HAL
open science

Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et oeuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique.

Anne Volvey

To cite this version:

Anne Volvey. Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et oeuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique.. Géographie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2003. Français. NNT : . tel-00804026v2

HAL Id: tel-00804026

https://theses.hal.science/tel-00804026v2

Submitted on 25 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris I – Sorbonne

U.F.R. de Géographie

Année 2003 N° attribué par la bibliothèque

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS I

Discipline : Géographie

Présentée et soutenue publiquement

Par

Anne Volvey

Le 15 décembre 2003

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 -

Directeur de thèse

Mme Marie-Claire Robic, Directrice de Recherches au CNRS

Jury

M. Jean-Marc Besse (Chargé de Recherches ay CNRS)

M. Bernard Debarbieux (Professeur à l'Université de Genève)

M. Jacques Lévy (Professeur à l'Université de Reims)

M. Gilles Tiberghien (Maître de Conférences à l'Université de Paris I)

INTRODUCTION GENERALE

Avant-propos : cheminement et projet

Ce travail de thèse est une monographie géographique d'une œuvre d'art contemporaine, celle *in situ outdoors*[1] et textile des artistes étasuniens Christo et Jeanne-Claude. Au-delà elle est conçue comme la fondation et l'exposition d'un projet théorique portant sur la construction du savoir géographique, dont elle constitue, par conséquent, un moment. Traitant d'une œuvre artistique, elle est construite à cheval sur les champs de trois disciplines disparates et rarement travaillées dans la transdisciplinarité, deux à deux et *a fortiori* toutes les trois ensemble : la géographie, l'esthétique et la psychanalyse. Dans la mobilisation de ces ensembles disciplinaires, elle a trouvé sa place à la croisée de deux mouvements distincts de mise en relation d'un champ phénoménal et d'un champ théorique. L'un, que je désignerais comme globalement déductif, articule un paradigme théorique psychanalytique spécifique et le savoir géographique sur une élaboration de problématiques et de notions ayant pour objet l'œuvre d'art christolienne[2]. Il instrumentalise l'œuvre christolienne pour constituer le moment d'élaboration d'un fondement théorique à une entreprise épistémologique en géographie. L'autre, que je désignerais comme globalement inductif, a identifié dans l'activité artistique christolienne des faits balisant un champ phénoménal relativement homogène, puis a cherché en géographie les éléments théoriques permettant leur élaboration.

Le premier mouvement correspond donc au projet de thèse initial, à ses premières formulations et constructions de faits. Il était porté par une interrogation de type épistémologique relative aux rapports entre la pratique de terrain en géographie et l'image, plus particulièrement la figuration (croquis, schémas) et l'utilisation d'images produites (cartes, photographies, représentations picturales), ainsi que sur la façon dont ces pratiques informent la construction des objets du savoir géographique. Il m'a conduite vers la théorie psychanalytique contemporaine de la transitionnalité envisagée comme un ensemble conceptuel et théorique permettant de placer ce complexe de pratiques, d'outils et d'objets matériels géographiques dans l'horizon de leur signification psychogénétique, ainsi que les produits intellectuels qui leur sont liés. Il est centré sur la question générale de la dimension spatiale de l'expérience. Cette interrogation rencontre les questions posées à la géographie par d'autres auteurs, en particuliers celles du philosophe J.-J. Wunenburger (1996). Ce premier mouvement a cheminé, dans le cours du travail de thèse, jusqu'à donner lieu à deux campagnes d'entretiens avec vingt cinq géographes français, étudiants en cours de thèse et chercheurs confirmés. Ce matériau de recherche n'a cependant pas été élaboré dans le travail d'écriture. Le questionnement qui l'a motivé n'en constitue pas moins l'arrière-plan problématique et même un arrière-plan cognitif notable du travail construit autour de l'œuvre d'art christolienne, ses modes de production comme ensemble de figures dans une expérience

[1] La notion d'*in situ* renvoie à l'idée d'un rapport direct entre un objet d'art et un site, rapport établi soit par la mise en vue de l'objet et conditionnant sa réception esthétique, soit par le travail d'élaboration de l'objet et conditionnant sa nature matérielle et / ou formelle. Elle est notamment et spontanément requise pour désigner des œuvres *outdoors* c'est-à-dire les objets d'arts exposés hors les murs de l'institution muséale. L'expression est définie plus complètement dans le premier chapitre de la thèse.

[2] Compte tenu de la lourdeur qu'entraînerait le fait de rapporter l'œuvre, dans le texte, à « Christo et Jeanne-Claude », j'ai inventé l'adjectif « christolien ». La construction adjectivale devait jouer avec deux contraintes, celle de l'autorité artistique conjugale et celle du nom de Christo. Elle excluait de fait « christien », *a fortiori* « christique », c'est-à-dire des suffixes trop chargés d'associations religieuses, quant à la construction « christoïen » elle péchait par l'inélégance de son hiatus. Elle devait dériver de l'un des deux noms, j'ai choisi en l'occurrence, conformément à la pratique des artistes - ils s'appellent eux-mêmes « les Christo » (cf. Christo et Jeanne-Claude, 2000) - celui de Christo. « Christolien » s'est donc imposé comme un moyen de référer l'œuvre au couple-artiste et de rendre compte, par un jeu de mots, du principe qui, nous verrons, la fonde : créer du lien.

artistique de terrain et ses modalités de réception comme ensemble d'images concrètes dans une expérience spectatrice sur des objets-lieux d'art. Le second mouvement a surgi au cœur de l'activité de recherche et dans un second temps. Il est issu d'une part d'un travail sur le matériel documentaire produit dans le cadre de l'activité artistique et rassemblé dans les synthèses documentaires éditées par les artistes, et d'autre part d'un travail de terrain mené sur les sites d'installation et de fabrication de plusieurs objets d'art christoliens. Le champ phénoménal qu'il a permis de circonscrire, centré sur les questions de la démarche de projet et de l'action artistique a appelé le recours aux éléments théoriques du paradigme actoriel tel qu'il est élaboré en géographie depuis une dizaine d'années. De surgissement plus tardif, moins centrale à mon projet, cette mobilisation d'un appareil théorique est par conséquent moins élaborée, bien que reliée à des descriptions délinéantes et rassembleuses de faits. Ainsi cette thèse se trouve à la croisée de deux grands ensembles théoriques : la *humanistic geography*, d'appartenance phénoménologique et centrée sur la problématique de la dimension spatiale de l'expérience du sujet, à laquelle elle articule une perspective psychanalytique nouvelle ; une définition sociale de la géographie, centrée sur la problématique de la dimension spatiale de l'action sociale et en particulier de l'action collective. Ils se retrouvent néanmoins dans le paradigme interprétatif autour des questions du sens ou de la signification de l'action et de l'expérience. Ils se retrouvent, sur ce qui fonde mon intérêt de recherche : la question du terrain - terrain d'action, terrain fabrique du savoir -, la question de l'image - objet iconique de discours, image opérative, image configurante des objets du « dire » et du « faire », image concrète mobilisée par les activités scientifiques, image à l'œuvre dans les actions de mise en forme ou de modélisation de faits scientifiques.

A sa manière, l'œuvre artistique de Christo et Jeanne-Claude articule ces perspectives, celle de l'action et celle de l'expérience. Je l'ai en quelque sorte suivie dans cette articulation. L'art de Christo et Jeanne-Claude est, en effet, un art « hors les murs de l'art », c'est-à-dire pris dans la problématique générale de la sculpture contemporaine désignée par l'expression anglo-étasunienne « s*tudio extension* » qui dissocie d'une part l'activité artistique de son lieu traditionnel de fabrication, l'atelier, et, d'autre part l'objet d'art de son lieu traditionnel d'exposition, l'institution muséale, pour les rassembler dans un lieu extérieur au système relationnel de l'art ou bien les articuler dans un autre système relationnel de places. Cette production d'espace dont la dimension spatiale est définie (circonscrite, configurée et organisée) par la pratique artistique est générale, par exemple, au *Land Art*. Dans *l'outdoors* les artistes font du terrain, un terrain qu'ils construisent dans le déploiement de protocoles d'investigation et d'expérimentation, de complexes d'actions fondées sur des interactions discursives, et qu'ils instaurent en une fabrique de l'objet d'art. Quant à l'image, elle est présente dans leur art à deux niveaux. Tout d'abord, les œuvres préparatoires organisées en séries constitutives des projets graphiques, images concrètes à fonction représentative qui deviennent des objets de discours et acquièrent ainsi une fonction opératoire, se faisant puissances configurantes de l'objet d'art à faire advenir. Ensuite, l'objet textile installé en un lieu, objet-lieu d'art pour une expérience esthétique. La place de l'image dans l'œuvre, le projet graphique dans son opérationnalité et la figure textile dans sa réception, posent la question du rôle de la figuration dans une intentionnalité artistique qui ne serait pas seulement représentative, et du rôle de l'utilisation de l'image concrète dans une approche spectatrice qui ne serait pas seulement prélèvement de sens transmis par des signes, soit un usage symbolique.

C'est dans cette perspective que se trouvent les termes de l'analogie que je cherche à construire avec les conditions de la fabrique du savoir géographique autour d'une expérience de terrain, de figuration et d'utilisation d'images concrètes. C'est dans celle-ci que le recours à des outils théoriques qui ne se trouvent pas en géographie mais en psychanalyse transitionnelle s'impose, mais à partir d'un travail préalable, mené du point de vue de la

géographie, sur la dimension spatiale de la transitionnalité. Il s'agit donc plus de la mise en place d'une interface, le point de vue géographique rendant possible l'identification et l'élaboration des fondements spatiaux de la construction psychanalytique, le point de vue psychanalytique permettant l'identification et l'élaboration des fondements psychiques d'une des principales fabriques du savoir géographique et de la nature symbolique de ses productions. Le lieu d'établissement de l'interface est dans ce travail, non pas le savoir géographique, mais l'œuvre d'art christolienne. Il s'agit donc bien d'un moment d'un projet intellectuel, un moment que je considère suffisamment abouti pour être présenté dans un exercice de thèse.

Problématique : dimension spatiale de l'action et dimension spatiale de l'expérience dans l'œuvre christolienne

L'œuvre christolienne est connue du public à travers l'installation temporaire d'objets textiles monumentaux sur des équipements (pont, voie, immeuble), *The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985* sur un pont parisien, par exemple, ou des objets géographiques (côte, île, parc urbain), *Wrapped Coast, Little Bay, One Million square feet, Sydney, Australia*[3], sur la falaise et le platier d'une portion du littoral méridional de Sydney. Elle est connue à travers des objets d'art. Leur mise en vue suscite au moins deux grands axes de questionnement : de quoi procèdent-ils et quelle expérience proposent-ils ? L'objet d'art apparaît quelque part, exposé pour un temps court, mais sa matérialité et sa mise en oeuvre, sa dimension, sa localisation et sa dénomination - qui rassemble tous ces registres - laissent soupçonner une entreprise colossale tendue vers la fabrication de l'objet, une entreprise de conception et de production de l'objet textile, et vers la construction de son lieu, une entreprise de localisation de l'objet. L'objet d'art est le lieu public d'une réception esthétique qui se fait au contact dans le cadre de pratiques usuelles, le lieu d'une expérience informée par l'objet textile, par sa matérialité, sa dimension et sa forme. Par conséquent, un premier axe problématique met en question la dimension spatiale de l'action artistique, la manière dont elle se construit pour atteindre ses objectifs, la manière dont elle informe l'objet d'art, la manière dont elle est exprimée par lui. L'objet d'art est-il l'objet intellectuel pertinent pour penser la spatialité de l'action artistique christolienne ? Peut-on penser la dimension spatiale de l'objet d'art sans la distinguer de et l'articuler à la dimension spatiale de l'œuvre d'art ? Un deuxième axe problématique met en question la dimension spatiale de l'expérience artistique et de l'expérience esthétique, ses conditions, ses modalités et leur horizon de sens. Peut-on penser la dimension spatiale de l'expérience esthétique sans distinguer et articuler l'objet textile et l'objet d'art pour faire une place, dans l'objet, au site ? J'ai bâti ce travail sur une distinction forte entre objet textile (l'objet caractérisé par un matériau façonné), objet d'art (l'objet-lieu produit par l'action artistique et condition de l'expérience, mixte de textile et de site) et œuvre d'art (le complexe d'actions qui œuvre le monde d'art et est œuvré par lui, sur la base d'un projet artistique).
L'œuvre christolienne est issue de deux déplacements : un déplacement d'émigration des artistes qui conduit Christo de Sofia - où il est étudiant à l'académie des Beaux-arts entre 1953 et 1956 - à New York – où il réside et travaille à partir de 1964 -, en passant par Paris – où il s'arrête entre 1958-1963 -, et Jeanne-Claude, avec Christo qu'elle a rencontré dans la capitale française, de Paris à New York ; une délocalisation de l'activité artistique qui se dissocie du « monde de l'art » pour se déployer « hors les murs » dans la « réalité »[4]. Ces

[3] La dénomination des œuvres fait l'objet de prescriptions énoncées dans la rubrique « *Naming of the ArtWorks* » du site Internet www.christojeanneclaude.net, qui seront données dans le chapitre 1, puis examinées dans le chapitre 3. Les titres, conformément à l'usage général, sont donnés en anglais.

[4] Le monde de l'art correspond à l'ensemble d'acteurs et de lieux de leur action constitués par les artistes / leurs ateliers, les galeristes et marchands d'art / les galeries et les salles des ventes, les conservateurs / les musées, les

deux déplacements sont liés par la nécessité pour les artistes de trouver un lieu d'où agir en dehors du contexte de l'art. Cette œuvre est *in situ outdoors*, textile, et temporaire. Le positionnement théorique et spatial *outdoors*, doublement en dehors – en extérieur et hors du système de l'art - entraîne toute une série de questions ayant trait à la manière de faire l'objet d'art et au rapport de ce « faire » avec le site de l'objet d'art. Se posent alors les questions suivantes. Comment, dans la perspective de l'*outdoors*, les artistes construisent-ils leurs objets d'art, leur objectalité formelle et matérielle, et leur actualité spatiale et temporelle ? C'est-à-dire, quels sont les moyens humains, économiques et techniques dont ils se sont dotés, les procédures esthétiques, scientifiques, discursives qu'ils ont mis en place et qu'ils suivent pour produire leurs objets d'art dans le cadre d'une interaction avec un contexte qui n'est pas artistique, c'est-à-dire ni informé d'art, ni demandeur d'objets d'art ? Mais aussi, dans la perspective de *l'in situ*, où adressent-ils leurs objets et comment construisent-ils la localisation de ces objets ? C'est-à-dire, comment peut-on définir les sites des objets d'art : présentent-ils des traits identifiables en terme de localisation, de contenu d'information géographique ? Quelle est la part d'imaginaire géographique et de représentation spatiale dans ce découpage d'un lieu pour l'objet ? Mais aussi le site – ou plutôt l'ensemble des sites - de ce « faire », est-il congruent en terme dimensionnel, formel et substantiel avec celui de l'objet ? Et si cela n'est pas le cas, dans quelle mesure cet ensemble de sites a t-il à voir avec la dimension spatiale de l'objet d'art, avec sa monumentalité physique et symbolique ? Ces interrogations problématiques mettent en jeu la question des rapports de l'art christolien avec le *Land Art* et particulièrement son courant étasunien avec lequel il présente des concordances de temps et de lieu. Je propose de recentrer ce qui fait débat (cf. Tiberghien, 1995 ; Christo et Jeanne-Claude, 2000) sur la notion de « *land* », définie nous le verrons dans une polysémie bien utile, afin de rendre compte de l'œuvre christolienne et d'apporter peut-être, à partir d'un point de vue géographique, des éléments nouveaux pour la définition de ce courant de l'art contemporain.

L'objet d'art christolien repose en partie sur la mise en œuvre d'un matériau façonné, symboliquement et matériellement très humain, pris à la fois dans la première et la seconde Révolutions industrielles et dans les innovations technologiques contemporaines. Le tissu c'est la matière d'une seconde peau, le vêtement, mais aussi un matériau traditionnel de construction de l'habitat souple transportable (la tente), un matériau de l'architecture contemporaine (les toiles tendues, les bulles textiles). Sa mise en œuvre a été révolutionnée par la mécanisation et par la chimie du pétrole qui ont contribué à accroître à la fois sa souplesse et sa résistance, c'est-à-dire son adaptabilité à des contextes et des usages variés du plus près du corps de l'homme au plus loin de son espace de vie. Le tissu c'est aussi une métaphore extrêmement polytopique recouvrant les registres de l'image du corps (cf. Schilder, 1968), du lien social et politique[5], des formes de l'anthropisation de la surface

---

historiens de l'art et les critiques / les revues et les journaux, les collectionneurs et le public visiteur d'expositions. « Hors les murs » est une expression employée pour caractériser une pratique de l'art qui se fait en dehors de l'atelier et expose ses objets en dehors de l'institution muséale. La « réalité » est le terme employé par ces artistes et leurs critiques. Ils l'opposent à « système de l'art », qui renvoie à l'ensemble des lieux de l'activité artistique et de la mise en vue de ses productions tel que circonscrit, normé et organisé par le « monde de l'art ». Système de l'art que Christo définit comme une illusion de réel. Ces termes seront définis dans le chapitre 2.

[5] On sait que dans *Le Politique* de Platon le roi est comparé tout au long du dialogue au tisserand, et sa technique et son savoir au tissage. Le tissage y est érigé en paradigme de l'action politique. Ainsi, « Quelle activité pourrions-nous bien prendre comme paradigme, dont la tâche serait la même que la politique, et qui, bien que peu imposante, suffirait à faire trouver par comparaison ce à la recherche de quoi nous sommes ? Es-tu d'accord, par Zeus, Socrate, pour que, à supposer que nous n'ayons rien d'autre sous la main, nous prenions faute de mieux le tissage ? (…) Mais ne devrons-nous pas dire aussi que le tissage, pour autant qu'il constitue la portion la plus importante de la confection des vêtements, ne se distingue que par le nom de la technique vestimentaire, tout comme la technique royale ne se distingue que par le nom de la politique ? » (Platon, 2003, pp. 128-129 et

terrestre[6], mais encore le subjectile des formes de la représentation picturale (la toile ou *canvas* en anglais) ou cartographique[7] de la réalité qu'il informe matériellement et formellement. Sans compter le redoublement toponymique de la terre qu'opèrent les noms d'étoffes, comme si les tissus avaient la capacité de « lever » les noms de lieu et de les mettre en circulation[8]. Enfin, ce matériau comme l'ont montré dans des perspectives différentes A. Leroi-Gourhan (1943), G. Deleuze et F. Guattari (1980) ou F. de Mèredieu (1994) est une « matière-forme-dimension » aux qualités indissociables, du fait que le procédé technique, l'entrelacs de brins, qui fait sa matière (solide souple) informe sa surface (armure striée) tout en lui donnant sa dimension (nombre de rangs). L'usage et la mise en œuvre du tissu par les artistes ne sont pas anodins. Se posent alors les questions suivantes. Dans quelle mesure ces registres multiples, industriels et technologiques, métaphoriques et matériels, sont-ils mobilisés par l'objet d'art et par l'œuvre d'art christolienne, c'est-à-dire à la fois dans son objectalité, comme figure concrète se détachant sur un fond, et comme produit du « faire », c'est-à-dire objet spécifié et façonné, voire comme formes intermédiaires de l'œuvre (textes, œuvres préparatoires, etc.) ? Comment prendre en compte la logique formelle, dimensionnelle et matérielle de ce matériau dans ses relations avec le site qu'il recouvre et avec le spectateur qui entre en contact physique avec l'objet d'art ? Je propose d'étendre la notion de « *wrapping* », pour son caractère processuel en tant que mise en œuvre d'un matériau, pour l'idée de recouvrement et d'enveloppement qu'elle porte et qui renvoie à la fois à la manière qu'à l'objet textile d'être en son site et à l'association métaphorique sur la peau et la tente que font les artistes. Le *wrapping* parce que cette notion parle autant de l'objet textile que du site qu'il informe en l'intégrant dans l'objet d'art.

L'œuvre d'art comme ensemble d'actions dont procède l'objet d'art pose alors la question du terrain artistique que je définirai ici comme un ensemble de lieux d'action en vue d'une fin, la réalisation de l'objet, tandis que les formes intermédiaires de l'objet d'art posent la question de l'image, que je définirais ici comme les figures successives de l'objet. Le terrain est un ensemble de champs d'action, au sens phénoménologique du terme (cf. E. Straus, 1935 ; M. Merleau-Ponty, 1945), qui s'actualisent dans l'engagement physique et émotionnel des

---

p. 130 - 279b et 280a), et, en conclusion du dialogue : « En vérité, disons-le, le tissu qu'ourdit l'action politique est achevé lorsque les mœurs des hommes fougueux et des hommes modérés sont prises ensemble dans l'entrecroisement à angle droit de leurs fils. Cela a lieu lorsque la technique royale, ayant rassemblé leur vie en une communauté, au moyen de la concorde et de l'amitié, grâce à la réalisation du plus magnifique de tous les tissus, et y ayant enveloppé tous les habitants des cités, esclaves et hommes libres, les tient ensemble dans cette trame, et qu'elle commande et dirige en assurant à la cité, sans manque ni défaillance, tout le bonheur dont elle est capable. » (ibid., p. 211 - 311b).

[6] Les géographes recourent à la métaphore textile pour parler d'objets géographiques fondamentaux tels que le tissu urbain, le réseau ou *net* en anglais qui signifient respectivement un entrelacs de fils formant un tissu à mailles larges (filet) et un ensemble de nœuds rassemblant des fils.

[7] Le terme *map* utilisé en anglais ou *mappa* en espagnol, portugais, italien pour désigner la carte est un dérivé du latin qui désigne une serviette de table ou la pièce d'étoffe que l'on jetait dans le cirque pour donner le signal des jeux (cf. Jacob, 1992, p. 37). Mais on parle aussi de canevas géodésique pour désigner le résultat des actions topographiques de levé d'un fond de carte.

[8] « Une toponymie imaginaire. Un poète se retrouverait plus facilement qu'un explorateur dans le dédale géographique inclus dans le nom des tissus. C'est en effet par la topographie que l'imaginaire se glisse au royaume des étoffes. En Europe, les précoces importations de somptueux tissus orientaux ont ébloui nos tisseurs encore peu préparés à les réaliser eux-mêmes (…). Au damas de Damas, au satin de Zaitoun en Chine, au samit de Samos, au santal de Constantinople, au catais de Khitaï (Chine) s'ajoutent au XVIIe la siamoise du Siam et l'afflux énorme des cités indiennes aux noms mystérieux égrenés en interminables litanies le long des côtes de Coromandel. Katteuy l'imprononçable, Hamans et Salampouris, et Caladris et Chillas et Korathes. (…) Très vite, les faussaires se glissent au pays des Mille et une Nuits : la salandine, faussement orientale, est fabriquée à Venise et renvoyée par le port de Livourne à son prétendu pays d'origine (…). » (Hardouin-Fugier, Berthod et Chavent-Fusaro, 1994, p. 20).

artistes et de l'ensemble des parties prenantes de l'action. Quelles sont les différentes façons d'articuler terrain et image dans une action artistique ? La définition de l'image comme produit d'une figuration portée par une intention représentative est-elle suffisante pour rendre compte de son rôle opératoire dans l'action et de son rôle élaboratif des expériences de terrain ? Quant à l'objet concret, comment rendre compte du fait qu'il constitue à la fois un lieu et une figure concrète pour une expérience esthétique ? Comment articuler figure concrète et expérience par rapport à une modalité d'expérience qui n'est pas que visuelle, mais présente une composante motrice et une composante tactile toutes deux fondamentales et qui font de l'objet d'art un champ d'action ? Comment s'articulent alors sur la question de l'image le terrain et l'atelier, mais aussi le terrain et le lieu d'exposition où les œuvres préparatoires et les documents iconiques de représentation des objets démantelés sont présentés au public ?

L'objet d'art christolien est temporaire. Plus précisément s'y distingue le temps long d'une élaboration du temps court et standardisé d'une mise en vue. Outre les aspects concernant la temporalité de l'œuvre et de l'objet, du point de vue de l'action et du point de vue de l'expérience, que j'aborderai assez peu, cette caractéristique pose un problème méthodologique. Comment travailler en géographie sur des objets d'art démantelés ? Là encore la distinction entre objet d'art et œuvre d'art qui traverse toute la thèse est fondamentale. La conception d'objets temporaires, c'est-à-dire non pas soumis à la destruction par l'action sur l'objet textile de processus érosifs, mais dont le démantèlement et le recyclage sont programmés, s'articule à une entreprise artistique de sauvegarde et de commémoration qui prend corps dans des synthèses documentaires dont les artistes sont les concepteurs et les éditeurs. Comment peut-on élaborer ces éditions documentaires, qu'on doit ranger dans la catégorie de ce que J.-M. Poinsot (1999) appelle des « récits autorisés »[9], en sources porteuses d'une masse suffisamment critique d'informations, et selon quelles conditions méthodologiques d'objectivation ? Mais le fait que l'objet d'art procède d'un « faire » qui s'inscrit dans et produit des lieux permet d'une part de retrouver les objets démantelés à travers différentes formes intermédiaires, c'est-à-dire à travers l'œuvre, par une démarche de terrain dans une sorte de remontée des filières documentaires et d'autre part de trouver les formes intermédiaires de l'objet en train de se faire, par une observation de terrain.

Si ce travail, traversé en filigrane d'abord, puis explicitement, par le questionnement du rapport terrain / image, ne réside donc pas tout à fait, en tant que projet, dans une géographie de l'art construite autour de l'œuvre des artistes Christo et Jeanne-Claude, il participe néanmoins, en tant que texte, au traitement et à la construction de l'intelligibilité d'un champ factuel en cours d'instauration et d'élaboration théorique dans la discipline géographique. Une construction qui se déploie aujourd'hui dans des directions extrêmement variées et qui ne correspondent, loin s'en faut, ni à une analyse spatiale des répartitions des activités hautement culturelles auxquelles correspondent la création artistique et les activités de mise en vue des objets créés (l'exposition, l'édition) ; ni à une analyse de la diffusion des productions et des innovations artistiques ou inversement d'attraction des acteurs de l'art et des publics mettant en relation des centres (les foyers d'innovation ou les institutions muséales) et des périphéries culturelles ; ni même à une analyse de la relation d'information réciproque entre lieux et pratiques artistiques, entre lieux et pratiques esthétiques renvoyant à des problématiques de reconversion ou d'animation artistique des lieux et de construction de la dimension spatiale des lieux (cf. Grésillon, 2002). La géographie s'est tout d'abord rapprochée de l'art au prétexte d'un partage d'objet, le paysage, afin de concevoir l'homogénéité ou l'hétérogénéité

[9] Selon J.-M. Poinsot « des discours qui se donnent à lire comme représentations de la prestation artistique, de l'œuvre dans son ensemble ou de l'artiste » et dont la visée est la construction « par leur élaboration même [d']un édifice qui leur est propre, celui de l'autorité de l'artiste. » (Poinsot, 1999, p. 135).

du sujet de la représentation picturale avec un objet de la géographie (cf. Sautter, 1987 ; Hammer, 1987), deux construits du et dans le regard, celui du peintre - la représentation -, et celui du géographe - la physionomie / la morphologie -, pour deux types de pratiques distinctes - la figuration et la lecture -, et deux types d'énoncés distincts - iconique représentatif et textuel explicatif [10] - renvoyant à deux projets distincts - le beau, la connaissance (cf. Besse, 2000). Le paysage est l'objet principal et le prétexte de l'intérêt des géographes pour les produits de l'art, comme un miroir valorisant de leurs objets et dans une mesure d'écart qui réfléchit leur scientificité. La géographie de l'art tend à envisager la manière dont des images - associées ou non à leurs *paratextes* discursifs - à fonction représentative et à haute valeur culturelle constituent des schèmes organisateurs de l'expérience du monde, du rapport imaginaire à et / ou de la représentation de l'espace dans lequel une société donnée vit et agit et que plus largement elle pratique et qui pourrait en retour informer son rapport géographique au monde, à l'espace, au lieu, à l'environnement. C'est la perspective, culturaliste et postmoderne, de J.-F. Staszak, qui construit autour de la figure d'un peintre et d'une poétique de l'expression artistique d'un imaginaire géographique particulier, l'horizon géographique partagé de Gauguin et d'une aire culturelle (Staszak, 2003). Le paradigme dominant est, en effet, culturaliste et visualiste, il s'inscrit dans une histoire occidentale de la peinture et du discours esthétique qui traite du tableau comme d'un espace dans lequel le réel sur lequel s'indexe la représentation est mis en ordre par l'application des règles mathématiques constitutives de la perspective linéaire (cf. Berque, 1994) ou sa déconstruction. Cette position va jusqu'au retournement des polarités dans l'approche d'A. Berque qui fait des notions de paysage et d'« artialisation » (Roger, 1978 ; 1994) le cœur de sa réflexion sur l'articulation art pictural / littérature et géographie pour opposer un moment moderne esthétique : la représentation picturale paysagère informe le regard objectivant porté sur l'environnement, à un moment post-moderne géographique : le paysage est une des médiations possibles entre société et environnement, la modalité visuelle du rapport de certaines sociétés à leur environnement (cf. Berque, 1994). Il inscrit, en effet, le paysage dans la problématique existentielle plus large de la géographicité, et lui rapporte un autre modèle pictural, celui de l'« intention de paysage » chinois ou japonais. D'autres géographes ont porté sur les œuvres d'art une interrogation non pas sur les significations mais sur les systèmes de signes graphiques. Les recherches de L. Grison s'inscrivent dans une perspective chorématique et font des notions de carrefour et de bifurcation des figures spatiales / géographiques invariantes permettant de rendre compte des processus de représentation dans les arts en général et les instaurent en éléments fondamentaux d'une rhétorique spatiale artistique (cf. Grison, 2000). Toutes ces approches ont à voir avec la question de l'image considérée comme système de signes ou champ de significations, du rapport entre espace de la représentation et espace géographique. Elles ne considèrent pas l'image comme un champ d'action et comme un champ d'expérience à explorer pour le transformer ou être transformé par lui. C'est ce à quoi nous invite l'œuvre christolienne.

Les recherches contemporaines d'historiens de l'art ou de philosophes autour du paysage (Tiberghien, 2001), de l'environnement (Wallis, 1998) et de la carte (Tiberghien, 2001, 1995 ; Brayer, 1995) semblent faire une place à la géographie dans le cercle restreint des disciplines traitant spécifiquement de questions d'esthétique. En effet que se passe-t-il quand les artistes ne représentent plus sur la toile un sujet indexé sur la réalité mais interviennent dans la réalité et construisent des objets qui s'approprient la réalité et l'intègrent dans leur idéalité puis leur matérialité ? Quand pour intervenir *outdoors* et *in situ* ils ont recours, de façon parfois

[10] Un ensemble de textes publié dans le numéro 44 de la revue *Hérodote* en 1987 envisageait néanmoins la question de la figuration de paysage en géographie (dessins de paysage, croquis) et présentait les dessins de paysage à l'encre de Chine de P. Deffontaines, ainsi que la question de la photographie.

fictionnelle certes, à des procédures technico-scientifiques (l'observation, la mesure, l'enquête) productrices de connaissance, à des interactions discursives productrices de significations et à des outils de représentation de l'espace (la carte, le dessin) vecteurs d'opérationnalité ? Quand la revendication d'un lieu pour l'art fait de l'usage du lieu un moyen de production de discours et un moyen d'échanges d'idées, de biens et de capitaux, contribuant à définir une signification et une valeur du lieu qui n'est pas indépendante des autres lieux où l'objet est produit ? Quand le dessin devient moins une image représentative qu'une épure à fonction de communication, une image opérative pour un projet partagé entre maître d'œuvre et maître d'ouvrage ? Quand l'image prolifère et se diversifie dans un désenclavement des genres et des modes de production dans le cadre d'un projet d'art ? Quand, enfin, elle s'accompagne de textes porteurs d'une intention ou d'une explication auxquels répond la parole configurante ou compréhensive du public ? Que se passe-t-il en effet pour l'esthétique et l'histoire de l'art, mais que se passe-t-il aussi pour la géographie ? D'une part le discours de la géographie sur la peinture de paysage perd de sa pertinence dans le champ de l'art contemporain, parce qu'il n'enregistre pas ses formes, ses manières de se pratiquer, de se proposer et d'advenir, d'autre part la géographie se retrouve en position de faire jouer ses outils conceptuels et méthodologiques à leur endroit. W. Spies signale combien le discours qu'il appelle intra-esthétique est insuffisant à rendre compte de l'objet d'art christolien :

> *« (...) Ses projets monumentaux - ses empaquetages, ses ficelages, ses ligatures - sont souvent des nœuds d'énigmes, auxquels un large public se heurte, mais que par ailleurs un commentaire intra-esthétique ne parvient pas à toucher. » (Spies, 1989, p. 63).*

La géographie, du fait de ses objets - le territoire, l'environnement par exemple -, du fait de sa tension vers le savoir appliqué, est détentrice d'un savoir et d'un savoir faire qui lui confèrent une place dans l'analyse d'objets d'art mixtes contemporains. Si le ressort de cet appel réside, pour les spécialistes d'esthétique ou les historiens de l'art, dans la recherche d'outils conceptuels et théoriques qui leur permettent de rendre compte de ces phénomènes dans le champ propre de l'esthétique, ma conviction est qu'il faut que les géographes occupent cette place et l'utilisent aux fins de l'élargissement de l'horizon géographique d'intelligibilité du monde. Au-delà, l'articulation entre création artistique et intelligibilité scientifique peut nous permettre d'envisager à partir d'un champ nouveau un certain nombre de procédures de construction de représentations et de significations du monde. Le terrain dans son articulation avec l'image est, selon moi, à mettre au nombre de celles-ci. Il faut cependant construire la légitimité de la géographie à s'emparer de ce type d'objet en identifiant les concepts géographiques sur lesquels peut être construite cette articulation avec la création artistique et ses productions. Dans ce travail, ce sont les concepts de lieu, d'espace, de spatialité et de territoire qui seront particulièrement mobilisés.

Compte tenu de la spécificité de l'objet d'art christolien : objet-lieu d'une expérience, objet textile reçu par le public dans des expériences plurisensorielles de contact tactile et de motricité, figure de toile chargée par les artistes d'associations métaphoriques avec la peau ou l'abri souple transportable (la tente), le traitement de la problématique de l'expérience esthétique a rendu nécessaire le recours à des outils théoriques et conceptuels qui ne se trouvaient pas en géographie. Nous rencontrons là le troisième champ théorique sur lequel s'appuie ce travail d'élaboration. Il s'agit des outils construits par la psychanalyse transitionnelle (Winnicott, 1975) et la « théorie des enveloppes » (Anzieu, 1995), qui constituent un paradigme psychanalytique contemporain, en rupture avec le freudisme, caractérisé par une perspective psychogénétique, une réflexion sur les formes primaires de la symbolisation telles qu'elles s'étayent sur les interactions précoces mère-enfant et sur la peau dans le cadre d'agencements correspondant aux rapports d'espace de la relation mère-enfant. Ce courant fait une place au corps et à l'espace dans l'émergence de la vie psychique, dont les

premières élaborations sont des configurations de contenance et de limite. Il fait aussi une place au processus de figuration en dégageant une première fonction non pas représentative mais élaborative des gestes de tracer et de reconnaissance visuelle des traits, comme soutien moteur et émotionnel du processus de psychisation (Tisseron, 1995). La théorie de la transitionnalité n'est pas une théorie de l'omnipotence représentative de la psyché, qui sort d'elle seule, comme dans le freudisme et le kleinisme, des représentations d'objet, mais une théorie processuelle et interactionnelle des premières symbolisations, qui sont des élaborations psychiques des éprouvés de rapports d'espace entre sujet en constitution et monde objectal. Ce paradigme est bien une théorie de l'individuation au sens où la définition du sujet comme existant passe par une élaboration psychique de ses relations physiques avec un environnement en configurations d'union et de séparation. Sa transposition en géographie ne s'expose pas par conséquent aux critiques de géographes (Di Méo, 1991, p. 360) condamnant le « psychologisme » des études de la dimension subjective de l'espace. Je considère ce courant, avec sa perspective psychogénétique et sa préoccupation pour les agencements spatiaux et leur rôle dans l'élaboration des premières symbolisations, avec sa préoccupation pour la figuration, comme un outil majeur de l'étude des conditions et du contenu de l'expérience de l'objet d'art christolien. Il faut ajouter, pour être comprise ou pour ne pas être mal comprise, que la perspective psychogénétique permet qu'on étende les termes de ce paradigme, comme les auteurs le font eux-mêmes, aux expériences, non pathologiques et non cliniques, dans lesquelles des éprouvés dits archaïques, trouvent des conditions spécifiques de frayage, et que D. W. Winnicott appelle les « expériences culturelles ». Au-delà, je considère cet appareil théorique comme un outil majeur de l'étude des relations entre terrain et image et des formes symboliques issues de cette relation.

Organisation du texte et questions d'écriture

Mon travail sur l'œuvre christolienne prend en considération la totalité de l'œuvre dans sa généalogie, à une exception près, les empilements de barils de pétrole dont il sera peu question ici, et prend en charge la totalité des formes intermédiaires de chaque œuvre aboutissant à la réalisation d'un objet d'art *in situ outdoors*. Il puise aux trois types de support de son enregistrement et de sa sauvegarde qu'il institue en sources : l'ouvrage documentaire, le film documentaire, l'exposition documentaire. Il rend compte de la monumentalité de l'œuvre christolienne, avant même de l'expliquer, monumentalité quantitative et qualitative de sa production, liée au temps long de son élaboration et à l'ensemble des lieux qu'elle œuvre et qu'elle relie pour l'objet d'art, monumentalité de sa sauvegarde conçue comme une entreprise de commémoration. Mon propos est illustré doublement par un recours aux textes des artistes, sous la forme de citations, et par le recours à des documents de natures et d'origines diverses placés hors texte dans un livret séparé. Cette illustration est problématique dans la mesure où elle est essentiellement issue, mais pas seulement, d'ouvrages édités par les artistes et relevant de la catégorie des « récits autorisés ». Elle a par conséquent été problématisée et objectivée dans le Chapitre 2.
J'aimerais simplement dire ici quelques mots à propos de l'interdiscursivité artiste / chercheur qui travaille ce texte et qui a été prolongée par un long entretien avec Christo et Jeanne-Claude, lui-même monté dans le texte selon cette même modalité, la citation. L'œuvre christolienne, comme de nombreuses œuvres d'art contemporaines, se donne à lire et à entendre autant qu'elle se donne à voir, créant, par elle-même et en elle-même le contexte esthétique dans lequel l'œuvre doit être reçue et comprise. Traditionnellement le rapport entre l'œuvre d'art et celui qui l'étudie s'établit autour d'une lacune : l'absence de texte à l'œuvre sollicite du texte, celui que produit le chercheur pour établir un sens, comme un supplément de sens. La lacune permet en tout cas de séparer l'instance critique de l'instance artistique. Or,

non seulement l'œuvre des Christo nous est donnée à recevoir avec son supplément discursif produit par les Christo-artistes, mais les Christo-critiques produisent du texte sur le texte des critiques. Leur discours peut faire « prêt-à-porter » (Tiberghien, 1996, p. 75) au risque de devenir doublure textuelle, enveloppe protectrice, instrument de transport pour une translation généralisée et / ou signe vide, comme un paquet japonais dont le signifié a fui (Barthes, 1970). Un prêt-à-porter que revêt n'importe quel texte insuffisamment distancié, transformé en « texte-sandwich » partie prenante d'une opération de promotion. Tout commentaire ou toute analyse de l'œuvre s'inscrit dans l'intertextualité, est produit dans l'interaction de plusieurs textes et potentiellement repris par l'interaction textuelle : ceux des artistes, ceux des commentateurs, ceux des artistes sur ceux des commentateurs, ceux des commentateurs sur ceux des artistes, jusqu'à la circularité référentielle. La reconnaissance de cette intertextualité et la reconnaissance consécutive d'un problème de distanciation, m'ont conduite à une écriture « mosaïque », une mise en relation manifeste de mon texte avec ces autres textes à travers la pratique de la citation. Le choix d'un emprunt textuel littéral et explicite, souligné, dans le texte, par une gestion spatiale (espacement accru avec le corps du texte, interligne réduit) et typographique particulière (italique, petit caractère), est la marque de la reconnaissance de cette intertextualité et de ma participation à celle-ci. L'emprunt concerne donc principalement les textes des Christo mais pas seulement, ceux de leurs commentateurs, sans différence manifeste entre eux, puisqu'ils sont en interaction entre eux et ensemble avec mon travail d'écriture. En me permettant d'accorder ou de désaccorder l'analyse de l'œuvre que je mène, du discours sur l'œuvre que les Christo produisent, le dispositif de citation constitue un premier instrument d'objectivation de celui-ci[11]. Ajoutons que d'un point de vue formel, cette écriture « collage » présente l'intérêt de manifester la nature même de l'œuvre textile des artistes, faite d'assemblages et d'applications, et qu'on trouve aussi bien dans les formes intermédiaires du projet, spectaculairement dans sa forme graphique, que dans la forme finale de l'installation et dans la forme formalisée après-coup des synthèses documentaires. L'écriture n'apparaît pas alors collée à une couverture textuelle, dont elle constituerait la doublure, mais comme dotée d'une capacité à l'exposer comme forme de l'œuvre ou de l'activité artistique. La pratique de la citation correspond donc d'abord à la reconnaissance de l'inscription de mon propre texte dans l'interaction textuelle, mais aussi au traitement analytique d'une représentation discursive et textuelle de l'œuvre devenue par le jeu des citations / contre citations une représentation collectivement partagée, et enfin à la gestion de ce qui est une stratégie discursive des Christo. La citation par sa nature hybride de lecture (fragment de texte extrait par la lecture) et d'écriture (fragment de texte recollé à un autre texte par l'écriture) construit un rapport au discours christolien qui n'est pas de soumission. La citation délibérée, en découpant du texte dans le texte d'origine, en le plaçant tout en l'isolant dans le texte d'arrivée, en indiquant son origine bibliographique et par conséquent son contexte de production, en le transformant par le fait de son incrustation, en le combinant avec d'autres textes et en élaborant son rapport à la démonstration en cours, correspond à un jeu d'appropriation et de distanciation. Les citations peuvent être à l'instar des documents-sources sollicitées totalement ou en partie à plusieurs endroits du raisonnement en fonction des besoins de la démonstration. J'ai essayé néanmoins de réduire ces effets de répétition.

[11] A ce sujet G. Tiberghien en introduction de son ouvrage sur le *Land Art*, précise : « La critique dispose ainsi d'une matière textuelle dont elle s'enrichit à des degrés divers, choisissant ses niveaux d'interprétation ou reprenant à son compte certains des propos revendiqués par les intéressés. Mais nombre d'artistes se faisant eux-mêmes critiques, les textes de la critique professionnelle vont subir à leur tour un sort comparable pour constituer un corpus théorique dont les objets produits - d'une objectivité, il est vrai, parfois très mince - seront de plus en plus dépendants. » (Tiberghien, 1995, p. 20).

Les citations, quand elles proviennent d'un texte en anglais, seront faites dans cette langue. C'est la langue de travail des artistes, de leurs collaborateurs et de leurs interlocuteurs. Elle est utilisée dans le cadre d'une activité qui est principalement interdiscursive. Cette langue, les artistes l'ont apprise et l'ont parlée à des niveaux variés, variés entre eux et variés pour chacun d'eux dans le temps. Par conséquent, donner les citations en anglais, c'est d'abord restituer une forme de l'expression artistique christolienne. C'est aussi restituer une partie de l'ambiance et de la pratique interdiscursive dont procède l'œuvre : la maîtrise de la langue a pu avoir un rôle tactique dans certaines négociations, elle a souvent eu un effet induit. C'est ensuite restituer les termes du discours des Christo sur leur art et sur eux-mêmes. Le lecteur français est prêt à accepter en anglais les fautes de grammaire, les glissements sémantiques (en particulier entre le français et l'anglais), les approximations et les néologismes, qu'il refuserait de lire en français. Traduire, c'était mettre leur discours loin de sa visée et de ses productions, loin des conditions de son énonciation et de sa réception, loin des formes de l'expression christolienne. On verra d'ailleurs, au fil de la lecture, à travers les extraits de l'entretien que j'ai réalisé avec les artistes en juillet 2003, que, dorénavant, quand Jeanne-Claude s'exprime en français - c'est-à-dire dans sa langue maternelle - sur leur travail, son discours est mâtiné de termes anglais : ceux qui ont acquis un contenu de sens et une valeur d'échange dans cette langue de travail.

J'ai placé les illustrations documentaires et les élaborations documentaires dans un livret à part pour faciliter la lecture de l'ensemble compte tenu de la façon dont le texte y renvoie et compte tenu de leur importance quantitative. Il comprend des documents, des tableaux, des figures et des cartes. Un ensemble appelé « Annexes » a doublement donc le statut d'annexe, puisque situé dans le livret documentaire et considéré comme des documents complémentaires. Les documents sont intitulés et numérotés en fonction du thème pour l'illustration duquel ils ont été conçus, mais ils peuvent être sollicités à d'autres moments de l'analyse. Ces documents sont d'une part des documents-sources, reproductions d'originaux, utilisés pour leur contenu factuel, issus soit des éditions documentaires, soit des terrains que j'ai effectués, ils sont souvent retravaillés. Ils sont accompagnés de textes explicatifs qui comportent des informations thématiques autres que les références du document (type, date, localisation dans les sources) et souvent retravaillés graphiquement de sorte que l'information pour laquelle ils ont été conçus soit mise en avant. L'appareil documentaire de la thèse est d'autre part issu d'une élaboration personnelle se déclinant en tableaux qui rassemblent et classent des données éparses ou informent ces données, en figures qui sont des représentations graphiques synthétiques de questions abordées, et en cartes. Celles-ci présentent la spécificité de fonctionner suivant le double principe du planisphère et d'encarts à échelle variable commandé par l'échelon mondial du déploiement de l'activité artistique et par une logique de lisibilité. Ces cartes sont muettes mais je leurs ai associé des annexes qui restituent les localités des faits répartis et mis en relation. Les principes de construction seront exposés pour chaque carte dans le texte.

Le texte se développe sur cinq chapitres. Un jeu délicat entre le premier et le second chapitre doit être signalé. J'ai fait le choix de présenter l'œuvre d'art christolienne dans un premier chapitre et de présenter les sources et méthodes de mon travail dans un second chapitre, ce qui implique la mobilisation dans le premier d'un matériau qui sera présenté et objectivé dans le second. Ce choix s'explique pour deux raisons, une raison externe à l'œuvre : il me fallait présenter une œuvre à un lecteur éventuellement peu averti ou même mal informé par la seule connaissance de l'objet d'art. Il s'explique aussi par une raison interne à l'œuvre : il me fallait placer les éditions documentaires, qui constituent une grande partie de mes sources, dans la dynamique du projet d'art christolien afin d'en déconstruire les enjeux. Le premier chapitre est une présentation de l'art christolien accrochée à l'identification d'un certain nombre d'éléments du style et de temps forts dans l'instauration de celui-ci : les conditions juridiques

et économiques d'intervention hors des murs de l'art, le couple artiste, la collaboration et le fonctionnement de la famille Christo, l'art public et les deux définitions du public participatif et spectateur. Il vise à tracer un transect d'intelligibilité à travers l'œuvre en mobilisant des éléments de biographie, des référents esthétiques ou artistiques et des notions ou objets géographiques. Il est traversé par la question du parcours d'émigration des artistes, de l'internationalisation de l'équipe et du déploiement mondial de l'action artistique, et définit en termes géographiques l'emboîtement des centres de l'action artistique : New York comme *global city* plus que comme foyer artistique, le 48 Howard Street, lieu de résidence des artistes, comme siège social d'entreprise ; l'entre-soi familial et sa mise en fonctionnement par des rapports d'espace entre les collaborateurs et aux projets d'œuvre spécifiques. Il propose une première définition de l'art christolien comme art de la distance et du contact, mettant le déplacement des informations, des hommes et des biens et les outils de la gestion de la distance au cœur de cette activité artistique.

Le deuxième chapitre est le chapitre d'exposition des sources et des méthodes. Il définit le statut des éditions documentaires dans le cadre du projet d'art christolien, et utilise à cette fin la notion de lieu de mémoire, il décrit l'existence et définit le statut de conservatoires locaux situés sur les sites d'installation des objets textiles, et utilise à cette fin la notion de haut-lieu. Il propose une objectivation des éditions documentaires centrée sur une déconstruction de la pragmatique de l'édition définie comme une structure narrative, et restitue son contexte métadiscursif en travaillant ses relations avec les textes critiques ou prescriptifs des artistes. Il pose clairement la question de la définition de la place du critique telle que la conçoive les artistes à partir d'un modèle qui ressemble à l'observation participante, et la possibilité et les conditions d'un travail en dehors de celle-ci à partir d'une part des éditions documentaires et d'autre part d'une remontée des filières documentaires vers les sites des oeuvres et les sites des objets d'art.

Le troisième chapitre est un chapitre pivot, d'exposition de ma problématique portant sur la dimension spatiale de l'action artistique et la dimension spatiale de l'expérience de l'objet d'art. Il travaille tout particulièrement les notions de « *land claiming* » et de « *wrapping* » pour articuler œuvre d'art, objet d'art et objet textile le long de ces deux axes problématiques, en plaçant cette succession dans la logique du matériau textile et en montrant leur irréductible dimension respective. Il expose et analyse les contextes théoriques à l'intérieur desquels ces dimensions peuvent être pensées : le *Land Art* et l'Art corporel. Il met en évidence la pertinence des notions de territoire et de réseau pour penser adéquatement la dimension spatiale de l'œuvre christolienne dans sa relation avec les processus d'élaboration, de fabrication et de localisation d'un objet d'art *in situ outdoors*. Il met en évidence la question de l'enveloppe qui travaille la mise en œuvre du matériau textile et la manière qu'il a de recouvrir indifféremment des corps ou des sites, et expose ses rapports avec l'image du corps et la carte. Ce chapitre est le lieu principal de la mise au travail réciproque de l'esthétique et de la géographie autour de la double dimension problématique de l'action et de l'expérience.

Le quatrième chapitre est centré sur l'action artistique, les formes, les outils et les produits de celle-ci. Il définit l'art christolien comme un art du projet, et décrit les différentes façons qu'ont les artistes de réaliser leur fin depuis la mise en rapport complexe d'un objet imaginé, d'un objet référent et d'un site réel dans l'idée de projet, jusqu'à l'intégration de l'objet textile et du site dans un objet d'art. Il montre comment ces façons « mondanisent » le projet, au sens où l'objet procède alors d'une interaction configurante et matérialisante avec des individus, plus ou moins organisés, trouvés dans les lieux de l'élaboration du projet auxquels celui-ci donne l'occasion de devenir, à des titres divers et pour l'exercice de compétences diverses, acteurs de l'œuvre. Il mettra au cœur de l'action christolienne la question du terrain et de l'image comme deux conditions d'opérationnalité de l'œuvre. Lieu d'exposition des rapports

entre l'art christolien et le paradigme actoriel, il se conclura sur les rapports entre terrain, expérience et figuration.
Le cinquième et dernier chapitre traite de la dimension spatiale de l'expérience. Il montre l'importance d'une stratégie de l'exposition documentaire, définie comme un seuil esthétique *indoor*, pour une invitation à l'expérience *in situ outdoors* et une information des modalités de celle-ci. Il montre comment les artistes intrumentalisent le réseau-support muséal dans une pratique qui trouve son origine dans le *Mail Art*, transformant l'institution muséal en opérateur spatial. Il montre les raisons du projet graphique christolien instauré par l'activité muséographique en condition *in situ indoor* d'information de l'expérience spectatrice. Il expose la théorie de la transitionnalité et construit les conditions de son utilisation pour définir le contenu d'expérience lié à l'objet d'art christolien : l'espace transitionnel, la théorie du Moi-peau et la théorie du cadre analytique. Il donne les éléments de son application à l'expérience christolienne.
Je voudrais en conclusion attirer l'attention sur les trois points suivants en guise de précaution oratoire. Le premier concerne l'écriture qui est la mienne. Elle fonctionne en deux temps, par ressaisissement des données ou des résultats obtenus pour dégager à partir de là de nouveaux éléments, de nouvelles notions et de nouveaux résultats. La conséquence est une écriture un peu répétitive qui progresse non pas de façon linéaire, mais en spirale. Le lecteur peut très bien identifier des strates d'intelligibilité obliques qui traversent toute la thèse à des niveaux d'élaboration distincts. Le second point concerne le rapport entre la quantité de pages écrites et le caractère monumental de l'œuvre christolienne. Je n'ai certes pas cherché à produire « du » monumental au deux sens du terme, dimensionnel et symbolique, les artistes s'occupent très bien de leur « figure d'artiste », mais l'importance du déploiement spatial, temporel, le caractère polymorphe de l'activité artistique et la quantité et la diversité de formes intermédiaires de l'objet d'art, exposent, quand on cherche à se saisir de cette œuvre dans son amplitude et à en rendre compte ainsi, à une certaine monumentalité. Cela dit je suis contente d'avoir pu rendre compte ainsi de mon rapport intellectuel à cette œuvre, en tant que telle et dans la perspective de son instrumentalisation, et d'avoir pu restituer ce qu'elle est, dans nombre de ses dimensions. La troisième concerne l'ambition de cette thèse, par rapport à l'œuvre elle-même je viens de le dire, mais aussi par rapport au projet de recherche, à l'articulation délicate de champs inhabituels et aux propositions fortes que je fais pour la géographie. Ce faisant, je manie des outils plus ou moins profondément élaborés, j'emprunte des outils à d'autres disciplines qui présentent un fort degré d'hétérogénéité avec ceux de la mienne, j'opère un décentrement qui m'éloigne de ma discipline et rend parfois le retour délicat, bref je m'expose à la critique interne à ma discipline et externe à celle-ci. On pourrait dire autrement que plus de maturation aurait permis de faire mieux articulé et plus court. J'ai choisi de considérer le mémoire de doctorat comme un moment dans une réflexion que j'ai jugée aboutie, à un certain point, sur suffisamment d'horizons, pour donner lieu à la formulation d'une thèse qui se fait fondement pour aller plus loin.

Chapitre 1. TIRER LE FIL, RECONSTITUER LE TISSU

En juin 1995, sur le site de *The Reichstag Wrapped, Berlin, 1971-1995*[12], devant la caméra de W. et J. D. Hissen (1996), Jeanne-Claude, la femme de Christo, annonce que les œuvres d'art précédemment référées à l'artiste Christo, doivent dorénavant l'être aux artistes Christo et Jeanne-Claude[13]. Ce changement de nom implique l'égalité des droits des deux artistes sur l'œuvre et impose l'usage rétroactif de la double dénomination. Il a été depuis constamment réaffirmé. Il l'est en particulier dans le texte *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 5) :

« Christo et Jeanne-Claude sont nés tous les deux le 13 juin 1935. En 1994, ils ont décidé de changer officiellement le nom de l'artiste Christo en : les artistes Christo et Jeanne-Claude. Ils ont travaillé ensemble depuis leur première œuvre temporaire en extérieur : Dockside Packages, port de Cologne, Allemagne, 1961. Comme Christo était déjà un artiste et que Jeanne-Claude ne l'était pas, lors de leur rencontre en 1958 à Paris, ils ont décidé que leur nom serait "Christo et Jeanne-Claude" et pas "Jeanne-Claude et Christo". » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 23).

Dans cette citation, le rappel du changement de nom est précédé d'une référence implicite à ce qu'on pourrait appeler la « gémellité » de Christo et Jeanne-Claude, comme s'il s'en trouvait en quelque sorte inféré. Le recours à une explication par la pratique artistique n'intervient qu'en second lieu. L'ordre des noms se trouve justifié par des raisons chrono-biographiques et implicitement de notoriété, et non par des raisons de compétences artistiques. Ce changement de nom, qui, disons le d'emblée, procède effectivement de la logique même du processus de création et de l'exercice de l'autorité morale sur l'œuvre, pose moins la question : qui est l'auteur de l'œuvre ?, que la question : de quelle façon ? Ces questions, qui peuvent paraître banales ou anecdotiques mais dont les implications sont subtiles, se compliquent un peu plus quand les Christo s'adressent à leurs interlocuteurs en des termes qui les légitiment comme collaborateurs :

« Christo : Avant toute chose, j'aimerais remercier également M. Cole, qui a écrit un des plus merveilleux livres d'art du XXe siècle. Réellement. Il y a eu beaucoup d'œuvres d'art au cours de ce siècle, et je suis un artiste, et je projette cette seule œuvre d'art, et avec ces 280 pages de la plus profonde étude des relations de mon œuvre avec son environnement, on a une œuvre d'art. Branchée sur la nature, les gens, les échanges et la circulation, les oiseaux, l'océan et le ciel. (...) Je ne peux que vous remercier pour cette œuvre fantastique que vous avez réalisée là. » (Spies, 1977, p. 9).

C'est en introduction de sa présentation du projet *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California* au *Sonoma County Board of Supervisors*, lors de l'audience publique du 16 décembre 1975, que Christo remerciait en ces termes Richard Cole, expert d'un laboratoire indépendant. R. Cole était le responsable des études d'impact de la *Running Fence* sur

[12] La dénomination des œuvres fait donc l'objet de prescriptions énoncées dans la rubrique « *Naming of the ArtWorks* » du site Internet *www.christojeanneclaude.net*. En plus du nom de l'objet, elles rendent obligatoire la référence aux sites de l'œuvre d'une part, et elles imposent la distinction entre les œuvres abouties auxquelles sont associées des périodes de temps comprises entre la date de conception de l'objet d'art et la date de sa réalisation, et les œuvres en cours (*Work in Progress*) identifiées par le terme *Project*, d'autre part. Pour *Wrapped Coast* la dimension de l'objet textile est incluse dans la description titulaire. Nous déclinerons le titre complet d'une œuvre à sa première occurrence, puis, afin de ne pas alourdir le texte, le titre abrégé aux occurrences suivantes. Cependant, l'*in situ* et le projet qui sont placés au cœur de notre réflexion nous conduiront au gré du propos à reprendre le titre sous sa forme complète. Ces données sont rassemblées dans le tableau 01. Les titres, conformément à l'usage général, sont donnés en anglais.

[13] Ce changement du nom de l'artiste est en fait antérieur, il date d'avril 1994. Je reviendrai plus loin sur l'anecdote qui l'a favorisé. Cependant, le documentaire des frères Hissen est le premier jalon d'une stratégie générale menée par les artistes de construction de la figure du couple-artiste Christo et Jeanne-Claude. Il est le lieu de son annonce officielle.

l'environnement et sur la fréquentation automobile, et le rédacteur en chef de l'*Environmental Impact Report* (E.I.R.) auquel se réfère Christo[14]. Cette citation pose la question de savoir qui, dans le processus de production de l'œuvre, est l'artiste, et à quel titre, c'est-à-dire pour l'exercice de quelle(s) compétence(s) ? Comment un consultant accrédité par une administration et payé par un artiste pour mener une étude d'impact, peut-il faire œuvre d'art quand il produit un rapport d'expertise ? Cette citation questionne aussi la nature de l'œuvre d'art qui se trouverait partiellement dissociée de l'objet d'art en devenant plurielle, en prenant plusieurs formes. Ainsi, A. Tolnay (2001, p. 7) et B. Chernow (2002, p. 198) ont tous les deux raison quand le premier voit, dans la difficulté du monde de l'art et des média à reconnaître l'autorité artistique de Jeanne-Claude, une réticence liée à une certaine définition patriarcale de l'art, qui plus est longtemps entretenue par les artistes eux-mêmes ; tandis que le second y repère un désaccord sur la définition de ce qu'est une œuvre d'art. Le premier insiste sur la problématique de la pluralité de l'instance artistique, dont le couple-artiste, est une des manifestations les plus spectaculaires ; le second sur la problématique de l'objet artistique, l'installation, et de son rapport complexe avec ce qui est œuvré par l'art dans le monde, l'œuvre d'art. Nous nous intéresserons essentiellement, dans cette partie, à la question de la pluralité de l'instance de production artistique.

L'instance de production de l'œuvre d'art est plurielle, au point que certains s'y réfèrent comme à « l'équipe Christo » (Lilja, 1996 ; Chernow, 2000), rassemblant sous le nom de Christo une pluralité d'acteurs et la hiérarchisant par la même occasion. T. de Duve (1989/b), analysant les *ready-mades* de M. Duchamp, a conceptualisé cette question du rapport entre le titre et la compétence artistiques dans les termes d'une trilogie qui distingue l'« *authorship* », c'est-à-dire tout ce qui relève de l'autorité artistique (le droit moral de l'artiste), de la « *craftmanship* », tout ce qui relève du métier mis en œuvre dans l'élaboration matérielle de l'œuvre, et du « *spectatorship* » tout ce qui relève de l'engagement du public dans le processus de production de l'œuvre. L'organisation de cette partie s'en inspire en centrant le propos sur les acteurs de l'œuvre. Dans leurs textes et leurs interviews, les Christo articulent volontiers une logique diachronique de présentation de leur œuvre avec une logique historico-biographique de constitution de l'équipe artistique dont elle dépend, cette articulation donnant lieu au développement d'une perspective génétique et pragmatique sur chacune des œuvres. De Sofia, où Christo a été étudiant à l'académie des Beaux-Arts formé aux normes du Réalisme socialiste et à la démarche de l'*agitprop*, à New York, plaque tournante de l'activité artistique contemporaine d'une équipe internationale et siège social de la *Javacheff Corporation* (l'entreprise des artistes), en passant par Paris, lieu de rencontre du couple et d'invention du geste artistique, l'instance créatrice se constitue par accrétion progressive et différenciée, tandis que les modalités de l'activité artistique, dont les principes ont été très tôt posés par Christo et Jeanne-Claude, s'épanouissent dans des œuvres de plus en plus ambitieuses. A l'accroissement de la dimension des œuvres, à l'allongement du temps d'élaboration du projet et à l'extension de l'aire d'intervention artistique, répondent un renforcement numérique et une diversification géographique et fonctionnelle de l'équipe de production, ainsi qu'une définition des règles de son fonctionnement : partage des tâches, distribution des rôles, structuration de l'autorité, intermédiation et coordination, etc.

Christo et Jeanne-Claude sont définis, d'une expression qu'ils récusent, j'en discuterai plus avant, comme les « artistes emballeurs » (*wrapping artists*), et connus du grand public pour une partie particulièrement réduite, mais aussi particulièrement médiatisée, de leur activité

[14] La rédaction d'un E.I.R. avait été imposée à Christo par la Cour de Justice de l'Etat de Californie comme condition préalable à l'obtention d'un permis d'installation auprès des différentes administrations locales (cf. Chapitre 4, II, B). Le rapport fait 265 pages et comprend de très nombreuses illustrations graphiques et cartographiques. Il est présenté dans la rubrique bibliographique du site Internet *www.christojeanneclaude.net*, comme un ouvrage édité par les artistes.

artistique : des installations textiles *in situ* et *outdoors*, de très grandes dimensions. Une partie d'autant plus réduite que la mise en œuvre du matériau textile n'est pas la seule forme d'action artistique, qui comprend aussi l'action d'empiler des touques de toutes tailles. Mais là n'est pas mon propos, dans la mesure où celui-ci ne concerne que les œuvres textiles justement. « Emballeurs » du Pont-Neuf en 1985 avec 42 194m2 de toile et 13 076 mètres de corde, « emballeurs » du Reichstag en 1995 avec 109 400m2 de toile et 15 600 mètres de corde, métrage spectaculaire et actualité sensationnelle masquent d'autres dimensions de l'œuvre : les multiples formes de l'activité préparatoire qui inscrivent l'événement du surgissement de l'objet d'art monumental dans le temps long de l'œuvre, dix ans pour le *Pont-Neuf Wrapped*, vingt-quatre ans pour le *Reichstag Wrapped* ; la sensualité d'une saisie de l'objet au contact qui contredit les schèmes traditionnels d'usage de l'objet d'art, et fait de l'échantillon de tissu un reste plus convoité qu'une image mentale ou photographique. La toile est certes au cœur de l'art christolien, mais c'est une toile qui s'est retournée, elle a glissé du plan de la représentation au réel représenté, et c'est une toile dont la fabrication et l'application à un site extérieur (à la fois *outdoors* et hors de l'institution artistique) imposent la construction d'une entreprise artistique, une entité économique et juridique, opérant dans la sphère du marché et dans la sphère publique. La toile vient recouvrir un espace public et, ce faisant, entretient des rapports métaphoriques d'une part, avec le processus interdiscursif dont l'œuvre est issue, et d'autre part, avec les lieux couturés de limites, maillés, utilisés, sur lesquels elle s'applique. La toile installée est une invitation temporaire à une approche physique et interdiscursive qui fait de cet art public un art du contact. L'œuvre christolienne est une entreprise textile au sens où, issue d'une proposition qui ne répond pas à une commande sociale et qui crée un désir de participation et d'action, elle tisse des liens entre la sphère du marché, la sphère publique et la sphère du don. Elle est une entreprise textile au sens où elle met le contact au cœur de l'action artistique et de la pratique esthétique. Elle est une entreprise textile au sens où, à partir d'une métropole, New York, que les artistes ont investie comme *global city* et non pas comme foyer artistique, elle tisse du lien entre des lieux, à travers le temps, dans le monde.

Ce chapitre, qui s'inscrit dans une perspective partiellement chronologique et volontairement généraliste, n'est ni véritablement biographique, ni véritablement esthétique, ni véritablement géographique. Il vise à tracer un transect d'intelligibilité thématique à travers l'œuvre, à travers l'ensemble de la production et des formes de la production artistique christolienne, afin de donner une visibilité suffisante à l'émergence et à l'exposé de ma problématique. Ce qui m'intéresse ici, en guise de présentation d'une œuvre à la fois très médiatisée et relativement mal connue, c'est ce qu'on pourrait appeler le style de Christo et Jeanne-Claude. Un style qui s'exprimerait à la fois dans l'action sur le matériau textile (la mise en œuvre du matériau), et renverrait à l'invention d'un geste : le *wrapping*[15], sous sa forme initiale de l'empaquetage ; dans l'action dans le monde (les moyens de l'appropriation et de la transformation du réel), et renverrait à l'invention d'une démarche et d'une méthode : le projet et l'action collective à travers une « structure organisationnelle » ; dans le discours sur l'œuvre (la propédeutique de l'activité artistique) enfin, et renverrait à l'invention des formes de relation avec un public-acteur participatif et un public-spectateur. Je m'attacherai donc ici à définir ces trois ensembles caractéristiques du style christolien le long des trois axes logiques suivants : le parcours d'immigration (tirer le fil), la gradation progressive de l'activité artistique participative et l'usage du tissu dans un art public (reconstituer le tissu). Il s'agit, en effet, de trouver dans ce style une « prise » de géographe. La notion de parcours,

[15] Nous verrons dans le Chapitre 3, I, B, 2 pourquoi je garde ce terme anglais, traduction officielle du terme français empaquetage, qui assume néanmoins de nombreuses dérivations sémantiques par rapport à son (supposé) équivalent français.

quand elle s'accorde réellement à la mobilité, à la recherche d'un lieu d'où agir dans le monde, quand elle accorde le déplacement et la localisation avec la pratique (en l'occurrence artistique), fait sens en géographie. Christo et Jeanne-Claude se définissent comme des « déplacés » (au sens propre et figuré) et leur « déplacement » new-yorkais, c'est-à-dire à la fois vers New York et dans New York, a été la condition du déploiement polytopique de leur activité artistique dans le monde. Le déplacement est leur manière d'aborder le monde, de l'organiser en pôles d'action d'une entreprise artistique, d'être en ses lieux et entre ses lieux pour y œuvrer d'art[16], et de convier autrui à les y rejoindre, en ces lieux, un temps, pour certains, et entre ces lieux, longtemps, pour d'autres. Le déplacement est leur manière de gérer la distance que produit le déploiement d'une activité artistique internationale. La notion de parcours permet de dessiner le sens de la gradation et de la définition progressives de leur champ d'action autour des pôles de leur activité artistique, un champ d'action qui n'est ni commensurable aux lieux de matérialisation des installations qu'ils conçoivent, ni configurable sur eux. Un champ d'action pour une vaste entreprise textile.

I. LES « DEPLACES » : LE SENS D'UN PARCOURS

« Christo : Le fait que j'ai été et que je serai toute ma vie une personne déplacée est aussi un trait important de mon caractère. Bien qu'aujourd'hui je sois citoyen américain, je ne prétendrai jamais être américain. C'est pourquoi je ressens comme une grande richesse pour mon travail le fait de vivre dans la ville qui représente le mieux, à mes yeux, la complexité de la vie en cette fin de 20ème siècle. New York est le creuset de beaucoup de personnes déplacées. » (Penders, 1995, p. 37)[17].

Je m'intéresserai dans un premier temps au parcours de Christo, dans la mesure où, conformément à l'expression du critique L. Alloway, « Their art grows out of a thing that Christo was doing singularly as an artist. She [Jeanne-Claude] had joined him and enhanced it. » (Chernow, 2002, p. 198). C'est l'invention du geste artistique, c'est-à-dire l'action sur le matériau textile, ses conditions, sa généalogie, sa définition qui m'intéressent d'abord : cette part de la définition du style se rapporte à Christo. Mais sa mise en œuvre, l'appropriation du réel, et sa monumentalisation, la gradation scalaire, a imposé une action dans le monde à la formalisation pratique de laquelle, sinon même à la définition de laquelle, Jeanne-Claude a grandement participé. Cette action dans le monde a fait de Jeanne-Claude, installée avec Christo à New York en 1964, le second membre du couple-artiste depuis cette date[18].

Il ne s'agit donc pas ici, pour moi, de restituer le parcours biographique de chacun des deux membres de ce couple, comme l'a fait B. Chernow (2002) dans la biographie accréditée qu'il leur consacre en redonnant un « ante-Christo » à Jeanne-Claude[19] afin d'asseoir sa figure d'artiste (Poinsot, 1999) et de construire la légitimité et l'autorité d'une personnalité artistique

---

[16] J'emprunte cette construction verbale qui intègre les sens du substantif composé « œuvre d'art » (ensemble organisé de signes et de matériaux constituant le produit d'une activité artistique) et du verbe « œuvrer » (travailler, agir) au titre du numéro 78 / 79 de la revue *EspacesTemps* publié en 2002 (« A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public »). Cette locution verbale, construite par dérivation, permet de rendre compte des modalités et des productions d'une activité artistique qui se fait dans l'espace public et par l'interdiscursivité, et qui dans sa façon d'intégrer le monde réel et de le façonner transforme le public en acteurs de l'œuvre d'art et dépasse la réduction de l'œuvre d'art à l'objet d'art. La pertinence de cette locution apparaîtra progressivement dans le développement de ce travail jusqu'à permettre la distinction entre objet d'art et œuvre d'art.

[17] Installé à New York en 1964, Christo est un citoyen américain depuis 1973.

[18] L'usage rétroactif du nom d'artiste Christo et Jeanne-Claude, imposé par les artistes, depuis 1994, remonte quant à lui à la première œuvre *outdoors in situ* réalisée en 1961.

[19] L'ouvrage s'intitule *Christo and Jeanne-Claude. A Biography*, le premier chapitre « Behind the Iron Curtain » est consacré à Christo, le second « The General's daughter » est consacré à Jeanne-Claude.

duale dans l'amour et le travail commun, une personnalité conjugale[20]. Cette entreprise est en accord avec la volonté de ces artistes de confondre la généalogie de l'œuvre et la vie d'artistes, de construire un système d'informations réciproques d'où se dégagerait l'image d'un mode de vie artiste ou d'une manière d'être artiste au monde ; ou bien avec la volonté de Jeanne-Claude, puisqu'en fin de compte cette conjonction est le reflet de sa propre trajectoire : c'est dans son désir de l'artiste Christo, voire de la vie de l'artiste Christo, que se sont enracinés son roman et son autorité artistiques, faisant converger les termes qui lui servent à qualifier son roman et ceux qui lui servent à qualifier non seulement leur entreprise artistique mais aussi leur œuvre. Mais, il s'agit, à partir d'un matériau extrêmement composite, produit par les artistes ou par d'autres avec les artistes et relevant par conséquent du « récit autorisé », de considérer qu'en disant quelque chose sur / d'eux ils disent quelque chose de leur œuvre et en disant quelque chose sur / de leur œuvre ils disent quelque chose de leur rapport au monde qu'ils oeuvrent, avec d'autres, d'art. Il s'agit donc, non pas de participer à l'élaboration d'un « récit autorisé » de type biographique dont la visée serait la construction de la « figure de l'artiste », mais, m'inscrivant dans le champ de la géographie, d'ouvrir une perspective sur l'œuvre et sur les artistes pour une communauté scientifique éventuellement peu informée d'art et de dégager les éléments d'analyse qui constituent les points d'ancrage de la problématique géographique que je propose de construire autour de cette entreprise artistique et qui seront élaborés dans le Chapitre 3.

Christo est moins prolixe sur sa vie privée que ses proches qui prennent soin de son histoire, mais, il les laisse volontiers rapporter l'œuvre à sa vie et à son vécu, permettant le développement d'un point de vue biographico-génétique sur l'œuvre, confondant la vie et l'œuvre, faisant relever l'œuvre de la sphère privée et de la sphère publique, souvent dans un registre anecdotique. Entre roman picaresque et roman de formation, les informations biographiques rassemblées et documentées[21] par Jeanne-Claude, et plus récemment par Anani, son frère, composent une sorte de destin mythique dont les différentes étapes sont la Bulgarie, 1935 à 1956 : lieu de naissance d'une vocation et de formation ; Paris, 1958 à 1964 : scène de la rencontre avec Jeanne-Claude et de l'invention d'un geste artistique, premier centre de l'activité artistique christolienne ; New York, à partir de 1964 : plaque-tournante de leur

[20] La notion de « figure d'artiste » est empruntée à J.-M. Poinsot (1999) et plus particulièrement à sa tentative de penser les relations que l'artiste contemporain entretient avec le langage et dont émerge un ensemble de productions linguistiques : « La figure de l'artiste est une construction symbolique qui fixe sous une forme déterminée et nommable la manière dont l'artiste exerce ses prérogatives d'auteur et le champ qu'il leur donne. Contribuent à l'édification de cette figure, la signature sous ses différentes formes, les (auto)biographies et toutes les déclarations établissant des liens entre les œuvres et les artistes qui les ont conçues. » (1999, p. 136). La biographie de B. Chernow (2002) est dans cette perspective un « récit autorisé » (ibid., p. 135) participant à la construction de l'autorité de l'artiste, c'est-à-dire à la fois de Jeanne-Claude comme artiste et du couple-artiste Christo et Jeanne-Claude. Elle est d'ailleurs accréditée à plusieurs titres par les artistes qui d'une part, ont participé à son élaboration par des entretiens avec l'auteur, et d'autre part, s'y réfèrent comme à une biographie officielle. Trouvons le dernier indice de cette « autorisation » dans le fait que c'est W. Volz, photographe accrédité et proche collaborateur des artistes, qui a assuré la rédaction de l' « Epilogue » de l'ouvrage après le décès accidentel de son auteur.

[21] Ces éléments sont détaillés par Jeanne-Claude, dans le film d'A. et D. Maysles (1990), et par Anani Javacheff dans le film de G. Balabanov (1996). Ils sont repris dans J. Baal-Teshuva (1995, pp. 13-15), et dans J. Fineberg (1986, pp. 23-24). Ils sont rapidement présentés sous la forme d'une série de dates-clés dans tous les ouvrages conçus par les Christo ou publiés sous leur direction. Le film de D. et A. Maysles *Christo in Paris* qui documentait l'élaboration du projet *The Pont-Neuf Wrapped*, mais qui, comme son titre l'indique, mettait en scène le premier lieu d'immigration de Christo et le lieu de la rencontre des artistes, a servi de « récit autorisé » avant la publication de cet ouvrage biographique. Tandis que le film de G. Balabanov monté à partir d'entretiens avec Anani Javacheff, avec des étudiants formés à l'académie des Beaux-Arts de Sofia à la fin des années 1950 et avec les artistes, voit sa légitimité contestée par ces derniers au titre du traitement qu'il réserve au frère de Christo. Il est néanmoins riche en informations sur la formation de Christo.

activité artistique commune. Cette forme narrative construite à partir d'éléments clés, voire de signes, appelle une écriture généalogique qui, en donnant sens à ces « morceaux de vie », rend compte d'un parcours artistique guidé par une vocation et par un pragmatisme : trouver un centre d'activité adapté au déploiement mondial, principalement occidental, d'une pratique, et conditionnant une démarche esthétique dont le principe réside dans le réalisme et l'interventionnisme *in situ*.

A. La Bulgarie : lieu de naissance d'une vocation et lieu de formation

« Christo : Mon origine est extrêmement importante pour ce que je fais. En un certain sens, fondamentale. Je dois énormément à la maison de mes parents et à ma formation à Sofia. » (Spies, 1989, p. 63).

1. Le textile comme détermination

« Jeanne-Claude : Certains de ses premiers dessins au crayon sont émouvants car ils représentent l'usine textile de son père. Quand il était un petit garçon, Christo allait à l'usine et dessinait ces grosses machines. Imagine un peu ! Il ne savait pas que sa vie entière serait marquée par le tissu ! » (Maysles, 1990).

Christo Javacheff est un artiste d'origine bulgare, né donc le 13 juin 1935 à Gabrovo, ville moyenne située sur le cours supérieur de la Jantra, affluent méridional du Danube, dans les collines pré-balkaniques du piémont septentrional du Grand Balkan ou Stara Planina. Gabrovo est un important centre textile de transformation de la laine et du coton. D'ailleurs, le récit familial articule les indices d'une double détermination impérieuse et dramatique par le textile et l'émigration. Notons du côté maternel, en 1913, la fuite hors de Grèce de la grand-mère et de la mère macédoniennes, avec pour tout bien, une machine à coudre :

« Anani : La famille échappa de peu à la mort et réussit à s'enfuir. Le lendemain, ou Dieu sait après combien de jours, ma grand-mère déguisée en Turque réussit à monter à bord d'un bateau anglais avec ses trois enfants et une machine à coudre qu'elle avait trouvé le moyen d'emporter. Elle arriva finalement saine et sauve à Dedeagaç et de là, à Sofia. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 13)[22].

Notons, du côté paternel, la fondation par le grand-père, à Gabrovo, d'une usine chimique spécialisée dans la teinture textile, la transmission de celle-ci au père de Christo, ingénieur chimiste formé en Autriche. Nous trouvons articulés, cette fois, textile et ingénierie. En 1947, le père, du fait de la socialisation consécutive au changement de régime, perd ses biens, mais il conserve la direction de l'usine, grâce à ses compétences. C'est en 1949 qu'intervient un événement qui, en 1996, réunit toujours les deux frères penchés sur une poignée d'anciennes photographies, dans l'émotion d'une évocation commune (Balabanov, 1996) : la condamnation du père pour sabotage ou « destruction volontaire de la production socialiste », puis son emprisonnement, à Gabrovo, pendant deux ans. Il est accusé d'avoir brûlé 100 000 mètres de toile teints dans l'usine dont il a conservé la direction.

2. *Agitprop* le long de la ligne du Trans-Orient Express

Le récit personnel s'articule autour des signes d'une vocation artistique et d'un parcours effectué pour la réaliser :

[22] Citation d'un entretien d'Anani Javacheff avec *Balkan Magazine*, IX, novembre-décembre 1993.

« Christo: At the age of six I wanted to do that. Really I didn't consider anything but Art at school. And of course my mother was very much involved with Art in the way that she was the secretary general of the Art Academy in Sofia around 1928 to 1931. » (Fineberg, 1986, p. 23).

Christo entre à l'Académie des Beaux Arts de Sofia en 1953. Il y restera jusqu'en 1956. L'artiste rattache aux principes idéologiques de sa formation esthétique, le Réalisme socialiste[23], et aux conditions particulières de sa formation, l'intervention artistique *in situ*, l'origine de son geste artistique : le recouvrement d'un site par une toile. Les faits ont été racontés par Christo, puis ces propos amplement répétés (Spies, 1977, 1988, 1989 ; Vaizey, 1990 ; Baal-Teshuva, 1995) : les Brigades d'étudiants des Beaux Arts étaient envoyées dans les coopératives agricoles et dans les usines rurales[24] situées le long de la ligne ferroviaire de l'Orient Express[25] pour masquer au regard des occidentaux embarqués l'état de délabrement des campagnes et lui substituer, sur le mode de l'exhibition, un trompe l'œil. Voilà, la description que fait Christo de ces leçons de l'*agitprop* :

« Christo : That was during the cold war, and the all students were obliged to give their Saturday or Sunday to the Party or to the proletarian revolution, and there was a lot of activity, basically activity in cooperative farms and factories. During that time the only western people passing through Bulgaria were on the Orient Express going from Paris to Constantinople, and the Party was very eager that all the landscape and all the view for 400km along the Orient Express line, from Serbian border to the Turkish border, should be proper-looking, dynamic, prosperous and full of work. The art students were sent to give advice to factory workers, ranchers, farmers, on how to stack their machinery, how to put things around the rail-road tracks so that they would not look disorderly and clumsy. Perhaps that was a very significant part, because during those WE, I developed a taste for working with different people outside of the academic world of scholars, people who were not doing art but who were managing space in a different way. » (Diamonstein, 1979, pp. 81-82).

La description de ces « potemkinades », de ces actions qui président aux opérations de camouflage et de mise en scène est donnée par d'anciens camarades, membres des Brigades (Balabanov, 1996). Pour ce qui concerne les usines, il s'agissait d'appliquer sur les murs extérieurs visibles depuis le train, de très grandes toiles ou affiches peintes, produites dans les

[23] Le Réalisme socialiste officiellement proclamé, en Union Soviétique, au premier congrès de l'Union des écrivains en 1934, subordonne l'œuvre d'art au projet politique et idéologique socialiste : il doit d'une part, « donner le reflet correct de la réalité soviétique dans son développement révolutionnaire », et d'autre part, « lutter pour la transformation des consciences », c'est-à-dire représenter l'homme nouveau socialiste, dans un langage accessible. Pour ce faire, il circonscrit l'art à des sujets, le plus souvent allégoriques, et définit un style académique. Il impose à la production artistique une fonction de communication : c'est un art de célébration politique pour les masses. Il connaît sa phase normative la plus dure, marquée par un isolationnisme culturel extrême et une organisation institutionnelle de la production et de la communication, entre 1947 et 1953, pendant la période dite jdanovienne. Dès 1949, il est importé, avec l'ensemble de ses principes idéologiques et esthétiques et organisationnels, dans l'aire d'influence géostratégique soviétique, et en particulier dans ce qu'il était coutume d'appeler, du fait de son « suivisme », la « Seizième République de l'Union Soviétique » : la Bulgarie. Il y est partout appliqué sous la surveillance directe des commissaires et des artistes soviétiques. Des Commissions d'orientation contrôlaient les institutions et dictaient souvent jusqu'au moindre détail l'application de ses principes.

[24] Rappelons que la Bulgarie socialiste avait choisi un modèle d'industrialisation dit « à la campagne ».

[25] Il s'agit de la branche méridionale de la ligne mythique qui reliait Paris à Istanbul. Elle passait par Milan, Trieste, Belgrade et Sofia. L'infrastructure ferroviaire existe toujours, mais la ligne ayant pour point de départ Paris et point d'arrivée Istanbul, sur laquelle circulait un train transportant des voyageurs occidentaux à travers l'Europe méridionale et balkanique jusqu'aux Détroits de la mer Noire, a été fermée à la fin des années 1970.

ateliers de l'école[26]. Pour ce qui concerne les coopératives agricoles, il s'agissait, en particulier, d'habiller les meules de bâches[27].

« The students were sent to agricultural coops where they advised the farmers how to show off their tractors and other machinery to best advantage; they also showed them to cover their haystacks with tarps in order to improve the rural landscape. » (Spies, 1988, p. 7).

Ainsi, Christo, ses biographes et ses commentateurs rattachent l'œuvre des artistes aux modalités d'une formation artistique qui relève bien plus des principes politiques et pratiques réglant sa fonction de communication que de principes esthétiques. Le Réalisme socialiste subordonne l'œuvre d'art au projet politique et idéologique, cela en fait un art de célébration politique. L'*agitprop* règle les conditions techniques et pratiques de sa diffusion.
Partant de cette formation, il nous revient alors non pas d'isoler, mais de tirer deux fils à travers l'œuvre des Christo, pour en construire l'horizon de signification : le dispositif scénographique, le rapport au travail. Considérons, tout d'abord, le dispositif scénographique. Dans ce contexte géographique particulier d'entre-deux ferroviaire, la fonction propagandaire des dispositifs montés par les brigades était destinée à une population occidentale « captive », spectatrice malgré elle d'une campagne scénographiée. Elle impliquait, ce qui a été par ailleurs abondamment souligné, une intervention artistique *in situ*. Mais, si nous nous arrêtons sur l'évocation de ces dispositifs un peu plus que le temps d'une citation, nous y rencontrons effectivement nombre des principes qui règlent les conditions de production, par les artistes, mais aussi d'appréhension, par le spectateur, de l'œuvre des Christo. D'un côté, nous identifions quatre traits caractéristiques de leur pratique artistique : le prolongement en extérieur du travail en atelier et le changement d'échelle induit par ce déplacement, l'interaction avec des populations locales dans leur espace de vie et de travail, l'application de toiles ou de bâches sur un site ou sur certains éléments de site, et enfin l'engagement physique inhérent aux gestes de l'application. De l'autre, nous reconnaissons l'état de spectateur : un point de vue supposé en mouvement, se déplaçant le long d'une voie de communication ; ainsi que les conditions de détermination de ce point de vue : un site d'installation qualifié par sa fonction circulatoire. Mais, à côté de cette modalité particulièrement spectaculaire de l'intervention *in situ*, rappelons que les objectifs politiques de ces actions artistiques se retrouvaient surtout dans un art de la propagande et de la célébration *in situ* à destination d'un public intérieur, qui donnait lieu au transfert et à l'application de citations ou d'éléments de l'iconographie socialiste sur des supports muraux, des panneaux d'affichage ou des hampes, en milieu urbain ou rural. Nous serions alors en droit de nous demander dans quelle mesure les dispositifs atmosphériques des Christo, et secondairement les dispositifs lithosphériques, montés à partir de toiles tendues dans les airs ou appliquées sur des substrats rocheux ou des appareillages de pierres, ne sont pas des citations détournées de ces installations socialistes[28].

---

[26] Un artiste bulgare montre à la camera de G. Balabanov (1996) la photographie d'une affiche de 30 mètres de long sur 3 mètres de haut qu'il a peinte, à cette époque, pour l'usine *Lénine*.

[27] Les pièces n°138 et n°139 de l'exposition *Christo and Jeanne-Claude. Early Works, 1958-1969*, présentées au Martin Gropius-Bau de Berlin, septembre-décembre 2001, intitulées *Wool Bales Wrapped, 1969*, peuvent être considérées comme une évocation de ces mises en scène. Par ailleurs, le projet *Two Tons of Stacked Hay* a été installé en 1968, au Philadelphia Institute of Contemporary Art.

[28] Visitant, avec une amie hongroise, l'exposition « Christo et Jeanne-Claude, Two Works in Progress. The Gates. Over the River » organisée à la NBK, à Berlin, à la fin de l'année 2001, j'ai été surprise par la réaction de celle-ci au texte de présentation de *The Gates, Project for Central Park, New York*. Le texte disait « *The Gates* will be a work of joy and beauty ». Cette amie s'est émue disant qu'elle y voyait une variation sur le thème des célébrations socialistes auxquelles elle avait dû participer enfant et jeune adulte, et que cette référence la mettait mal à l'aise. Plus encore, elle a précisé que cette œuvre lui rappelait un film de 1967, du réalisateur hongrois Miklos Jancsó, intitulé *Fenyes Szélek* (littéralement « Vents brillants », traduction française *Ah ! Ca ira !*), qui évoque le 1er mai par la théâtralisation des drapeaux nationaux fichés sur les bâtiments et déployés dans les rues.

Enfin, nous pourrions peut-être associer aux effets de cette formation socialiste les souvenirs d'une autre expérience rapportée par Christo :

« Christo: We lost everything except that my mother was clever enough to have saved some furniture. (...) I remember first my mother said we had no money, we don't have anything. Everything was taken in 1947-48. My mother started to rent the furniture to the National Theatre because it was capitalist furniture. They were playing dramas showing people what this furniture was like. I remember it was so hilarious that our furniture was there on the stage. » (Fineberg, 1986, p. 23).

Au delà de la parenté évidente avec les empaquetages de meubles qui constitueront une grande partie de la production de Christo dès la fin des années 50, nous pourrions avantageusement rapporter cette autre évocation aux formes contemporaines de la dramaturgie inventée par les Christo : l'emprunt temporaire d'une scène pour y placer des artefacts textiles, supports d'un drame.

« Christo :La tâche des groupes d'intervention envoyés par l'académie de Sofia consistait aussi à dramatiser et à glorifier le travail des paysans dans les kolkhozes. Les activités étaient présentées avec beaucoup d'effet, comme dans une vitrine. Nous installions les machines dans des positions pleines de dynamisme. Nous disions aux paysans : placez cette moissonneuse-batteuse sur une petite colline bien visible comme sur un socle. Nous avions empilé des tuyaux pour faire beau, alors qu'ils avaient été livrés pour construire une conduite d'eau près de Maritza… » (Laporte, 1985, p. 44).

Considérons ensuite le rapport au travail. Le Réalisme socialiste est un art de la célébration du travail et du travailleur, célébration qui prend pour support le portrait allégorique. Le sujet de la représentation n'est pas, en effet, l'individu au travail, mais des catégories économiques (le travail, le métier), ou des figures sociales (le travailleur, l'ouvrier, le paysan). La représentation met l'accent sur les activités individuelles ou collectives coordonnées en vue de produire un bien, sur la force ou l'effort physique déployés pour le produire, sur l'outil de production auquel elle est rapportée. Tous trois sont référés métaphoriquement à la construction de la société socialiste. Or, l'intérêt des artistes pour le rapport de l'art et du travail, sous ces trois aspects de la coordination d'activités, de l'engagement physique (la force de travail), de la mécanisation (ou de l'ingénierie technique), doit être non seulement souligné, mais rapproché de ces contexte et contenu de formation de Christo[29]. Il colore d'une signification particulière l'expression de « *work of art* » ou de « *art work* » qu'ils utilisent[30]. Dans leurs œuvres contemporaines, les Christo ne représentent pas le travail ou les

[29] J. Baal-Teshuva (1995, p. 14) évoque les ennuis rencontrés par Christo à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia quand il réalisa, en 1954, une étude au fusain intitulée *Paysans au repos dans un champ*, dont la représentation était contraire aux canons socialistes. Mais il serait aussi juste de signaler que nombre de ses compositions de l'époque, en particulier celles réalisées dans l'usine textile dirigée par son père, sont conformes aux canons socialistes réglant la représentation, son style et ses sujets.

[30] C'est ce que souligne A. Elsen (1998), sans toutefois le rapporter à l'origine socialiste de Christo : « No past or presents artists known to this writer have done more to honour work and workers by their art that Christo and Jeanne-Claude. This is because they have effectively redefined the meaning of "the work of art". Rather than a noun referring to a finished object, for the Christos work is a verb; it comprises the processes of design and fabrication, public education and the efforts to overcome those legal and bureaucratic restrictions and delays that irritate, frustrate and discourage other artists who make outdoor art. They have not only relied on a cadre of engineers and professional construction supervisors but, as in the Miami project, have provided work for hundreds of people unemployed for lack of skills. To weave and sew the twenty-four and a half miles of fabric of *Running Fence*, the artists put a small town back to work for a year as its parachute factory was closing at the end of Vietnam war. By permanently recording the physical efforts that go into the execution of their projects, these artists pay tribute to workers of all types. Both Christo and Jeanne-Claude think of themselves as workers. They do not accept voluntary labour, no just for insurance purposes, but because they believe honest labour should be paid for. They are paid a modest salary from the corporation set up for each project and they live in a spartanly furnished lower Manhattan loft that is mostly work space. ».

travailleurs dans une composition picturale, mais ils leur donnent du travail (temporaire) et les mettent au travail sur la toile, soit dans les usines où la toile est tissée et cousue, ainsi que d'autres matériaux fabriqués, soit sur les sites mêmes de sa mise en place finale[31]. La toile *in situ* devient en quelque sorte la scène de l'animation d'une composition picturale ayant les travailleurs pour sujet, ce qu'on appelle ordinairement un « tableau vivant », mais pour condition, son déploiement et son assemblage par ceux-là mêmes qu'elle donne à voir. Notons que cette scène comprend les Christo, les ingénieurs (textile, ingénierie, construction), c'est-à-dire les concepteurs du dispositif, qui engagent eux-aussi leur force dans le travail d'installation ou à sa coordination. Le tout construit une figure en abîme, qui fait de l'art des Christo une véritable célébration du travail. La comparaison de la construction des installations avec les chantiers des grands travaux socialistes s'impose alors et se renforce des images d'étudiants qui viennent de la ville à la campagne (profonde ou péri-urbaine), y participer[32]. Recouverts des attributs vestimentaires du travail (gants, casques de chantier et *T-shirts* à la couleur de la toile), ils en deviennent des portraits vivants. Les artistes sont ainsi à l'origine d'une production iconographique autour du thème du travail, qui peut se lire comme des citations de l'iconographie socialiste. Comment ne pas voir, en effet, dans les séries de portraits photographiques (d'ouvriers d'usine, d'installateurs, de moniteurs[33]) présentés par les ouvrages documentaires, une citation détournée, puisque tous les travailleurs y sont représentés, des portraits géants accrochés à l'entrée des unités de production socialistes, sauf à considérer qu'ils ornent aussi les murs des entreprises d'une société où les artistes se sont depuis installés, les Etats-Unis. Un parallèle (le grand chantier, le portrait du meilleur ouvrier) qui ne condamne pas la justesse du rapprochement, mais l'augmente d'un autre référent social et culturel à la valeur du travail. Ajoutons que les dessins préparatoires de Christo, en intégrant des graphiques, des courbes et autres données formalisées qui les font ressembler à des instruments techniques, types plans de réalisation ou prévisions, participent de cette iconographie propre au grand chantier.

---

[31] La célébration du travail par l'œuvre monumentale est au cœur de cette citation de W. Spies : « Le monumentalité à laquelle Christo nous a habitués ne peut se comparer aujourd'hui qu'avec l'architecture. Et cette mise en service du monumental a une importance particulière. Non pas simplement en ce sens pragmatique qu'il serait physiquement impossible à Christo de réaliser ses grands projets de ses propres mains. Dans les documents qu'il joint chaque fois à ses projets et qu'il fait publier, dans les films qui en attestent la naissance, l'aspect physique de l'exécution, confiée à des équipes de travailleurs, joue un rôle important. Ce sont des exemples de mise en scène des masses. Celle-ci appartient à l'œuvre et ce n'est pas qu'un simple moyen en vue d'une fin, comme nous le montrent les photographies. (…) [Le processus de production] enchaîne les participants les uns aux autres, avec plus de force jusqu'à les présenter ensuite, pendant la phase finale de la construction, à travers le pathos de la victoire. » (Spies, 1989, p. 65).

[32] Sur le site japonais de *The Umbrellas, Japan-USA, 1984-1991*, 600 étudiants en provenance de l'ensemble des régions du Japon, participent au chantier d'installation. Ils viennent à leur propre initiative ou à l'initiative de leurs institutions scolaires : à titre d'exemple, *The Interior Center School* de Tokyo où Christo et Jeanne-Claude avaient donné des conférences quelques mois auparavant, a envoyé 150 étudiants (Christo, 1998/a, p. 998). Sur le site de *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83* , ils sont 42% d'étudiants, dont 26% sont des étudiants des Beaux Arts (Mulholland, 1986, p. 391). Les installateurs de *Wrapped Coast, One million square feet, Little Bay, Australia, 1969*, provenaient en grande partie de l'Université de Sydney et du East Sydney Technical College.

[33] Le *monitoring* correspond à l'emploi de guides, formés par les Christo, sur les installations. Ils communiquent aux visiteurs des informations sur l'œuvre ou sur les Christo, assurent la maintenance et l'entretien de l'objet d'art et assurent le respect des règles de circulation et de stationnement sur le site. Dans Christo (1990), la version française de l'ouvrage, supervisée par Jeanne-Claude, utilise les termes américains de *monitoring* et de *monitors*.

B. Paris : lieu de la rencontre avec Jeanne-Claude et conditions d'invention d'un style artistique

1. Premiers empaquetages et empilements

En 1956 Christo s'enfuit d'Europe orientale par Prague, puis il rejoint Vienne en janvier 1957, fait étape à Genève au début de l'année 1958. Il explique : « c'est l'artiste en moi qui l'a voulu » (Balabanov, 1996). Il devient alors réfugié et apatride, retournant son passeport à l'ambassade de Bulgarie à Vienne et demandant l'asile politique. Remontant la course de l'Orient Express, il s'installe à Paris en mars 1958. Il y gagne sa vie en recourant au savoir-faire appris de l'académisme réaliste socialiste : la peinture de portraits. Mais c'est à Paris, à la fin de l'année 1959, qu'il va inventer le geste pour lequel il est aujourd'hui connu : l'empaquetage, et celui qu'il a jusqu'à présent moins eu l'occasion de déployer : l'empilement. Dans un premier temps, ils sont conjugués dans *Inventory, 1958*, dans *Etagère, 1958* ou encore dans *Barils de pétrole empaquetés, 1958-59*.

« Christo: Inventory was like you were moving from your house, and you have chairs, and you have cases all covered with cloth and fabric, and there was a group freely put together, and there were cans and bottles and all sort of materials, sometimes very small –about twenty-, sometimes large –about forty, fifty pieces-, and they were all home objects, objects you can manipulate yourself alone, some large –perhaps the chair and table were large-, and some small ones. » (Diamonstein, 1979, p. 83),

On retrouve aussi cette association dans la première œuvre *outdoors* de Christo, installée dans le port de Cologne, pendant l'été 1961 : *Empaquetages sur le quai, Port de Cologne, 1961*. Il s'agit, en effet, du réarrangement de tonneaux transbordés et stockés sur le quai, et de leur recouvrement par une bâche. C'est peu s'aventurer et c'est surtout redire ce qui a déjà été dit (Spies, 1977, 1989 ; Laporte, 1985), que de proposer une interprétation politique de ses œuvres européennes, qui, entre l'empaquetage sous lequel se dissimule le manque et l'accumulation par laquelle s'exhibe la richesse (à moins que ce ne soit le contraire), manifesteraient le passage d'une économie d'Etat, dite de pénurie, à une économie de marché, dite d'abondance[34]. Mais, la citation, associée à l'allure artisanale des paquets, nous invitent à

[34] Rappelons, pour compléter cette interprétation, que l'emballage dans sa sophistication, sa banalisation et son omniprésence semble bien être métonymique de la société d'abondance occidentale, tandis qu'à l'inverse, sa rareté et sa simplicité, caractérisait la pénurie d'Europe de l'Est. B. Gérard (1997) définit l'emballage comme un « produit culturel » et il signale que le développement de l'emballage montre une corrélation positive avec le niveau de richesse des pays. Il est probable qu'à l'instar de tous les touristes occidentaux ayant séjourné en Europe de l'est, cette opposition, particulièrement manifeste dans les vitrines des magasins, ait sauté aux yeux de Christo. Qui n'a pas vu ou qui, à la faveur du récit d'un touriste occidental, n'a pas imaginé ces pyramides de boîtes de conserve identiques, que les vendeurs disposaient « artistiquement » dans les vitrines des magasins d'Europe socialiste ? Ils cherchaient, dans un geste de propagande identique à celui des étudiants de l'académie des beaux arts de Sofia, à masquer la réalité de la pénurie et à déclencher, par la seule séduction de l'accumulation et par la forme de celle-ci, l'acte de consommation. La ressemblance entre les chalands socialistes et les voyageurs occidentaux du Trans-Orient Express est évidente : les premiers passent devant des vitrines composées, tandis que les seconds observent derrière les vitres de leur wagon une campagne recomposée.

Reliant la pratique parisienne de l'empaquetage au devoir de propagande socialiste W. Spies commente ainsi les œuvres parisiennes de l'artiste : « On pourrait dire que, par la suite, Christo a commencé par inverser ce processus de chirurgie esthétique, dans ses premières années parisiennes. Le "chic de l'empaquetage" dans le monde capitaliste qu'il découvrait, "chic" qui consiste à rendre désirables et vendables rien que par la présentation le minable et l'inutile, a sans doute quelque chose à voir avec ce reniement. Les monuments et les musées ficelés de Christo, ses vitrines voilées et aveugles continuent la glose et la croyance au papier d'emballage. » (Spies, 1977, p. 8). Rappelons aussi cette citation de Christo, à propos de la scénographie

aller plus loin et y articuler le thème général du déplacement et particulier de l'émigration : pour Christo, le déplacement qu'il vient d'effectuer d'une aire d'influence géostratégique dans l'autre. Ses empaquetages sont des objets usuels enveloppés dans des toiles rudimentaires et élimées, et ficelés à la hâte, comme dans un acte de rassemblement d'effets personnels pour un départ[35] (cf. document 02). A partir de 1960, l'empaquetage s'autonomise de l'empilement. Il produit une première série de *Packages*, ballots de toiles grossières superposées, plissées et retenues par des liens de corde, qui sont postés sur des socles ou, dans des cadres, accrochés aux murs. Les *Packages* révèleront leur dimension mobile en venant recouvrir des « véhicules » ou des pièces de mobilier : *Empaquetage sur galerie de voiture, 1962* ; *Motocyclette empaquetée, 1962* ; *Empaquetage sur brouette, 1963* ; *Der Spiegel, Magazine empaqueté, 1963* ; *Panneaux de circulation empaquetés, 1963* ; *Table empaquetée, 1961* ; *Table et chaise empaquetées, 1963*. Ils aboutiront aux *Wrapped Boxes* produites entre 1962 et 1966 dans un rapprochement avec le *Mail Art*[36] (cf. Chapitre 5, I, A).
La série des *Vitrines* (*Show Cases*) et des *Devantures* (*Store Fronts*), installations *indoors* qui marquent la toute fin de son séjour parisien et le début de son séjour new-yorkais (cf. document 03), constitue le prolongement logique d'*Inventory* et des *Packages*. La toile, dans le cadre résolument marchand du magasin, s'étend des petits objets à toute la paroi intérieure d'une vitrine, dissimulant la pénurie ou l'empilement des biens à vendre comme pour un inventaire, pour des soldes ou pour des travaux. La toile s'étend du paquet qu'elle mobilise, à l'environnement de la mobilité et fait glisser l'attention vers le hors-cadre, l'espace ambulatoire du spectateur. Celui-ci est en effet tenu en dehors du magasin par une porte d'entrée verrouillée, bien qu'elle soit signalée par une poignée ou par une invitation à entrer. Un *Store Front* de 1964[37] associe deux paquets à la vitrine voilée du magasin : l'un, à l'extérieur, vient recouvrir la boîte à air conditionné au-dessus de la porte, l'autre, dans la vitrine, se laisse deviner au dessous et au dessus des bords de la surface entoilée.

2. Premiers jeux de toile : autour de Jeanne-Claude, le retournement de la toile

A l'automne 1958, alors qu'il réalise des portraits de la Comtesse de Guillebon, il rencontre Jeanne-Claude, fille du général Jacques de Guillebon, directeur de l'Ecole Polytechnique où il est hébergé. L'histoire de la rencontre humaine et artistique est racontée avec force détails et documents photographiques dans le film *Christo in Paris* (Maysles, 1990) et dans la biographie que leurs consacre B. Chernow (2002). Ce dernier auteur insiste sur le fait que Jeanne-Claude est elle-même une « déplacée », née et en partie élevée à Casablanca, puis dans les différents pays (Suisse, Tunisie) où son père était en poste. Christo prévient Jeanne-Claude : « les portraits sont à mon œuvre ce que les polars sont à la littérature » (Maysles,

---

socialiste *in situ* : « Les activités étaient présentées avec beaucoup d'effet, comme dans une vitrine. » (Laporte, 1985, p. 44).

[35] « Les empaquetages bosselés de Christo sont, naturellement l'antithèse du conditionnement industriel profilé, conçu pour être attrayant, informatif, et facile à stocker. Les "paquets" de Christo et ses "objets enveloppés" sont improvisés plutôt que préconçus, obscurs plutôt qu'informatifs, faits à la main et non usinés en série. Ils ressemblent d'avantage aux ballots maladroits et rudimentaires confectionnés à la hâte par une ménagère sans le sou ou un petit commerçant avec des matériaux de fortune. » (Bourdon, 2001, p. 40).

[36] L'art postal est un mouvement de l'art contemporain lié à la création en 1962 par Ray Johnson de la *New York Correspondance School of Art*, qui utilise l'ensemble du registre postal (réseau de distribution postal, services et produits postaux). Il intègre d'une part, de nouvelles pratiques de circulation des biens et des informations artistiques, et d'autre part, de nouveaux types d'objets d'art dans le champ de la création artistique (cf. Durozoi, 1993, p. 389).

[37] Pièce n°165 de l'exposition *Christo and Jeanne-Claude. Early Works, 1958-1969*, présentée au Martin Gropius-Bau de Berlin, septembre-décembre 2001.

1990), puis lui présente, au grand effroi de cette dernière, sa véritable production. Jeanne-Claude deviendra rapidement, outre l'épouse, la collaboratrice artistique de Christo.
C'est à Paris que Christo sépare son prénom de son nom, repliant le nom de famille Javacheff sur sa production de subsistance, les portraits et les paysages, et étendant son prénom Christo à son œuvre, les empaquetages et les empilements. On jugera dans la coquetterie de la citation qui suit l'estime dans laquelle il tenait sa production de subsistance...

« Pour pallier les "non-ventes" de son travail entre 1956 et 1964, Christo a non seulement dû laver des voitures dans les garages et faire la plonge dans les restaurants, mais aussi peindre des portraits, des huiles sur toile qu'il signait de son patronyme, Javacheff. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11).

Mais d'autres citations tendent à définir la place de la production graphique et picturale de Christo non pas dans sa vie, comme moyen de subsistance, mais dans son œuvre, comme moyen de financement.

« B. D. : You started as a painter of portraiture. Whatever happened to that work and how did it evolve to wrapping those first small objects? Ch. : I really did not start in portraiture, no. (...) I was doing portrait and landscape and I was also washing dishes in restaurants and doing garage work, anything available and fast to produce enough money to do my work, and this is why the portrait is something I have no predilection for. » (Diamonstein, 1979, p. 83).

La place de son activité de portraitiste étant, semble-t-il, réglée, reste celle de son activité de peintre ou dessinateur de paysages ou d'une activité graphique et picturale qui s'en rapproche. C'est autour de Jeanne-Claude qu'il créera une pièce qui ensevelit définitivement l'art appris du portrait sous celui inventé de l'empaquetage, *Portrait Empaqueté de Jeanne-Claude, 1963*[38], et qui donne la direction de sens de cette œuvre si particulière (cf. document 04). Il répétera le geste dans l'empaquetage d'une statue, *Wrapped Venus, 1963, Garden of the Villa Borghese, Rome* (cf. document 04). Ces deux pièces doivent être comprises dans le rapport spéculaire qu'elles entretiennent avec les corps de femme empaquetés et ficelés qu'il réalise à la même époque, à Paris, dans l'atelier d'Y. Klein[39], *Wrapped Woman, 1962*, puis à Londres et à Düsseldorf *Wrapped Woman, 1963* (cf. document 05). D'une série à l'autre, la toile glisse du « plan représentatif au corps réel » (de Mèredieu, 1994, p. 283). La toile est retournée, passant du portrait, la représentation, au modèle, le sujet, questionnant dans ce jeu sa fonction : le corps devient support, la toile devient matériau, tandis qu'elle est appliquée. Ce retournement, mûri sur une dizaine d'années, libérera un geste artistique depuis lors sans cesse répété dans le développement qui conduit chacun des projets, des études préparatoires

[38] Entre 1962 et 1969, Christo réalise une série de *Wrapped Portraits*, dont plusieurs de Jeanne-Claude (à ma connaissance un premier en 1963 et un deuxième en 1966). Il réalise aussi des portraits en pied, dont celui de Brigitte Bardot. Ce sont des toiles peintes enveloppées dans des films plastiques transparents et ceintes de cordes. Celui de Judith Lieb (*Wrapped Portrait of Judith Lieb, 1969*), enveloppé comme les autres d'un film plastique, est une composition à quatre toiles : la toile-support de portrait, partiellement masquée par trois toiles encadrées, superposées et présentées à l'envers. Ces portraits font peut-être écho au *Marilyn Diptych* de Warhol, de 1962, mais ici, le film ne constitue pas le support de l'œuvre peinte.

[39] Le contexte de production rapporte la première *Wrapped Woman* de Christo aux *Anthropométries* (empreintes sur papier) et aux *Suaires* (empreintes sur toile) d'Y. Klein, les fameux « pinceaux vivants » qu'il chorégraphiera et orchestra, en 1960, dans le cadre du *Monogold*. Des corps de femmes enduits de bleu IKB des genoux jusqu'au haut des seins, rampaient sur une feuille à même le sol et imprimaient leur trace sur le papier ou la toile. Celle-ci, libérée du châssis et du mur, était parfois présentée comme un *Suaire*. Plus précisément, nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un renversement : dans l'œuvre de Christo les femmes ne sont pas des pinceaux vivants maculant la toile-support dans un geste de présentation / représentation d'elles-mêmes, mais des sujets faisant l'expérience de leur être, à fleur d'une enveloppe corporelle redoublée.

aux installations. A des échelles de plus en plus grandes[40], les Christo appliqueront la toile, support de la représentation dans les œuvres préparatoires (les études et les ébauches graphiques des projets), au site, objet révélé dans les installations[41]. Ils ont accompli, et accomplissent depuis, à la faveur de chaque nouvelle installation, le trajet qui, empruntons momentanément la terminologie d'A. Roger qui vient spontanément à l'esprit, va de « l'artialisation libre » à « l'artialisation appliquée »[42] (Roger 1978, 1994). Soulignons néanmoins que le recours à cette terminologie vise moins la référence à l'idée d'artialisation au sens précis que lui donne A. Roger, c'est-à-dire à une théorie des modalités de la construction et de la diffusion des schèmes esthétiques qui informent notre expérience visuelle du pays ou de la nudité, que l'idée qu'il existe deux types de processus artistiques qui permettent d'œuvrer d'art le monde. Des processus que cette œuvre redéfinit sans cesse, et souvent sur fond de citation esthétique, en passant de l'application de peinture sur une toile-subjectile à l'application de toile sur un site. Ultérieurement, *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Miami, Floride, 1983* constituera sans aucun doute l'actualisation la plus spectaculaire de ce glissement incessant, compte tenu de sa parenté formelle avec *Les Nymphéas*[43] et de sa définition comme « *giant flat paintings (shaped canvas)* »[44], par les artistes eux-mêmes. Mais, ce rapprochement n'est pas seulement formel, le rappel des aménagements et des équipements

---

[40] Le terme d'échelle est utilisé ici comme indicateur de la dimension des espaces sollicités par les projets et recouverts par les installations. Le terme de « grand » renvoie ici à la dimension de cet espace considéré du point de vue de son étendue et non pas dans un rapport de réduction entre la réalité et son *analogon* cartographique.

[41] Le procédé est conscient chez les artistes : « Christo : Il faut comprendre que nous n'avons pas fait de projet **au sujet** du Pont-Neuf à Paris, mais que **c'est** le Pont-Neuf (…). Et les dessins, eux, sont **au sujet** du projet. » (Penders, 1995, p. 11). Nous reviendrons ultérieurement sur ce dernier élément de citation, qui va au-delà de la définition de l'œuvre préparatoire comme outil de représentation de l'objet imaginé (cf. Chapitre 4, II, D).

[42] Rappelons que l'artialisation est, selon A. Roger (1994, pp. 113-117), le processus par lequel l'art convertit des objets neutres en objets esthétiques, en l'occurrence la nudité en Nu et le pays en Paysage. Il opère selon deux modalités, la première « consiste à inscrire le code artistique dans la substance (corporelle ou in situ) », c'est l'artialisation appliquée ou adhérente ; la seconde « consiste à élaborer des modèles autonomes picturaux, sculpturaux, cinématographiques, etc. », c'est l'artialisation libre. Nous discuterons cette problématique de l'artialisation à propos de l'interprétation paysagère du *Land Art* dans la Chapitre 3, III, A, 3, pour en contester les limites. De fait, je me réfère moins ici à l'idée d'artialisation, c'est-à-dire à une théorie des modalités de la construction et de la diffusion des schèmes esthétiques qui informent notre regard sur le pays ou la nudité, qu'à la différence entre un art sur la toile (libre) et un art du site (appliqué), et au passage de l'un à l'autre dans l'œuvre de Christo, sur fond de citation esthétique.

[43] *Surrounded Islands* n'est pas sans évoquer à nombre de ses commentateurs (Baal-Teshuva, 1995 ; Spies, 1998/a) une projection et une application *in situ* des *Nymphéas* de Monet. Christo dit d'ailleurs à propos de cette installation « it's my Claude Monet water lilies. » (Maysles, 1985).

[44] Citation de Christo et Jeanne-Claude (*christojeanneclaude.net*, rubrique « How to read the Art Works »). Ce rapprochement entre *Surrounded* Islands et *Les Nymphéas* se lit y compris jusque dans le thème du gigantisme. F. de Mèredieu, dans un chapitre intitulé « Le gigantesque et le minuscule » et à la faveur d'une partie titrée « l'enveloppement », souligne « *Les Nymphéas* de Monet, peints jusqu'à sa mort, en 1926, apparaissent en ce sens comme une des premières tentatives pour englober et noyer le spectateur au sein même de la peinture. Le gigantisme y entre certes en jeu, la disposition circulaire également, mais aussi la "focale" utilisée, le grossissement du détail, la dilution de la touche qui amènent à se situer d'emblée dans la toile » (de Mèredieu, 1994, p. 167).

que Monet a fait réaliser pour composer *in situ* et *outdoors* son motif pictural[45], met au jour le retournement qui définit l'œuvre de Christo[46].
La fin de son séjour parisien sera, en effet, marqué par les premiers projets d'installation textile *outdoors in situ*[47], des empaquetages *in situ* : à Paris, *Premier projet pour l'empaquetage d'un bâtiment public, 1961*, *Projet pour l'empaquetage de l'Ecole Militaire, 1961*, et par les premières installations *in situ* : dans le port de Cologne, à proximité de la galerie Haro Lauhus où il est invité à exposer, *Empaquetages sur le quai, 1961*, à Paris, rue Visconti, *Le Rideau de Fer - Mur de barils de pétrole, juin 1962*. Cette dernière installation marque le glissement du thème du déplacement de l'objet (empaquetage) vers le spectateur et l'associe à celui de la limite. Il y a de l'ironie sans doute à édifier une citation du mur de Berlin dans la ville des barricades populaires, mais si la citation n'est pas équivoque elle transforme la rue Visconti en impasse, c'est le rideau de fer qui donne son nom à l'objet, la limite au déplacement que Christo, lui, a due franchir pour arriver à Paris et devenir artiste.

3. Un doublet ouest-européen de formation : Nouveau réalisme, Situationnisme et *Happenings*

« Christo : When I arrived in Paris in 1958, one of the first people I met was the French writer and critic Pierre Restany. I spent both the summer of 1958 and the summer of 1959 in Germany, and I met John Cage at that time, and Mary Bauermeister and Karlheinz Stockhausen. » (Diamonstein, 1979, pp. 82-83).

---

[45] W. Spies rappelle à ce propos les aménagements réalisés par Claude Monet pour composer son motif pictural « Christo (…) a souvent pensé aux *Nymphéas* de Monet. Il faut rappeler avec quelles dépenses Claude Monet s'est constitué son motif à Giverny, détournant le cours de l'Epte jusqu'à son terrain, installant un étang artificiel surmonté d'un pont japonais. Lui aussi dut protéger ses nénuphars des attaques d'écologistes avant la lettre qui lui reprochaient d'empoisonner la rivière avec sa culture de plantes aquatiques. » (Spies, 1998/a, p. 181).

[46] Ce geste fait l'objet d'une analyse particulière de F. Dagognet dans son dernier ouvrage *Philosophie d'un retournement*. Mais celui-ci n'étudie que le renversement dedans/dehors que réalise l'application de la toile sur un site, puisque une fois celui-ci recouvert « tout ce qui était extérieur devient tout d'un coup intérieur. » (Dagognet, 2001, pp. 88-93). S'attachant aux seules installations, ignorant les œuvres préparatoires dont elles procèdent, il ne peut appréhender le retournement dans toute son extension, c'est-à-dire du sujet sur la toile (œuvres préparatoires) à l'objet sous la toile (installations *in situ*). Autrement dit, la condition du retournement du site réside dans le retournement de la toile.

[47] D'après Atkins (1992, p. 78) « une œuvre *in situ* est exécutée en fonction du lieu où elle est montrée, pour y jouer un rôle actif. Elle revêt souvent la forme d'une installation, mais peut se limiter à une intervention plus légère de l'artiste. ». G. Durozoi (1993, p. 304) définit *in situ* en ces termes : « Expression qualifiant, depuis les années soixante-dix, les œuvres réalisées dans leur lieu d'exposition, avec lequel elles sont en interaction et dont elles révèlent le caractère singulier. ». Cette deuxième définition correspond à la traduction française de « *site specificity* » l'expression utilisée par les critiques anglo-saxons. La notion d'*in situ* renvoie donc à l'idée d'un rapport direct entre un objet d'art et un site, établi soit par la mise en vue de l'objet et conditionnant sa réception esthétique, soit par le travail d'élaboration de l'objet et conditionnant sa nature matérielle et / ou formelle. Elle est majoritairement et spontanément requise pour désigner des œuvres *outdoors*, mais elle est aussi utilisée par certains artistes, Buren par exemple, pour désigner des œuvres *indoors* liées à des commandes muséales spécifiques (J.-M. Poinsot, 1999, pp. 89-101). L'identification des pratiques artistiques que recouvre le terme d'*in situ* est liée à l'exposition organisée à la *Kunsthalle* de Berne en mars-avril 1969 et intitulée « Quand les attitudes deviennent formes », qui rassemblait des œuvres installées en intérieur aussi bien que réalisées en extérieur. Enfin, installation est le terme utilisé dans l'art contemporain pour désigner des œuvres temporaires conçues pour un lieu donné ou adaptées à ce lieu, qui constituent des environnements qui sollicitent un engagement actif de leurs spectateurs (Atkins, 1992, p. 79). Par conséquent, les productions des artistes Christo et de Jeanne-Claude sont des installations à la fois *in situ* et *outdoors*. Mais Christo est par ailleurs l'artiste d'installations *in situ* et *indoors*. Nous reviendrons abondamment sur ce thème de la relation entre un site et un objet d'art, dont nous ne faisons que proposer une première définition admise et sanctionnée par différents dictionnaires.

La rencontre, en 1958, avec P. Restany et les Nouveaux réalistes[48] a certainement servi de cadre à la transformation et l'épanouissement du geste artistique. Christo conteste son appartenance au groupe fondé en 1960 par Pierre Restany (Diamonstein, 1979, p. 83 ; Tomkins, 1978, p. 20).

« I was not part of the new realist group. (...) My interest (especially the packages I was doing at that time) was not considered pure enough by Pierre Restany for me to be in the group. This is why I was not one of its founders. I showed with them twice, in 1962 and in 1963. » (Diamonstein, 1979, p. 83).

Mais il s'agit bien de contester l'appartenance. Comme la citation ci-dessus l'indique, Christo n'a pas été admis par P. Restany dans le groupe, pour des raisons théoriques : le critique, fondateur et théoricien du mouvement, critiquait l'absence de littéralité des objets christoliens, ou pour le dire autrement en critiquait l'expressivité contenue dans le geste d'empaquetage (cf. Chapitre 2, II, B). Mais, entre 1961 et 1986, Christo participe à toute une série de manifestations organisées, en Europe et à New York, par ou pour les Nouveaux réalistes[49] (cf. annexe 01). Considérons donc que le groupe a pour le moins constitué un cadre pratique et heuristique du déploiement de sa pratique[50], voire, compte tenu des questionnements d'ensemble de ces artistes sur la société de consommation et ses relations avec l'environnement quotidien, sur les frontières entre art et banalité, et sur la remise en cause des supports traditionnels de la création artistique et des approches perceptives du réel, sa condition de possibilité, voire de formulation, théorique. Ainsi, le glissement de la toile du plan représentatif, le canevas-support, au corps et au site réels, l'empaquetage artisanal d'objets fabriqués, l'empilement de boîtes de conserve ou de barils de pétrole, s'inscrivent dans le sens de la recherche esthétique des Nouveaux réalistes[51] : l'appropriation du réel, mais prolongent aussi l'intérêt pour l'*in situ* hérité des conditions de sa formation initiale en Bulgarie. Dans ce contexte, la systématisation de l'empaquetage lui permet d'approfondir les

---

[48] Le terme de Nouveau réalisme a été lancé, le 16 avril 1960, par le critique d'art et écrivain parisien P. Restany, dans un manifeste qui le définit comme un ensemble de « nouvelles approches perceptives du réel ». Ce manifeste accompagnait une exposition intitulée « Les Nouveaux Réalistes », organisée à la Galleria Apolinaire, de Milan. Le 27 octobre 1960, il fondait le groupe du même nom au domicile parisien d'Y. Klein. Les membres fondateurs sont les artistes Yves Klein, Jean Tinguely et Arman, auxquels s'associeront Martial Raysse, Daniel Spoerri, Raymond Hains, Jacques de Villeglé, François Dufrêne, César, Mimmo Rotella, Gérard Deschamps. Leurs œuvres procèdent d'une exploration commune des relations de l'art avec l'environnement quotidien (urbain, technologique ou industriel) et partagent des techniques variées d'appropriation artistique d'objets empruntés au réel. Certains d'entre eux (Y. Klein, N. de Saint-Phalle) mettront en cause les supports traditionnels de la création picturale.

[49] Il a par ailleurs réalisé avec Yves Klein, en 1962, une œuvre picturale intitulée *Tableau de mariage* et signée Yves Klein-Christo Javacheff. Cette pièce est exposée au MAMAC de Nice, lieu muséal de conservation et d'exposition d'une partie de la production des Nouveaux réalistes. Sur un mode plus biographique, P. Restany a été le témoin de mariage de Christo et de Jeanne-Claude.

[50] C'est vers P. Restany que Christo se tourne en 1962 pour tenter d'obtenir, auprès de la préfecture de police de Paris, l'autorisation d'installer rue Visconti dans le VIè arrondissement, son *Rideau de fer - Mur de barils de pétrole*, il le convainc aussi à cette occasion d'organiser sa première exposition personnelle, dans la Galerie J, dont il est propriétaire. Sur le carton d'invitation Restany écrit : « Le langage du Nouveau réalisme, c'est aussi celui de Christo ».

[51] « L'emballage est un sujet particulièrement bien adapté à l'art du XXe siècle. Bien que sa technologie ait bénéficié de nombreuses innovations au XIXe siècle (…), l'empaquetage tel qu'il nous paraît banal aujourd'hui était presque inconnu avant 1900. Il a fallu attendre le XXe siècle pour que le stockage et la manipulation efficaces, ainsi qu'un étiquetage informatif, deviennent les éléments importants du conditionnement. Les trois services de base que l'empaquetage offre au consommateur - prédéfinition unitaire, protection et communication - ont atteint un tel degré de sophistication que c'est l'emballage, comme nous sommes si souvent à nous le rappeler, qui nous incite à acheter. Le paquet est devenu le produit. » (Bourdon, 2001, p. 36).

deux problématiques de la limite (l'opposition dedans / dehors) et de la mobilité (du paquet ou du spectateur).
La fin des années 1950 et le début des années 1960, c'est aussi, dans le monde des arts parisiens, le surgissement du Situationnisme[52] et de son principal théoricien G. Debord. Comme beaucoup de mouvements d'avant-garde révolutionnaires de l'époque, l'Internationale Situationniste est un mouvement de contestation de la société de consommation, qui centre ses attaques sur la marchandise, et en particulier l'image, dont l'empire sur toutes les sphères de l'activité humaine est réputée dégrader la vie en un ersatz de vie présentée sous les couleurs de l'illusion : le « spectacle »[53]. La notion de spectacle y est synonyme d'aliénation, c'est-à-dire de ce qui, après la dégradation de l' « être » en « avoir » sous le développement de la propriété privée, en réalisant la dégradation de l'avoir en « paraître », empêche les hommes de vivre véritablement leur vie. Dans un contexte globalement existentialiste, que par ailleurs il contexte, le Situationnisme définit le « spectacle » comme le contraire de la « vie » ou comme « tout ce qui n'est pas vécu ». Le projet révolutionnaire des situationnistes est étroitement lié à une redéfinition de l'art et tente par conséquent d'articuler avant-garde esthétique et avant-garde politique. L'activité révolutionnaire des situationnistes implique le dépassement de l'art dans la « créativité généralisée », c'est-à-dire à la fois son autodestruction comme domaine séparé de la vie et sa transformation en instrument de construction d'une vie de « qualité passionnelle supérieure ». L'autodestruction des formes artistiques passe d'abord par des pratiques de « détournement » et de « ré-emploi ». Celles-ci, en tant que gestes d'appropriation du réel et de relation avec le quotidien, ne sont pas propres aux situationnistes[54], mais elles portent spécifiquement sur des objets culturels (« réutilisation d'objets culturels existants »). Elle implique aussi la destruction de la figure de l'artiste en tant qu'auteur d'une œuvre originale et détenteur de droits artistiques (*authorship*, selon les catégories de T. de Duve), ceux-ci étant assimilés à la propriété privée. Enfin, contre le « spectacle », les situationnistes engagent l'activité artistique dans / à la construction de « situations ». Leur critique de la vie « non vécue », en faveur de ceux « qui ont perdu tout pouvoir sur l'emploi de leur vie » (Debord, 1967), implique la réunion du politique et de l'esthétique dans des expériences collectives qui ont pour fin la situation révolutionnaire. La notion de situation est ainsi définie en ces termes : « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. » (Debord, 1967) et son articulation au champ sémantique de l'esthétique : « La beauté nouvelle sera de SITUATIONS, c'est-à-dire *provisoire* et vécue » (*Potlach*, août 1954). Autour de celle-ci se construit une série d'oppositions lexicales qui prolongent la dialectique « spectacle » / « situation » : « aliénation » / « vie vécue », « passivité » ou « non-participation » / « participation », « artiste et spectateur » / « artiste collectif » ou « producteur-consommateur d'une création culturelle totale ». A travers celles-

[52] L'Internationale Situationniste, successeur de l'Internationaliste Lettriste fondée en 1952, naît le 27 juillet 1957 en Italie, avec pour programme de devenir le mouvement d'avant-garde le plus actif dans le dépassement de l'art par une « créativité généralisée ». Lors de cette « conférence » fondatrice, G. Debord présente un « rapport sur la construction des situations » qui constitue le manifeste du mouvement. L'I.S. est un mouvement d'avant-garde européen (France et Europe du Nord). En 1967, paraît le texte principal de G. Debord « La société du spectacle ». L'I.S. se dissoudra en 1972, après sa participation active aux événements de mai 1968 (en particulier au sein du Comité d'occupation de la Sorbonne). Pendant tout cette période les situationnistes se sont exprimés, entre 1954 et 1957 dans la revue *Potlach*, puis entre 1958 et 1969 dans la revue *Internationale situationniste*.

[53] « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images mais un rapport social entre les personnes médiatisé par des images » (Debord, 1967).

[54] Cf. ci-dessus, Nouveau réalisme, et globalement l'inscription de l'avant-garde artistique française, européenne et étasunienne (cf. Chapitre 2, II, B) dans la tradition Dada.

ci, s'opposent en fin de compte deux conceptions des rapports entre art et vie quotidienne (G. Debors a été, un temps, très lié avec H. Lefevre) : un régime de vie aliéné, réglé par l'avoir et le paraître, construit autour de l'œuvre d'art durable que le spectateur contemple ou écoute à l'issue d'un échange marchand ; et un régime de vie « situ », vécu dans l'action artistique collective productrice de situations provisoires dont un ensemble de producteur-consommateur fait l'expérience et où la parole dite est fondamentale. Il faut aussi rappeler les éléments de la réflexion situationniste sur les comportements artistiques et la vie quotidienne, qui résident dans une critique de la ville contemporaine et de l'urbanisme corbuséen. Ils débouchent sur trois notions : la définition programmatique d'une science des rapports entre environnement et comportement urbains, la « psychogéographie »[55] ; la qualification du comportement urbain situationniste, la « dérive »[56] ; et une théorie situationniste de l'urbanisme, l' « urbanisme unitaire »[57]. Je retiens, en particulier, cet extrait du *Formulaire pour un urbanisme nouveau* de I. Chtcheglov repris dans l'*I.S., n°1,* 1958 - cité par T. Paquot (in *Magazine Littéraire*, 2001, p. 53) - : il faut « inventer de nouveaux décors mouvants qui faciliteront l'activité principale des habitants qui sera la dérive continue ».
Les rapports entre Christo et le Situationnisme n'ont pas été, à ma connaissance, véritablement reconnus et par conséquent étudiés[58]. Quand je l'ai interrogé à ce sujet, en juillet 2003, Christo a nié tout rapport direct ou indirect de sa démarche avec le Situationnisme, arguant d'abord d'un anachronisme (le Situationnisme serait postérieur à son séjour parisien), puis qualifiant le mouvement lui-même de délires d'intellectuels bien loin de ses préoccupations. Pourtant, les ponts entre le Situationnisme et les principes théoriques et pratiques de l'art christolien sont nombreux, et même indirects ou fruits de l'air du temps, ils n'en sont pas moins patents. La démonstration de la validité de tels ponts supposerait un travail d'analyse du « milieu » de l'art parisien fréquenté par Christo, que je n'ai pas mené ici. D'un côté, on reconnaît la problématique de la marchandise et du spectacle, dans les Empaquetages et les Vitrines, *a fortiori* dans les Empaquetages enfermés dans des Vitrines, qui font des spectateurs, des chalands-voyeurs pour un objet offert, et des institutions muséales, des lieux pour un commerce d'objets d'art. Mais cette problématique traverse toute la production artistique européenne et étasunienne des années 1960, ce lien problématique

---

[55] Définition : « Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. » (*I.S.*, juin 1958). La psychogéographie a été inventée par I. Chtcheglov, mais développée par l'artiste anglais membre de l'I.S., fondateur et unique membre du Comité psychogéographique de Londres, Ralph Rumney.

[56] Définition : « Un mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine. Technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. » (Debord, « Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, n°9, 1956).

[57] Définition : « Théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement. » (in *I.S.*, n°1, 1958).

[58] Dans son ouvrage *Art Since 1940. Strategies of being*, J. Fineberg traite de « Christo and Jeanne-Claude » dans le cadre du chapitre 11 intitulé « Politics and Postmodernism : The Transition to the Seventies », immédiatement après avoir traité du Situationnisme. Il établit alors un lien implicite entre Situationnisme et art christolien en introduisant la partie sur Christo et Jeanne-Claude par un paragraphe traitant des événements parisiens de mai 1968 auxquels Debord a activement participé. Les Christo sont alors établis à New York depuis plus de quatre ans ! Il conclut à propos de la réalisation de *The Pont-Neuf Wrapped* « It is part of the complexity of meaning in a Christo and Jeanne-Claude project that it sets in bold relief all the mechanisms within a society as each constituency attempts to appropriate the reality of their monumental, temporary work of art into its normal manner of functioning. (…) Everyone finds themselves doing their usual job, but now in relation to something that has no practical purpose - a work of art. This idea has important parallels with Guy Debord's situationnist aesthetics. » (ibid., p. 357).

n'est peut-être pas exclusif. D'un autre côté, la démarche artistique de Christo telle qu'elle se dessine avec sa première installation *in situ* parisienne, *Le Rideau de fer - Mur de barils de pétrole, 1962* (cf. Chapitre 3, III, B, 1) rappelle les principes et pratiques participationnistes du Situationnisme : déclencher des situations dans lesquelles les acteurs oeuvrent le monde d'art en exerçant leur activité habituelle pour un objectif irrationnel. Mais, si l'activité artistique de Christo, puis de Christo et de Jeanne-Claude, à l'interface entre sphère publique et sphère marchande, ainsi que certaines orientations thématiques et spécificités lexicales, semblent s'apparenter au Situationnisme, leur intention n'est pas, loin s'en faut, révolutionnaire. Leur installation aux Etats-Unis en 1964, condition du déploiement à l'échelle du monde d'une pratique participationniste et événementielle de l'art inscrite dans l'espace de vie d'une communauté humaine, montre d'ailleurs, nous le verrons, toute l'ambiguïté de ce rapprochement. Ainsi, s'il y a rapport entre la pratique artistique christolienne et les principes théorico-pratiques qui règlent la construction de « situations », le déploiement de l'activité christolienne n'a en aucun cas constitué une forme de réalisation du programme politique situationniste.

Christo passe les étés 1961 et 1962, en Allemagne, entre Cologne, Düsseldorf et Darmstadt. Dans l'environnement de Mary Bauermeister, il rencontre K. Stockhausen et J. Cage, les membres de Fluxus, parmi lesquels Nam June Paik, et enfin J. Beuys (Chernow, 2002, p. 58)[59]. Les accords sont les mêmes : le réel comme support et matériau de l'œuvre jusqu'au travail du corps humain, du corps social et politique dans la « sculpture sociale » (Beuys), le décloisonnement des arts jusqu'au *happening* ou la performance qui substitue la catégorie de l'actant à celle de l'artiste et brouille sa figure, l'investigation des rapports entre vie quotidienne et art jusqu'au dépassement de la question de l'appropriation du réel dans celle de la réalisation de la vraie vie dans l'action artistique[60]. La biographie de B. Chernow (2002) rend compte de relations suivies entre Christo et Nam June Paik, pour qui il a empaqueté un poste de télévision en 1967[61], et entre Christo et J. Beuys, qui était présent au vernissage de l'exposition personnelle de Christo à la Galerie Schmela (Düsseldorf, RFA) en février 1963 et qui a participé à l'érection du *CubicMeter Package* à la Documenta 4 (Kassel, RFA) en juillet 1968.

---

[59] Rappelons qu'à l'époque J. Cage est à Darmstadt au séminaire de H. Stockhausen, mais que tous deux fréquentent l'atelier de M. Bauermeister à Cologne, où Christo les a d'abord rencontrés. Il viendra en Allemagne invité par E. et D. Krosenkranz, des industriels du textile introduits dans le monde de l'avant-garde européenne, puis il exposera à Cologne en 1961 (Haro Lauhus Galerie) et à Düsseldorf en 1963 (Schmela Galerie). Il y rencontrera aussi J. Beuys et Nan June Paik avec lesquels il entretiendra des liens d'amitié. Beuys, par exemple, participera à la difficile mise en place de *5 600 CubicMeter Package, 1968*, à la Documenta 4, de Kassel. Lié à Beuys et Nan June Paik, il rencontrera aussi les *events* du groupe Fluxus. Certaines formes de l'action artistique christolienne peuvent d'ailleurs rappeler les principes de la « sculpture sociale » de Beuys, cette action artistique qui a pour objectif la transformation à très grande échelle du corps social.

[60] J. Fineberg (2000, p. 356) cite J. Beuys : « Man is truly alive when he realizes he is creative, artistic being. » ou « event the act of peeling a potato can be considered a work of art if it is a conscious act. ».

[61] *Wrapped Television (For Nam June Paik)* a été réalisée à la demande de Nam June Paik, par Christo, en 1967, et signée deux fois: « Christo for Paik, 67 » et « Paik, 67 » (Chernow, 2002, p. 174). On trouve une photographie de l'objet dans le catalogue de l'exposition « Christo and Jeanne-Claude : Black and White » (2000).

C. Les Etats-Unis et New York : la gradation de « l'entre-prise » Christolienne sur la plaque tournante new-yorkaise

« Christo : En 1964, je savais que j'irais en Amérique parce que c'est là-bas que les choses bougeaient. Dès 1962, à Paris, le célèbre marchand Léo Castelli m'avait dit que ma place était en Amérique. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 26) [62].

En février 1964, Christo et Jeanne-Claude partent pour New York. Ils s'installent, après un séjour à l'hôtel, au 48 Howard Street, dans un local qu'ils n'ont plus quitté depuis lors. New York et particulièrement cette adresse où se trouvent l'atelier de Christo et le bureau de Jeanne-Claude, constitueront dorénavant la plaque-tournante, le nœud, d'une activité artistique devenue conjugale qui se déploiera aux Etats-Unis, en Europe, en Océanie et en Asie[63], et le siège social de l'entreprise qu'ils ont créée, la *Javacheff Corporation* (C.V.J.). En novembre 1973, Christo s'y fera naturaliser citoyen américain, un acte par lequel il mettra fin à sa longue situation de réfugié et d'apatride. Jusqu'à cette date, en effet, le statut légal de Christo reposait sur ce qu'on appelle un « titre d'identité et de voyage », un document administratif qui lui permettait de vivre légalement aux Etats-Unis et d'obtenir des visas pour ses déplacements à l'étranger. Mais, à l'été 1973, il est arrêté et maintenu en détention à l'aéroport de Tunis, parce qu'il ne peut fournir aux autorités un document indiquant qu'il est pourvu d'une nationalité. Voyant dans cette mésaventure la confirmation que sa situation d'apatride est devenue incompatible avec la pratique internationale de leur art, c'est-à-dire avec l'intensification de leurs déplacements entre les différents lieux des projets, des installations, des expositions et des conférences, Christo choisit de se faire naturaliser sans attendre.

« Jeanne-Claude : Christo was perfectly happy for seventeen years with no passport, only traveling documents. He enjoyed being stateless. I was unhappy with his refugee status because every time we had to travel, even in Canada, he needed a visa. When we were going to many countries, I had to start weeks ahead of time getting visas. Christo's U.S. passport made my life easier. » (Chernow, 2002, p. 226).

A New York, Christo reprendra dans un premier temps la déclinaison chromatique des *Store Fronts* (*Devantures*), exposés dans des galeries aux Etats-Unis et en Europe[64], et les *Wrapped Woman*. Tandis que Jeanne-Claude s'engage, avec force activisme et un entrisme remarqué[65],

---

[62] Citation d'un entretien de Christo avec *Balkan Magazine*, IX, 1993.

[63] A tel point que, pour de brefs séjours à l'étranger, les artistes continuent de vivre à l'heure new-yorkaise, quel que soit le lieu du monde où ils se déplacent, donnant éventuellement des rendez-vous à leurs interlocuteurs au milieu de la nuit. Ils réalisent ainsi un alignement de l'espace-temps de leur activité sur la place centrale new-yorkaise.

[64] La *Green Store Front*, à la Castelli Gallery, New York, 1964, d'autres *Store Fronts* au *Stedeljik van Abbe Museum* d'Eindhoven, Pays Bas, et surtout la *Corridor Store Front* (1 500 sq. ft, soit 139 m2) à la Documenta 4, de Kassel, en 1968.

[65] Leo Castelli évoque le rôle de Jeanne-Claude au début des années 1960, à New York : « I couldn't really go on representing him. I already had what seemed like too many artists. One thing that helped me feel not too bad: his incredible wife, Jeanne-Claude. Already it was quite apparent that she would do much better as a free agent than if he stayed with the Gallery. » (Chernow, 2002, p. 175). Et Ivan Karp, l'administrateur de la galerie Castelli, ajoute : « Jeanne-Claude gave her whole life to fiercely promoting Christo's art. I felt put-upon. Her dinners were an ongoing scandal. There was a kind of endless beseeching for his cause. It isn't unusual to find a dedicated artist's wife, but this was more intense… I didn't want to be in the same room with her. It was as if she were on the wall, part of the exhibition. I don't think that any rejection of her presence bothered her at all. Had I been the gallery director instead of second in command, I might have been disconcerted to the point of discontinuing the relationship. » (ibid., p. 160), ou encore « Jeanne-Claude reached into the art community with tremendous conviction. They invited everyone they considered luminaries, whoever she imagined would be of

dans une activité d'agent des productions de son mari. Christo crée par ailleurs des installations *indoors*, les *Wrapped Floor* et *Wrapped Staircase*[66], et *outdoors*, des structures gonflables en toile sans armature, prises dans des filets de cordes nouées : *Air Package, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1966* ; 1 *200 CubicMeter Package, Walker Art Center, Minneapolis School of Art, 1966* ; et, à la Documenta 4, *5 600 Cubic Meter Package, Kassel, 1968*. C'est à partir de 1968 qu'il est en mesure, sa notoriété s'accroissant et dans les conditions que nous étudierons ultérieurement, d'obtenir les autorisations et les capitaux pour réaliser les projets d'empaquetage de bâtiments publics : *Packed Fountain* et *Packed Tower*, à Spolète (Italie) ; la *Packed Kunsthalle*, à Berne ; puis, en janvier 1969, le musée d'art contemporain de Chicago, *The Museum of contemporary Art Wrapped*. A l'automne 1969, s'ouvre, avec *Wrapped Coast*, la séquence des installations textiles *in situ*, en ville ou à la campagne, de grande dimension (cf. tableau 01). L'activité *in situ* entraîne *de facto* le partenariat artistique avec Jeanne-Claude, tant la production de l'œuvre se complexifie[67]. Pendant l'été 1968, Jeanne-Claude conduit seule la réalisation des projets pour le Festival des deux Mondes de Spolète, tandis que Christo bataille avec les difficultés techniques rencontrées dans l'érection du *5 600 CubicMeter Package*, à Kassel. Cette production *in situ* n'a cependant pas fait disparaître totalement les empaquetages, ou les projets d'empaquetage, d'objets de petite taille[68], dont Christo reste le seul auteur (cf. document 06). Ceux-ci prendront néanmoins une tout autre place dans l'œuvre christolienne, en devenant des moyens de financement des œuvres *in situ*. Elle a, en revanche, nettement pris le pas sur les empilements, qui ne subsistent que sous la forme de quelques rares, et pour certains colossaux, projets[69] : *Ten Million Oil Drums Wall, Project for the Suez Canal, 1972* ; *The Mastaba of Abu Dhabi, Project for the United Arab Emirates*, ou installations *indoor* : *56 Oil Drums, Rijksmuseum Kröller Müller, Otterlo, 1967* ; *The Wall – 13 000 Oil barrels, Gasometer, Oberhausen, Germany, 1999*.

1. Les enseignements de la réalisation australienne d'un projet californien : *Wrapped Coast* ou changer d'échelle et de lieu

« Shunk : I remember him sitting on the floor with Kender and me. He told us he was going to America to do big projects, things that couldn't be done in Europe. Except for the Iron Curtain*, which*

---

significance to Christo's career. » (ibid., p. 152). De même D. Bourdon, critique new-yorkais et bientôt premier auteur d'un texte sur l'œuvre de Christo et proche ami des artistes : « I knew the Christos before I started writing for the *Village Voice*, but I don't think they took me seriously until I became a weekly published critic. Then I was on their hit list, to be pursued. » (Chernow, 2002, p. 151).

[66] *Wrapped Staircase,* à la White Space Gallery d'Anvers, Belgique, en 1969; *Wrapped Floor and Stairway,2 800 square feet drop cloths*, au Museum of Contemporary Art, de Chicago, en 1969 ; *Wrapped floors, Covered Windows and Wrapped Walk Ways* au HausLange Museum, Krefeld Germany, 1971.

[67] Ainsi le critique L. Alloway, prenant part au débat portant sur la définition du rôle de Jeanne-Claude dans les productions artistiques christoliennes, fait de l'activité *in situ* la condition de l'émergence du couple-artiste : « I see her role as very much part of what Christo has achieved. I imagine the packages and the sotrefronts were his products singurlarly, with her encouragement. Whereas *Wrapped Coast* and the big environmental works are absolutely as much Jeanne-Claude's as Christo's. I don't know if they would use a word like *collaboration*. But I can't see the major projects without Jeanne-Claude. (…) Their art grows out of a thing that Christo was doing singurlarly as an artist. She had joined him and enhanced it. » (Chernow, 2002, p. 198).

[68] A titre d'exemples : *Paquet sur diable, 1973* ; *Wrapped Telephone, Project for L. M. Ericson Model, 1985* ; *Ericson Display Motor Unit 3111, Wrapped, Project for Personal Computer, 1985*.

[69] Les deux projets d'empilement ont été abandonnés. Les artistes ont activement travaillé sur le second projet *The Mastaba of Abu Dhabi*, conçu en 1979, dans la seconde moitié des années 1990. Il a été abandonné par les artistes à l'automne 2001, à la suite des attentats perpétrés par l'organisation terroriste islamiste Al-Qaida, le 11 septembre 2001, contre le *World Trade Center* et le Pentagone.

wasn't very big, he hadn't done anything monumental yet. Well, I didn't believe him. » (Chernow, 2002, p. 143).

Ainsi, l'établissement à New York ne correspond pas à un changement esthétique, c'est-à-dire une transformation de l'aspect formel ou matériel de l'œuvre christolienne, mais elle correspond à une sorte d'amplification générale des principes esthétiques et partant des pratiques artistiques constitutifs du style christolien. En vrai, tout se passe comme si, en se localisant aux Etats-Unis, l'activité artistique des Christo avait changé d'échelle. Un changement d'échelle qui concerne aussi bien l'objet d'art, et tout particulièrement sa dimension, mais aussi l'activité artistique, la dimension spatio-temporelle et organisationnelle de la manière de le fabriquer. C'est précisément ce changement d'échelle que L. Alloway lit dans les *Store Fronts* étasuniens[70]. L'évolution des objets d'art christoliens des *Packages* aux *Store Fronts* annonce la gradation scalaire de l'œuvre ainsi que sa tension vers ce qu'il appelle, à la suite des artistes, un *Environmental Art*.
Wrapped Coast, sa conception, son élaboration et son installation entre 1968 et 1969, s'est implicitement imposé, du point de vue de la reconstruction historique de l'œuvre, comme le projet marquant un changement dans la production christolienne (cf. documents 07-a et 07-b). Mais encore faut-il identifier et analyser les données qui permettent de justifier l'énoncé de cette rupture et d'en élaborer les termes. Que s'est-il joué autour de la réalisation australienne de ce projet californien qui justifie cette considération ? Il me semble que *Wrapped Coast* introduit au moins trois ruptures majeures dans la conception, la pratique artistique et la prestation esthétique : la gradation scalaire des œuvres, la formalisation de la « structure organisationnelle » porteuse du projet, la sortie dans le monde, c'est-à-dire à la fois à l'autre bout du monde et hors de l'espace relationnel de l'art institutionnel. En premier lieu, elle correspond sinon à l'invention, en tout cas à la réalisation du premier « *temporary large-scale environmental work* » (œuvre environnementale de grande dimension temporairement installée), locution par laquelle les artistes définissent leurs installations *outdoors*. Comme son résumé titulaire l'indique, *Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet, 1969*, elle marque un changement d'échelle de l'œuvre. Les artistes ont rendu manifeste la discontinuité scalaire avec les précédents projets et réalisations par les données numériques fournies par le titre de l'œuvre, d'une part - la précision dimensionnelle a pour fonction manifeste de l'énoncer -, et par un jeu de comparaison dimensionnelle, d'autre part - la réalisation précédente, *Wrapped Museum of Contemporary Art, 1969*, utilise une toile de 929m2 (10 000 sq. ft), *Wrapped Coast*, qui utilise 92 903 m2 (1 000 000 sq. ft) de toile, est par conséquent d'une dimension exactement dix fois supérieure[71]. Le propos de *Wrapped Coast* est évidemment scalaire et notons qu'il s'énonce bien mieux en mesure avoir-du-poids qu'en mesure métrique. Si c'est par le biais de données rapportées à la toile que les artistes signalent effectivement le saut qu'ils entreprennent, elles impliquent aussi un changement d'échelle du site d'installation : l'empaquetage couvre une superficie d'environ 2 kilomètres sur 50 à 250 mètres et un dénivelé d'une puissance de 25 mètres. D'ailleurs, le résumé

[70] L. Alloway : « For me, the most appealing storefronts were the later, modern ones with few fixtures, like the Castelli one; they had no texture or nostalgic charm. I also liked Christo's concept of corridor leading nowhere. His storefronts spread out like some of the Pop Art environments. They projected a sense of scale that extended beyond the object. I see the storefronts as a very important turning point in his career, bridging the gap between various-size packages and his later environmental pieces. Going from packages to storefronts was a step in that expansion. From the storefronts, which still had a sculptural finesse about them, he went on to produce the large-scale projects with their enormous environmental spread. » (Chernow, 2002, p. 168).

[71] Rapportant cet exposé numérique aux fils déjà tirés de la pelote biographique de Christo, nous remarquons que la dimension de la toile est aussi dix fois supérieure à la dimension de celle que son père avait été accusé d'avoir brûlée, dans l'usine textile socialiste qu'il dirigeait. Le changement se lit peut-être aussi dans cette amplification réparatrice là.

titulaire du projet immédiatement antérieur *Wrapped (Packed) Hills, Project for Wrapping (Packing) 30 hectares area* et celui du projet côtier initial *15 miles of Packed Coast, Project for the West Coast of the USA, 1968*, énonçaient eux les termes d'un changement d'échelle du site : les titres étaient chargés de rendre manifeste le fait que les sites d'installation devaient entrer en discontinuité scalaire avec ceux des projets précédents. Cette spécificité titulaire montre que l'amplification dimensionnelle caractérisait, à l'époque, l'intention artistique des Christos[72]. L'idée du projet réside toute entière dans ce changement d'échelle d'intervention, puisque rien, sinon justement l'empaquetage et la dimension de l'objet à empaqueter (« ligne de côte continue, longue de 25 kilomètres »), n'était véritablement fixé pour le projet originel dont la localisation était, en 1968, « n'importe où sur la côte californienne » (Bourdon, 2001, p. 245), avant de devenir, par un concours de circonstances, la baie australienne de Little Bay, en 1969. C'est tout naturellement le critère discriminant imposé par les artistes à leur directeur de projet quand ils le chargent de chercher un site en Australie. Mais, sur le littoral australien, celui-ci cherche et trouve un site à proximité de Sidney qui est loin d'offrir l'ampleur requise par les artistes. Le dimensionnement de la toile deviendra par conséquent la manière de manifester le décrochement scalaire. Entre *Wrapped Museum* et *Wrapped Coast*, les Christo ont effectivement changé l'ordre de grandeur de leur intervention *in situ* et si passant des Etats-Unis en Australie le projet voit son emprise au sol se réduire, c'est alors à la superficie textile de signaler son ambition scalaire. Le gigantisme constitue depuis lors la caractéristique la plus spectaculaire des projets et installations, qui culminera, en 1991, dans le dédoublement du site d'installation de *The Umbrellas, Japan-USA, Ibaraki Prefecture, Kern and Los Angeles Counties, California, 1984-91*, de part et d'autre de l'océan Pacifique. En localisant *Wrapped Coast* sur un littoral qui présente deux plans horizontaux étagés (un platier et un rebord de plateau) séparés par un plan vertical (une falaise), en le sortant du cadre d'intervention strictement intra-urbain des métropoles artistiques occidentales pour une zone en périphérie de l'agglomération située à une quinzaine de kilomètres du centre de Sydney, les artistes articulent aux problématiques de la limite et de la mobilité précédemment identifiées, celle de l'échelle, entendue, à la manière des architectes, comme le rapport de mesure entre le corps humain et l'objet (Boudon, 1991, pp. 4-6)[73].

Cette nouvelle dimension transforme aussi les modalités du travail artistique. C'est le premier projet pour l'élaboration duquel les Christo (concepteurs et directeurs de l'œuvre) s'attachent l'aide d'un directeur de projet. Celui-ci, résidant à proximité du site d'installation et donc potentiellement détenteur d'informations et de compétences régionales, est chargé de coordonner les opérations locales (négociations administratives et sociales, opérations de terrain). Il s'agit de John Kaldor, un *designer* textile de Sydney[74]. Pendant l'année d'élaboration de l'œuvre les artistes téléguideront et superviseront depuis New York les

[72] La dimension de la toile et la superficie du site d'installation ne seront plus jamais précisées dans les titres des projets et réalisations après l'accomplissement de ce saut scalaire.

[73] « Cette indispensable notion d'échelle (…) à côté de et différente de celle de "proportion" (…). Le paradoxe - et la difficulté - est que l'échelle dans son usage le plus courant est liée à la proportion qu'elle accompagne : pour le cartographe 2 est à 4 sur la carte comme 200 est à 400 sur le territoire du moment que la carte est au 1/100. Paradoxe auquel il faut mettre un terme : avec l'échelle il ne s'agit pas d'une règle d'homothétie mais d'autre chose. Et - les architectes vous le diront - quand la taille change les choses changent. (…) La "proportion" concerne les rapports entre les dimensions du monument, "l'échelle" les rapports entre ces dimensions et celles du corps humain. » (Boudon, 1991, pp. 4-6).

[74] A ce jour J. Kaldor est l'un des plus importants collectionneurs et mécènes d'art contemporain en Australie. Sa collection et ses interventions dans l'art contemporain sont à l'origine d'installations et expositions organisées au Musée d'art contemporain de Sydney. Une exposition qui s'est tenue au MCA de Sydney entre décembre 1995 et mars 1996, intitulée « *From Christo and Jeanne-Claude to Jeff Koons : John Kaldor Art Projects and Collection* », a rendu compte de son activité de mécène et d'intermédiaire dans l'art contemporain, une activité qui a pour origine sa collaboration avec Christo et Jeanne-Claude sur *Wrapped Coast*.

opérations conduites par ce dernier. Ils n'effectueront le voyage que pour procéder à la mise en place de l'objet d'art. *Wrapped Coast* est aussi la première installation réalisée avec l'aide d'un directeur technique, responsable de la construction[75]. Il s'agit de Ninian Melville, commandant australien à la retraite, ancien membre du Corps du Génie Militaire, président du Club des Alpinistes et environnementaliste local reconnu. Avec *Wrapped Coast*, c'est donc l'instance plurielle conductrice de projets, la « *craftmanship* » (de Duve, 1989/b), la conjonction synergique de compétences multiples aux aires et aux périodes d'intervention et d'interlocution différenciées, que les artistes expérimentent pour la première fois (cf. II). *Wrapped Coast*, c'est donc aussi la finalisation d'un art opérationnel, un art du projet[76] (cf. Chapitre 4).

Enfin, *Wrapped Coast* est la première œuvre réalisée et installée hors des Etats-Unis et d'Europe, en dehors du « système de l'art » (Christo, in Diamonstein, 1979, p. 89), aussi bien du fait de ses acteurs, nous venons de le voir, que du fait de son actualité spatio-temporelle. D'une part, l'objet d'art installé hors les bornes du parcours d'émigration de Christo, constitue le premier jalon d'un déploiement de l'activité artistique qui prendra le monde, c'est-à-dire le monde occidentalisé, dans la trame de l'entreprise Christo, et fera de celui-ci la visée et l'aire de ses actualisations. D'autre part, à la différence des œuvres précédentes qui ont toutes été réalisées dans le cadre d'expositions ou de manifestations artistiques collectives , et / ou autour et à l'intérieur des sièges d'institutions muséales, éventuellement à la faveur d'expositions personnelles (*Wrapped Museum of Contemporary Art, Chicago, 1969*), l'objet d'art australien sera installé hors les murs de l'art. Bien qu'il ait tout d'abord proposé son projet d'empaqueter un littoral au *Los Angeles County Museum*, c'est en effet dans l'enceinte d'un hôpital et en dehors d'une manifestation artistique que le projet sera élaboré et installé. *Wrapped Coast* échappe donc à ce type d'environnement institutionnel qui, à travers une commande ou une invitation, impose à l'œuvre les circonstances d'un lieu, d'un temps, d'un cadre juridico-financier et éventuellement de spécifications, pour développer sa propre détermination spatio-temporelle et ses propres spécifications matérielles et formelles, celles produites par le projet. Il n'est pas indifférent dans cette perspective que *Wrapped Coast* ait été installé à Sydney et à la limite géographique de l'agglomération ou aux confins de l'urbain. C'est le premier projet qui, en tendant vers le rural, échappe d'une part, à la bipolarité conflictuelle du monde artistique des années 1960 (Paris et au-delà Europe, New-York et au-delà Etats-Unis), et d'autre part, au rapport de la ville métropolitaine et de l'art en général, de l'avant-garde en particulier. *Wrapped Coast* traite à sa manière la question de la centralité urbaine artistique - le lieu central de l'activité artistique et de la mise en vue de ses productions – en l'abandonnant. Il procède à une forme d'exurbanisation, de transfert vers la périphérie urbaine ou de relocalisation périphérique, quel que soit le nom qu'on donne en géographie à ce phénomène, de l'activité artistique. Les précédents projets christoliens étaient, en effet, urbains et plus encore métropolitains. Avec *Wrapped Coast*, c'est la nature particulière de l'*in situ* du projet christolien qui est alors définie (cf. Chapitre 3, III, B).

« Chassé » à Paris par le réseau français de la Castelli Gallery, les Christo ont fait des Etats-Unis le contexte et le cadre : l'espace-étendue, le territoire et l'espace fonctionnel, d'épanouissement de leur pratique artistique[77]. Tout à fait paradoxalement et, de fait,

---

[75] Par contre, les artistes avaient déjà travaillé avec des ingénieurs, en particulier depuis les trois *Cubic Meter Packages*, ils s'étaient attachés les services de Dimiter S. Zagoroff, un ami à la profession bien utile puisqu'il était ingénieur en mécaniques au MIT.

[76] Le terme de projet apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Christo avec *Mur de barils de pétrole*, en 1962. Il est utilisé alors pour désigner la forme que prend l'expression de l'intention artistique : l'avant-projet graphique.

[77] « B. D. : Well, you have always known the effectiveness of size. Obviously that was one of the things you learned early on from your propaganda art. But what of the scale of your initial work? Ch.: It was small because

incidemment, c'est ce que souligne la délocalisation australienne du projet californien *Wrapped Coast*. D'une part, à travers le déplacement de son propos scalaire du site (intitulé du projet étasunien) à la toile (intitulé de la réalisation australienne) : l'immensité spatiale étasunienne est compatible avec le gigantisme des projets christoliens[78]. Et d'autre part, à travers son « téléguidage » à distance depuis la plate-forme fonctionnelle new-yorkaise : le centre étasunien offre le cadre économique des projets. Les Etats-Unis sont un cadre de l'activité artistique constitué dans un premier temps, celui des petits empaquetages et des *Store Fronts*, par les éléments marchands et muséaux du monde de l'art new-yorkais et étasunien[79] (cf. annexe 07), puis dans un deuxième temps, celui des œuvres monumentales *in situ outdoors*, par les règles libérales d'un fonctionnement de type entrepreneurial et les règles culturelles d'un fonctionnement démocratique de type pragmatique systématiquement utilisées par la *Javacheff Corporation* (C.V.J.). Ainsi, depuis 1969, sept des douze projets *in situ outdoors* installés sont étasuniens, les deux projets en cours le sont eux aussi (cf. tableau 01), tandis que dix-neuf des vingt-quatre principaux projets qui ont été abandonnés ou qui ont échoué sont européens (quatorze et demi), japonais (un et demi) ou autres (trois, non-étasuniens) (cf. document 01). Les formes de cette pratique n'évolueront pas, mais elle s'effectuera à des échelles de plus en plus grandes, nécessitant des financements de plus en plus importants (cf. tableau 02) et impliquant la participation et l'autorisation de communautés humaines de plus en plus vastes (cf. tableau 03). Ainsi, il n'est pas réducteur d'envisager la dernière étape de ce parcours du point de vue de ses attributs économiques et politico-administratifs, conditions de réalisation de projets de plus en plus ambitieux. Aux Etats-Unis, les Christo ont pu inventer les modalités d'articulation des projets à la sphère marchande :

---

you know, I was in France, I was speaking very poorly, I had no means, I was living in a very small place, and I had a seventh floor studio, a little room in a Paris house, and of course the only material that was around me was very humble, small things I could manipulate at that time, or use for my work. » (Diamonstein, 1979, pp. 83-84).

[78] A côté de *Wrapped (Packed) Hills, Project for Wrapping (Packing) 30 heactares area* et de *15 miles of Packed Coast, Project for the West Coast of the USA, 1968*, un projet (atypique) de la même époque, *Closed Highway, Project for 5 000 Miles, 6 lines, East-West Highway accross the USA, 1969*, énonce la même préoccupation dimensionnelle et sa congruence avec l'immensité du territoire étasunien. Rappelons que 5 000 miles équivaut à 8 045 kilomètres.

[79] « A.-F. P. : Je posais également la question parce que la situation de l'art contemporain était à ce moment très différente à New York et en Europe… Ch. : Oui, bien sûr. J.-C. : Eh bien, je pense que le fait que Léo Castelli nous ait dit en 1961 que l'on devrait aller à New York était profondément motivant. Mais ce dont nous ne parvenons pas à nous souvenir c'est du moment exact où nous avons décidé de partir. Tout ce que nous savons c'est que durant toute l'année 1963 nous disions chaque semaine à nos amis de Paris "La semaine prochaine, nous volons vers l'Amérique". Mais nous n'avions jamais d'argent pour les billets d'avion. Ch. : En 1962, Sydney Janis monta une importante exposition intitulée "Les Nouveaux Réalistes". C'était la première fois qu'étaient rassemblés le Pop Art, les Nouveaux réalistes et certains représentants de l'art "Néo-Dada". Il m'emprunta deux "empaquetages" et les exposa à l'automne 1962. Sonnabend et Castelli voulaient faire une exposition de groupe avec mon travail et au printemps 1964, je suis venu ici pour faire cela. Cela s'appelait "Quatre chez Léo Castelli". Il y avait Richard Artswager, Alex Hey, Bob Watts et moi. Ensuite nous sommes rentrés d'Europe pour prendre notre fils et nous avons immigré en septembre 1964. Plus tard, en 1966, j'ai eu une exposition personnelle chez Léo. A.-F. P. : En 1968, vous exposez chez John Gibson… J.-C.: Il était spécialisé dans l'art invendable. Un homme très courageux. Ch. : Il s'occupait d'art "difficile" et d'œuvres novatrices. Comment cela s'est-il passé ? En 1966, j'exposais chez Léo Castelli une pièce conçue spécialement pour le lieu C'était très exaltant. Dans sa galerie du haut de la ville, dans la 77è rue, Léo Castelli avait une pièce carrée. Mon travail était destiné à remplir physiquement tout l'espace. Bien sûr, c'est difficilement "photographiable". (…) En 1966, j'ai exposé pour la première fois dans un musée. J'y ai également réalisé un projet propre au site. Gibson a vu cela et c'est ainsi que j'ai eu une exposition dans sa galerie en 1968. C'était un endroit assez petit, plutôt pour vendre des idées. » (Penders, 1995, pp. 37-39). Ajoutons que la Sonnabend Gallery est mentionnée dans la liste des souscripteurs de *Valley Curtain* (Christo, 1973) et de *Running Fence* (Christo, 1978/a).

« A.-F. P. : Pensez-vous qu'il vous aurait été possible de réaliser vos projets, votre société [C.V.J.] dans un autre pays que les USA ? Christo : Non, je ne crois pas. Les projets sont réalisés partout dans le monde, mais la société n'aurait pu exister dans un autre pays. Nous profitons des ressources du système capitaliste. Ici, c'est un des systèmes capitalistes les plus libres et les plus ouverts du monde. » (Penders, 1995, p. 45)

et à la sphère publique :

« Christo : My work is complex, ambiguous. What I learn here -the American system, society, the way the whole big machine work- I found perfect to use for my projects. To grab American social structure and make it work, this is what I learn in America. » (Tomkins, 1978, p. 34)[80],

dont dépend leur réalisation. Aux Etats-Unis, les Christo ont inventé l'outil opérationnel de leurs projets : une entreprise, la *Javacheff Corporation* (C.V.J.). Elle leur permet d'échapper au « système de l'art », à ses pratiques économiques et à ses pratiques institutionnelles. En tant que structure financière, la C.V.J. sert à dégager et à gérer les moyens financiers de l'activité artistique et en tant que structure juridique, elle engage la responsabilité morale et civile des artistes auprès des instances politiques et administratives de la régulation sociale.

2. Les conditions économiques de l'œuvre

« Christo : When I was in Washington at a meeting for the National Endowment [for The Arts] to make some possible efforts to better relations between artists and business people and the big corporations, in the end I was so furious that I told them, why should we not talk in decent terms? The business community and the government always try to see artists as the orphans and the blind, on a charity level. Why not to talk on a ego level? Artists have a great ego and you, the company, have a great ego. There is nothing wrong with that. In the great period of the Renaissance, in the great period of Christianity, the pope and the king recognized their identity. J.-C. : During the Renaissance the business community knew that helping the arts is good business, while today helping the arts is charity. » (Diamonstein, 1979, p. 96).

Les artistes sont financièrement autonomes, alors que les frais engagés pour la fabrication des projets artistiques sont considérables et cumulatifs. *The Umbrellas*, le plus onéreux des projets réalisés, leur a coûté 26 millions de dollars. Les coûts de production s'additionnent quand les artistes travaillent sur plusieurs projets à la fois, mais ils sont aussi segmentés en postes budgétaires différenciés qui sont concomitamment, successivement ou alternativement sollicités dans le cours d'un même projet. Par conséquent, ils ont inventé les moyens opérationnels du financement des projets : une société à responsabilité limitée, la *Javacheff Corporation* (C.V.J.), qui, en tant que structure financière, sert à dégager et à gérer les moyens financiers de l'aspect économique de l'activité artistique. Les artistes sont très attentifs au maintien et à la communication publique du principe de double autonomie financière de l'œuvre par rapport à la sphère publique des subventions et dotations, et par rapport à la sphère marchande du mécénat, et, au-delà, de la publicité et des bénéfices réalisés sur la vente de produits dérivés. Ce principe constitue une différence majeure avec les pratiques d'autres artistes étasuniens producteurs d'œuvres monumentales *in situ* (cf. Chapitre 3, III, B, 1). Il est affirmé et réaffirmé sur tous les supports de diffusion d'images de l'œuvre : « *The artists do not derive income from the sale of… [this book, this video tape, etc.]* » est la formule consacrée, elle est affichée dans les points de vente attenants aux expositions de

[80] La citation implique aussi l'articulation des projets à la société civile. Nous ne traiterons pas directement ce point ici, sinon dans ses relations avec la sphère de la régulation sociale, mais nous y reviendrons dans le Chapitre 3, III, B et surtout dans le Chapitre 4, II, A et B Il s'agit en fait de bien plus que de la sphère juridico-administrative, et comme l'énonce Christo dans la citation ci-dessus, d'une rencontre avec un espace de vie et un espace vécu facilitateurs.

l'œuvre, elle est répétée dans tous les communiqués de presse officiels (cf. annexe 02). Il s'articule d'un côté à un discours sur la liberté créatrice en général et celle particulière gagnée par Christo dans son mouvement d'émigration hors du bloc socialiste, et de l'autre à un discours sur le don public de l'installation. Ces deux discours ne sont pas toujours bien distingués l'un de l'autre[81]. Dans ce contexte, les Etats-Unis, définis comme un espace particulier de régulation et de fonctionnement d'une économie de marché, ont sans doute permis la rencontre avec un marché de l'art et surtout avec des acheteurs qui pouvaient supporter ces projets[82], mais ils ont surtout offert des règles de vie et les formes d'organisation économiques qui permettaient d'envisager les conditions de leur possibilité.

« S. Hodes : He was the first artist, to the best of my knowledge, to create and do business through the corporate form. I organized the Valley Curtain Corporation. Through that structure, we achieved the ultimate, which was limited liability for the artist. The Valley Curtain Corporation executed all the contracts. In time, other artists copied Christo, and now many of them conduct business through the corporate form. We did not incorporate to avoid taxes or to shelter income. It was done to avoid liability. I think that the Christos were the first to recognized that the law could be used to protect their assets in the event of an unpredictable catastrophe. » (Chernow, 2002, p. 202).

Depuis 1970, les artistes ont décidé d'inscrire leur activité artistique dans la forme juridique et financière d'une entreprise économique. C'est à travers la C.V.J. que les Christo se sont donné les moyens de production de leur œuvre. La C.V.J. est une entité économique de droit américain, représentée, depuis sa fondation, par Scott Hodes, un avocat de Chicago. Elle est enregistrée dans le Delaware, un Etat connu pour ses faibles contraintes fiscales. Pour chacun des projets S. Hodes crée une entité autonome, une filiale donc, enregistrée dans l'Etat concerné. Les statuts de la filiale correspondent aux règles de droit en vigueur dans cet Etat, son président est le directeur du projet[83]. Les Christo sont à la fois les dirigeants et les seuls actionnaires de la *holding*. Le statut « en responsabilité limitée » de la C.V.J. et de ses filiales, et la structure en holding, sont des points importants de l'organisation économique de leur activité artistique, puisque la responsabilité financière incombe à l'entreprise et non pas aux individus, et qu'en cas de faillite d'une filiale les pertes sont limitées à ce qui a été réellement investi par celle-ci au titre de l'activité qu'elle a menée, ce qui permet de circonscrire les risques financiers à chacun des projets. La C.V.J. est une entreprise, une structure juridique et

[81] « Le fait que Christo et Jeanne-Claude paient leurs projets de leur propre poche est également une décision esthétique. Ils veulent travailler dans une totale liberté, qui est leur bien le plus précieux. C'est pourquoi ils n'acceptent aucun sponsor. En conséquence ils peuvent faire ce qu'ils veulent, comme ils le veulent, où ils le veulent, mais évidemment, pas toujours quand ils veulent. Ils ont attendu 24 ans avant d'obtenir l'autorisation d'empaqueter le Reichstag et 10 ans pour le Pont-Neuf. », (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 27). Ou encore, « Les Christo ne dépensent pas leur argent pour satisfaire les plaisirs habituels de la plupart des gens. Ils ont leurs propres priorités et le dépensent pour ce qui est leur plaisir, à savoir la construction d'œuvres d'art dédiées à la JOIE et à la BEAUTE - avant tout pour eux et leurs collaborateurs, et aussi pour que tout le monde en profite gratuitement. Il ne peut y avoir de remboursement de leurs dépenses puisqu'on ne paie pas pour voir leurs œuvres et qu'ils n'acceptent aucune proposition publicitaire. Ils n'ont jamais reçu un sou sur les posters, cartes postales, livres, films, etc. La plupart des artistes reçoivent des subventions, des dotations provenant de fondations et des commandes de mécènes. Les Christo refusent tout cela. (…). La quête de liberté est ce qui a poussé Christo à quitter sa patrie, la Bulgarie, à l'âge de 21 ans, lorsqu'elle était sous tutelle communiste. Christo et Jeanne-Claude ne seront jamais pieds et poings liés. Ils refusent tout accord commercial - quel que soit le prix. En 1998, ils ont refusé 1 million de dollars pour un spot publicitaire télévisé de 60 secondes sur une chaîne japonaise. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, pp. 29-31).

[82] Notons que les collectionneurs européens représentaient encore 80% des acheteurs des œuvres préparatoires de Christo en 1970-76 (cf. Chernow, 2002, p. 227).

[83] La *Verhüllter Reichstag GmbH* était, par exemple, la filiale de la C.V.J. en charge de *The Reichstag Wrapped*. Elle était présidée par les co-directeurs du projet, R. Specker et W. Volz. Pour *The Umbrellas*, la C.V.J. avait créé deux filiales distinctes, l'une, « The Umbrellas Corporation, Japan », de droit japonais, l'autre, « The Umbrellas Corporation, California » de droit californien.

financière qui permet aux artistes de produire, de construire et d'installer leur œuvre[84]. Elle sert à gérer les flux monétaires qui président à la réalisation des projets : au crédit, les ventes des œuvres préparatoires de Christo, et au débit, les frais engagés dans les projets et dans la réalisation de ceux-ci.

« Tous les revenus provenant de la vente des œuvres originales de Christo, croquis travaux préparatoires sur papier, dessins et collages montrant à quoi ressemblera le projet, sont dépensés pour la préparation, la réalisation et le démontage des œuvres - non seulement il n'y a pas de bénéfices mais ils ne récupèrent même pas leur mise. (...) Tout le produit des ventes provenant des empaquetages des années cinquante et soixante, et des travaux préparatoires présentant les futurs projets, est dépensé pour la réalisation de ces projets : matériaux, main-d'œuvre, transport, assurances, voyages, ingénieurs, avocats, collaborateurs, locations, etc. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 27).

Les études préparatoires (cf. document 06), mais aussi les petits empaquetages (cf. document 02), sont utilisés comme un moyen de production des oeuvres : « elles génèrent un capital » (Penders, 1996, p. 93). Elles sont considérées par les artistes comme du papier-monnaie et des bons de garantie des emprunts bancaires qu'ils effectuent[85]. Leur production participe d'une logique de marché : leur multiplication assure le financement des projets et permet la diversification des sources, mais leur limitation détermine leur valeur marchande.

« Jeanne-Claude :Le côté étrange de tout cela est que la loi dit que si vous voulez une société, il vous faut des employés. Alors Christo est l'employé ! Par exemple si la société dépense 26 millions de dollars pour construire The Umbrellas, cela signifie que Christo et moi avons donné 26 millions de dollars à la société. (...) C'est simple avec un artiste. Si je dis "j'ai besoin d'argent", il répond "je vais t'en faire" (avec des dessins). » (Penders, 1995, p. 33).

Dorénavant, dans la nomenclature christolienne les petits empaquetages s'appellent *Multiples Objects*, comme une preuve de plus de leur glissement définitif sous le régime global de l'art *in situ* et *outdoors* et de sa gestion économique.
L'activité commerciale ne s'étend donc pas aux installations : la C.V.J. ne vend pas de tickets aux visiteurs, le spectacle en est gratuit. Sur leur site elle ne vend pas plus de services aux spectateurs : survol en avion, tour en bus, etc. L'activité commerciale de la C.V.J. ne s'étend pas non plus aux « produits dérivés » vendus *in situ* ou hors site. L'entreprise ne vend pas de cartes postales, de posters, de photographies, de T-shirts, et ne perçoit aucun pourcentage sur la vente de ces articles, ni par ailleurs sur la vente des ouvrages ou des cassettes vidéo qui représentent les œuvres. Mais elle autorise et contrôle ce type de commercialisation de l'image de l'œuvre. Parce qu'elle permet aux propriétaires fonciers avec lesquels les artistes engagent des négociations pour la signature de baux de location des terres et aux administrations avec lesquelles ils mènent des négociations pour l'obtention de permis d'installation, d'envisager le dégagement de profits en cas de réalisation de l'œuvre, c'est la gestion de cette autorisation qui est, en effet, stratégique.

« Christo : Jeanne-Claude est un marchand, mais il lui faut réaliser de l'argent comptant. Nous ne pouvons pas dire à nos ouvriers que nous ne pouvons pas encore les payer car nos

---

[84] Scott Hodes, dans un courrier destiné au directeur du *Federal Bureau of Land Management*, Etat du Colorado, qualifie la *Valley Curtain Corporation*, filiale historique de la C.V.J. établie pour *Valley Curtain, Riffle Gap, Colorado, 1970-72*, en ces termes : « Mr. Jan van der Marck, Project Director and Executive Vice-President of the Valley Curtain Corporation, has asked that I confirm to you in writing that the Valley Curtain Corporation an Illinois corporation, has been qualified to do business as a foreign corporation in the State of Colorado. » (Christo, 1973, p. 52).

[85] La Citibank a accordé, en 1983, un crédit de 800 000 dollars à la C.V.J. pour financer la phase terminale du projet *Surrounded Islands*. A cette époque Christo avait déjà investi trois millions de dollars dans ce projet, dégagés de la vente de ses pièces préparatoires (Spies, 1998/a, p. 176).

collectionneurs ne nous ont pas encore payés. Nous travaillons dans le monde réel ! Voilà pourquoi Jeanne-Claude a besoin d'argent liquide et ceci n'a rien à voir avec le commerce de l'art. L'art business est une fantaisie. Les collectionneurs comprennent que nous ne travaillons pas comme les autres artistes. C'est aussi la raison pour laquelle elle travaille avec quelques marchands qui peuvent acheter et payer comptant. » (Penders, 1995, p. 29).

La C.V.J. est donc l'interface entre le marché de l'art, dont dépend le financement des œuvres, et le marché des biens industriels, des services et de l'emploi, dont dépend la réalisation des projets. La congruence entre les modes de production de l'œuvre chez les Christo et les pratiques entrepreneuriales des acheteurs d'œuvres préparatoires a sans doute favorisé la constitution d'un marché propre, qui s'est révélé suffisamment porteur[86]. Les Christo intègrent les comportements économiques de leurs acheteurs dans leurs pratiques artistiques. Les acheteurs se reconnaissent dans la démarche marchande des Christo :

« The Christos (...). They are not only great artists but also great entrepreneurs. (...) After all, the Christos successfully started, operated and dissolved 15 companies in 20 years, all self-financed to the tune of $160 million (by the 1995 value of the dollar). » (Lilja, 1996, p. 3).

Le principe du financement de l'œuvre dit « par souscription » à travers les œuvres préparatoires, est le suivant : la C.V.J. envoie à ses acheteurs habituels ou potentiels des contrats par lesquels elle leur propose des œuvres préparatoires d'une valeur donnée à un prix d'achat 30 à 40% inférieur[87] (cf. annexe 03-a). L'offre est valable pour un laps de temps donné et fixé par l'offre contractuelle. Ce principe permet à la C.V.J. des liquidités supérieures à ce que lui procurerait la vente œuvre préparatoire par œuvre préparatoire. Les acheteurs achètent un bien, les œuvres préparatoires, tout en souscrivant à l'œuvre en cours d'élaboration. Les œuvres préparatoires sont donc des « produits »[88] financiers, mais ce sont aussi des bons de souscription. Ce sont des produits puisqu'elles ont en soi une valeur d'échange, un équivalent monétaire[89] : la somme d'argent qu'elles rapportent soit directement par la vente aux acheteurs, soit indirectement en garantissant les emprunts bancaires. La définition économique de ce produit financier est, en fait, complexe. Le procédé ressemble à une vente d'actions, en ce qu'il permet aux Christo d'obtenir des fonds, investis dans une production, dont le degré de réussite aura une répercussion positive ou négative sur la valeur des dessins préparatoires achetés. Toutefois, leur achat ne donne pas un droit de regard sur la production à leur propriétaire, comme c'est le cas pour l'actionnariat. Le procédé ressemble à une vente d'obligations, dans la mesure où il assure à la C.V.J. une rentrée de fonds, tout en tenant les obligataires en dehors du processus de décision : contrairement aux actionnaires, propriétaires de parts de l'entreprise, les obligataires n'ont pas leur mot à dire sur la conduite de la production. Toutefois, la valeur des intérêts offerts par une obligation est immuable sur

---

[86] A.-F. Penders (1996, p. 98), résumant l'étude qu'elle a réalisée pour la période 1972-1992, rappelle que les œuvres de Christo sont celles qui se vendent le plus cher sur le marché du *Land Art* en ventes publiques et qu'elles constituent la majorité des éditions vendues.

[87] A titre d'exemples, le contrat se souscription de *Valley Curtain* : achat d'œuvres préparatoires d'une valeur de 14 290 dollars pour un montant 30% inférieur, celui de *Running Fence* était le suivant : achat d'œuvres d'une valeur de 33 500 dollars pour un montant de 20 000 dollars, soit 40% inférieur.

[88] La citation complète est « Christo : les dessins sont en quelque sorte des "produits" qui peuvent être collectionnés ou vendus, mais ils ne se substituent pas au projet proprement dit. » (Penders, 1995, p. 7).

[89] En 1975, les prix de vente des œuvres préparatoires de *Running Fence*, atteignaient pour les plus petites d'entre elles 4 200 dollars et pour les plus grandes 19 000 dollars (Tomkins, 1978, p. 25). En avril 1991, soit 6 mois avant la mise en place du projet *The Umbrellas*, les petites photographies peintes -28cm x 35cm- valaient 35 000 dollars, tandis que les dessins les plus grands -144cm x 244cm- atteignaient 360 000 dollars, Source : *Daily News*, USA Weekend, 12-14 avril 1991. Pour ce qui concerne *The Reichstag Wrapped*, le prix des œuvres s'était établi entre 6 900 et 167 700 Euros, Source : *Connaissance des Arts*, n°509, septembre 1994.

le marché financier, alors que, dans ce cas, la valeur des dessins va varier sur le second marché. Ce sont donc des bons de souscription, symboliquement puisqu'elles sont à proprement parler, dans leur multiplicité et leur diversité, des parts de l'œuvre[90], des figures partielles réduites sur papier, mais aussi économiquement puisqu'elles portent en puissance l'œuvre qu'elles contribuent directement à financer. Elles ont une valeur relative à l'installation dont elles sont la représentation et la médiation. Ainsi, leurs « souscripteurs-acheteurs », comme les appelle Jeanne-Claude, font certes un investissement financier, mais ils participent surtout au processus de production de l'œuvre[91], cette participation ne leur donnant aucun droit de regard sur sa conduite.

« Christo : Bien sûr il y a des gens qui achètent pour investir, mais 70% de ceux qui achètent mes dessins le font parce qu'ils sont passionnés par la réalisation du projet. Ces collectionneurs savent qu'ils engagent une véritable "mécanique". Les hommes d'affaires et les industriels y voient de nombreuses similitudes avec leur propre vie. Mes projets comportent pas mal d'aspects proches du travail des entrepreneurs. Ainsi le collectionneur n'achète pas seulement un dessin mais il sait aussi que le processus de réalisation en cours appartient à l'œuvre. Souvent ils viennent voir le projet, visitent les expositions qui l'accompagnent et apprécient d'être informés de son évolution. » (Penders, 1995, p. 31).

L'installation sanctionne (ou devrait sanctionner), pour les artistes, le moment de l'équilibre entre les revenus et les coûts, et le surgissement de l'œuvre dans la sphère non-marchande du don : l'œuvre exposée offerte au public. Elle détermine l'arrêt définitif de la « planche à billets » (la production des œuvres préparatoires) et la disparition de la filiale de la C.V.J. (instrument de l'articulation aux marchés). Pour le souscripteur, elle sanctionne le temps de l'appropriation d'un bien dont la valeur n'est ni marchande, puisque l'installation est offerte sans contre-partie financière à son public, ni pérenne, puisqu'elle est rapidement démantelée[92]. Les souscripteurs ont acheté une part de l'œuvre qui, à d'autres, est offerte gratuitement dans sa totalité, mais ils ont développé avec celle-ci, à travers cet investissement, un rapport particulier[93] : une valeur de lien s'est associée à la valeur marchande de l'œuvre. Les souscripteurs ont donc acquis, à travers les œuvres préparatoires, un statut d'agents de l'œuvre, une médiation économique dans le processus de production de l'œuvre, reconnue par leur citation dans les listes des contributeurs présentées dans les ouvrages documentaires édités par les artistes (cf. annexes 03-a et 03-b). Nous rencontrons là une actualité particulière de la trilogie « *authorship* » / « *Craftmanship* » / « *spectatorship* » conceptualisée par T. de Duve (1989/b). Les œuvres préparatoires sont un capital pour les Christo, précisément produit par Christo et géré par Jeanne-Claude, et un investissement pour les « souscripteurs-acheteurs », mais un investissement qui n'implique pas un usufruit particulier et encore moins une propriété de l'œuvre installée. Ils peuvent jouir collectivement de l'œuvre mais non pas en disposer individuellement. L'œuvre installée est (souvent) un empaquetage, qui, à l'instar du conditionnement d'une marchandise, permet la mise en circulation de l'objet qu'il recouvre, mais celui-ci circule dans la sphère du don et non pas dans la sphère marchande, à

[90] Chaque oeuvre préparatoire présente, comme nous le verrons plus loin, à la fois un fragment de l'installation à venir et un point de vue partiel sur celle-ci.

[91] A.-F. Penders (1996, p. 98), corroborant par son étude les constations des Christo, souligne que les oeuvres préparatoires vendues sur le marché des ventes publiques ne se représentent que très rarement sur le second marché. Il y a par conséquent peu de spéculation sur les œuvres.

[92] « Christo : This $26 million is being spent for a work of art that cannot be bought, cannot be purchased, cannot be controlled. No one can sell tickets. », source: *Los Angeles Times* du 23 mai 1991, rubrique « Metro News », à propos de *The Umbrellas*.

[93] L'acheteur peut imaginer avoir contribué à la réalisation de la partie de l'installation complète dont il a acheté une représentation.

l'instar d'un cadeau. Une fois démantelée, il reste au moins au collectionneur le papier (monnaie) de l'empaquetage[94]. Ou bien, dans un registre plus funeste (Laporte, 1985, pp. 33-35), l'œuvre installée est un linceul qui réalise et signifie la disparition de l'objet qu'il recouvre, par là-même rendu inappropriable[95].

3. Les conditions politico-administratives de l'œuvre

« The temporary large-scale environmental works (both urban and rural environments) have elements of painting, sculpture, architecture and urban planning. (...) Once the work of art has been read for what it really is, then the process preceding the completion is easily understood. Nobody discusses a painting before it has been painted. But architecture and urban planning are always discussed before completion. People discuss the possibility of a new bridge, a new highway, a new airport before those are built. (...) Our projects are discussed and argued about, pro and con, before they are realized. To understand our work one must realize what is inherent to each project. However there is an important difference between our works of art and the usual architecture and urban planning, we are our own sponsors and we pay for our works of art our own money, never accepting any grand nor sponsors. » (Christo and Jeanne-Claude, 2002)

D'autre part, échappant au « système de l'art » et à ses pratiques institutionnelles, les artistes ont trouvé aux Etats-Unis, les conditions régulatoires optimales de production d'une œuvre qui procède d'une interférence avec son public. Reprenons les données. Contrairement aux projets artistiques, les projets des Christo, échappent à l'événement social constitué par l'exposition individuelle ou collective, la biennale ou le festival, c'est-à-dire par la pratique de la commande institutionnelle. Contrairement aux projets d'architecture ou de paysage, les projets des Christo sont des propositions esthétiques d'équipement temporaire de sites faites à des communautés humaines et non pas des réponses à des demandes formulées par celles-ci, à des commandes sociales. Ils ne correspondent pas à un besoin exprimé par la collectivité, ne viennent pas remplir un usage défini par elle, et par conséquent, leur localisation précise, leurs spécificités matérielles, techniques et juridiques ne sont pas prédéterminées par un cahier des charges[96]. Installer des ouvrages ou des équipements d'art, même temporaires, sur des sites appropriés le plus souvent privativement et soumis à une réglementation administrative produite et appliquée par un ensemble d'institutions aux compétences et aux territoires de compétence variés, impose que les artistes fassent naître, localement, un désir de l'œuvre. Ils utilisent les possibilités et les règles du fonctionnement démocratique des lieux concernés par les projets, afin de déclencher le phénomène de participation publique et de produire entre la société civile et les élus / administrateurs, et avec eux-mêmes, une intentionnalité commune, un désir de l'œuvre d'art partagé.

---

[94] C'est ce que souligne aussi R. Sorin (1989) « Pour financer chaque projet, Christo réalise des maquettes. La vente de celles-ci en change le statut. Chèque en blanc, noir, rouge, jaune ou bleu, chacune permet à l'événement de se produire et, la chose faite, devient aussitôt preuve, souvenir, relique. Devant les banquiers médusés, l'artiste change le plomb de ses rêves en or du temps. ».

[95] « L'acheteur est au fond dans cette situation étrange où ce qu'il a acheté lui est dérobé : bien qu'il soit entré en possession d'un tableau dont l'apparence est semblable à celle de tous les autres, l'acte de propriété n'implique par pour lui l'usufruit de l'œuvre, unique, évanouie de toute façon, perdue. (…) C'est parce que le référent dernier n'est pas monnayable, parce que l'œuvre, en somme présentifie la perte, qu'elle a le pouvoir d'organiser autour d'elle un marché où chacune des œuvres fonctionne non comme marchandise mais, pour ainsi dire, comme monnaie. » (Laporte, 1985, p. 33-35).

[96] W. Spies (1989, p. 62) souligne ce sens de l'initiative « Nous parlions des actions de Christo. Le courage en fait partie et elles reposent sur une qualité dont Christo dispose de manière stupéfiante. A une époque où ces commanditaires que sont l'Etat et le public ne laissent un tant soit peu modifier un environnement déterminé par cent intérêts qu'avec la plus grand prudence et la sanction de cent commissions, Christo, lui, a pris l'initiative. Il intervient comme commanditaire de lui-même. ».

« Christo : Nous savons qu'il faudra beaucoup discuter avec différents groupes de gens. J'espère qu'ils comprendront que mon but est la création d'une œuvre d'art, j'arriverai peut-être à les convaincre qu'ils désirent vivre cette expérience. » (Yanagi, 1989/a, p. 189).

Là encore, la C.V.J. est l'instrument de cette proposition faite aux collectivités locales. C'est à travers elle que les artistes engagent et assurent leur responsabilité civile, et déposent les dossiers de demande d'autorisation d'installer ou de construire. La C.V.J. est l'interface juridique et moral entre les artistes, la société civile et les instances politico-administratives.
L'installation sanctionne donc l'évolution d'un projet qui de proposition individuelle d'un maître d'œuvre devient projet d'une collectivité territoriale instituée, par le dialogue et de la négociation, maître d'ouvrage[97]. L'aboutissement d'un projet dépend de ce tour de force : la transformation du désir de l'œuvre en une autorisation collective faite aux artistes d'utiliser un site et d'y construire un artefact textile. Sa réalisation repose sur l'engagement d'une communauté humaine participationniste, sur l'engendrement d'un maître d'ouvrage, c'est-à-dire des élus et des administrateurs qui, sollicités par des résidents, prennent librement et volontairement la responsabilité de l'agréer[98]. L'installation sanctionne le moment où cette collectivité a fait sien le projet en prenant la décision de le réaliser.

« Que veulent dire les Christo lorsqu'ils parlent des périodes "software" et "hardware" d'un projet ? La période "software" est celle pendant laquelle le projet n'existe que dans les dessins préparatoires de Christo et dans l'imagination des artistes et de leurs collaborateurs, ainsi que de tous ceux dont les autorisations doivent être obtenues. Cela signifie des années de travail : de 1984 à 1991 pour Les Parasols, de 1975 à 1985 pour Le Pont-Neuf, de 1971 à 1995 pour L'empaquetage du Reichstag, de 1966 à 1998 pour L'empaquetage des arbres. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25).

Le film *Islands* (Maysles, 1985) qui traite essentiellement de *Surrounded Islands*, mais dont la fabrication, entre 1980 et 1983, coïncide avec l'implication active des Christo dans trois projets distincts : *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped* et *The Reichstag Wrapped*, érige le processus d'obtention des permis d'installer en un motif narratif central. Le film révèle ainsi trois procédures bien différenciées, qui mettent au jour des organisations démocratiques aux fonctionnements distincts[99]. Les projets concernaient trois métropoles : Miami en Floride, Paris en France et Berlin en Allemagne divisée. Ils s'appliquaient à des espaces publics (*i.e.* non privés), aux fonctions distinctes et aux charges symboliques

---

[97] Considérant les définitions de maître d'ouvrage et maître d'œuvre données par P. Merlin et F. Choay (1996, pp. 462-463), il nous faut néanmoins préciser que, de façon totalement atypique en matière d'opération de construction, la « direction d'investissement » du projet (constitution du financement, répartition budgétaire et paiement) reste du ressort du maître d'œuvre. Par conséquent, les administrations territoriales ou sectorielles, en tant que maître d'ouvrage, décident de la réalisation de l'opération et prennent en charge la « conduite des opérations » : elles font effectuer les expertises, arbitrent les conflits, fixent le calendrier et réceptionnent les travaux. Quand les terrains sont publics, elles assurent leur mise à disposition pour cet usage particulier. Les Christo, en plus de la conception et de l'établissement du projet (vérification de sa viabilité, introduction des demandes d'autorisation), de la mise au point du marché (consultation, négociation et signature des contrats avec les entreprises) et du contrôle de la conformité de son exécution, conservent donc la « direction d'investissement ». Nous verrons plus loin que les relations entre les artistes et les instances de décisions font évoluer de façon complexe les réalités opérationnelles correspondant aux notions de maîtrise d'œuvre et de maîtrise d'ouvrage.

[98] Comme le dit Dr Herman Abs, Président honoraire de la Deutsche Bank et administrateur du Städel Museum de Frankfort, à Christo, à propos du processus d'autorisation de *The Reichstag Wrapped* « C'est l'un des aspects d'une société démocratique le fait que tant qu'ils disent non, ils ne portent aucune responsabilité, c'est pourquoi ils sont effrayés de dire oui. Donc maintenant vous devez essayer de faire de votre mieux pour les convaincre que le risque de dire oui n'est pas plus grand, peut-être moindre, que celui de dire non. » (Maysles, 1985).

[99] Ces procédures seront analysées en détail en Chapitre 4, II, B.

incomparables : un espace récréatif et une décharge publique[100], les îles de la baie de Biscayne Bay ; un espace circulatoire et un objet « artialisé »[101], le plus vieux pont de la capitale française, construit sur la Seine entre 1578 et 1606 ; un centre politique et un espace d'exposition, l'ancien (et le futur) parlement allemand[102]. Les lieux où s'élabore la négociation productrice du désir de l'œuvre et où se prend la décision d'installer diffèrent. Ils mettent ensemble et associent artistes, élus, administrateurs et société civile suivant des modalités bien distinctes (cf. tableau 03). A Miami, une seule scène, les audiences publiques (*public hearings*), les rassemble dans une série de débats contradictoires à l'issue desquels la décision est prise, en séance, par un vote à main levée des élus[103]. Une scène annexe (*lobby*), les bureaux, les antichambres et les couloirs des bâtiments administratifs, met en relation les Christo, les élus et les administrateurs, pour une négociation aux tenants et aux aboutissants le plus souvent mercantiles. En Allemagne la décision procède d'un vote favorable des représentants du peuple obtenu, en séance, à l'issue d'un débat parlementaire. Elle suppose une scène secondaire sur laquelle les Christo déploient auprès d'un maximum d'élus des pratiques de *lobbying*. En France la décision relève, sans débat et sans vote, du « fait du prince »[104] et de jeux de relation[105] : le processus se déroule dans les cabinets, lors de

---

[100] Le train des îles de Biscayne baie, est le produit du dragage du chenal de l'Intra-coastal Waterway dans les années 1920. Appelées « spoil islands » par le *Department of Environmental Ressources* du *Dade County*, désignées comme « spoil area » sur les cartes topographiques de la baie, elles sont anonymes et peu valorisées. Elles supportent donc des fonctions de décharge publique (40 tonnes de détritus ont été enlevées par les Christo avant l'installation) et pour certaines d'entre elles des fonctions récréatives informelles : l'île numéro un est ainsi localement dénommée « Margaret Pace Picnic island ».

[101] Peint, entre autres, par Turner, Renoir, Pissaro, Marquet et photographié par Brassaï, le Pont-Neuf est un des sujets parisiens les plus abondamment traités de l'art contemporain. Ainsi, « l'artialisation appliquée » du Pont-Neuf à laquelle procèdent les Christo prolonge « l'artialisation libre » réalisée par la peinture. Cette dernière est d'ailleurs présentée dans l'ouvrage documentaire conçu par Christo (1990, pp. 22-29).

[102] Le Reichstag, bâtiment construit en 1884 pour accueillir l'assemblée du Reich unifié, a successivement servi d'enceinte à des fonctions politiques et à des fonctions muséographiques. Brûlé en 1933, presque détruit en 1945, il a été politiquement désaffecté entre 1933 et 1991. Converti en centre de propagande sous le IIIème Reich, il a hébergé de nombreuses expositions dont « Bolschewismus ohne Maske » (« Le Bolchévisme sans masque ») et « Der ewige Jude » (« Le juif éternel »). En 1971, restauré et modernisé, il a accueilli une exposition permanente intitulée « Fragen an die deutsche Geschichte » (« Questions à l'Histoire allemande »). Après la Réunification des deux Allemagnes, il a été réinvesti de sa fonction politique par un vote du Bundestag en octobre 1991. Sa réhabilitation a alors été soumise à un concours d'architecture.

[103] Le 29 juin 1982, deux audiences publiques sont convoquées séparément par l'Etat de Floride et le *Department of Environmental Regulations* (Etat de Floride). Le 20 juin 1982, une audience publique est convoquée par les *Dade County Commissioners*. Le 22 Juillet 1982, une audience publique est convoquée par *The Mayor and City Commissioners of Miami*. Le 3 août 1982, une audience publique est convoquée par le *Miami Shores Village Council*.

[104] Dans un premier temps, l'autorisation d'empaqueter le Pont-Neuf a relevé du Maire de Paris, J. Chirac. Celui-ci s'est d'abord déclaré défavorable au projet (18 décembre 1980), puis il s'est dit prêt à en envisager la possibilité (23 novembre 1981), pour ensuite assurer les artistes de son soutien, lors d'une entrevue privée filmée par les Maysles (1985), le 21 février 1982. Le 27 août 1984, il leur a fait parvenir une lettre d'autorisation. Mais, le 7 mars 1985, le Maire revient sur son autorisation, suivi, le 30 mars 1985, par le Préfet de Police de Paris. Les artistes se tournent alors vers le Président de la République et le Ministre de la Culture. Ils obtiennent le soutien personnel de J. Lang et l'autorisation consécutive du Ministère de la Culture, le 5 juin 1985, le soutien officiel de F. Mitterrand, le 25 juillet 1985. L'autorisation administrative de la Préfecture de Police de Paris est délivrée le 16 septembre 1985. Lors du vernissage de l'installation filmé par les Maysles (1985), J. Chirac, interrogé par les journalistes, s'attribue la responsabilité de la réalisation de l'œuvre et, par conséquent, son succès.

[105] Jeanne-Claude est la fille du Général de Guillebon, membre des cercles gaullistes et ancien directeur de l'Ecole Polytechnique. L'intercession de celui-ci auprès des « barons » du Gaullisme afin d'accéder au Maire de Paris a été largement sollicitée par les artistes. Ainsi, le Général de Guillebon, obtiendra, pour les artistes, un rendez-vous avec Michel Debré, le 21 décembre 1979.

discussions privées. Dans tous les cas, toutefois, la négociation politique et le *lobbying*, apparaissent comme des outils de l'élaboration de l'œuvre, en amont de la prise de décision.
Compte tenu du nombre de projets conçus pour des sites étasuniens et aussi de la plus grande célérité avec laquelle les Christo y obtiennent les permis d'installation[106], la convergence entre la démarche artistique participationniste des Christo et les modalités politico-administratives de fonctionnement de la démocratie locale américaine ne fait pas de doute. Les audiences publiques sont un moyen privilégié de production de l'œuvre, parce qu'elles constituent un outil efficace pour « mettre ensemble » artistes-concepteurs, élus-administrateurs, propriétaires-bailleurs, résidents et usagers. Elles fonctionnent comme une interface entre les artistes, la société civile et les administrateurs, et, délibératives, elles sont le lieu d'une prise de décision. Elles réunissent dans le même lieu et dans le même temps les conditions d'une enquête publique[107], celles d'une négociation et celles d'une décision politico-administrative. Elles constituent, en tant qu'espace discursif, un outil adapté à la production d'une communauté participationniste et à son engagement comme maître d'ouvrage. Si la concordance entre la démarche participationniste christolienne et ce qu'on appelle la « démocratie participative » étasunienne semble, pourrait-on dire, statistiquement avérée, elle demande a être analysée et explicitée. Par ailleurs, reste à expliquer ce qui ressemble à l'événement d'une exception institutionnelle : la prise en charge décisionnelle de projets artistiques par les instances de régulation politico-administrative et par la société civile qui s'en saisissent, qui les font leurs. Nous reviendrons sur les différents termes de cet engagement réciproque, dont l'explicitation suppose la définition préalable de ce qu'est le projet d'art christolien (cf. Chapitre 4). En forçant la participation du politique, de l'administratif et de la société civile étasuniens à un projet esthétique, la démarche artistique des Christo renverse précisément les termes du projet artistique socialiste dans lequel, on l'a vu, l'art rencontrait la société civile à travers une fonction de propagande et de célébration politique définies et normées par l'Etat. Dans les cas allemands et français, les artistes ont, au contraire, été confrontés à la difficulté de faire participer les sociétés civiles aux projets, c'est-à-dire à articuler les formes de cette participation aux modalités de la prise de décision politique. A Paris, l'opposition personnelle entre les Christo et J. Chirac, qui refusait de prendre une décision pour des raisons électoralistes[108] et qui tuait le projet à coup

---

[106] Les deux projets en cours *The Gates, project for Central Park, New York City*, engagé depuis 1979, et *Over the River, Project for Arkansas River, Colorado*, engagé depuis 1992, semblent faire exception. Mais ces délais sont bien plus la conséquence de l'inconstance des efforts des artistes impliqués dans la réalisation d'autres projets, que l'effet d'un décalage entre la pratique artistique et le contexte de son déploiement. Pour ce qui concerne *The Gates*, par exemple, trois des cinq *Community Boards* (n°7, 10 et 11) qui entourent Central Park ont voté en faveur du projet dès 1980-81, tandis que les deux autres ont, pour l'une, émis un vote défavorable (n°5), pour l'autre, refusé de rencontrer les Christo (n°8). Le *Department of Parks and Recreation* de la ville de New York a émis un avis défavorable en février 1981. Le projet, temporairement bloqué, a été laissé de côté jusqu'à la fin des années 90. Il a été autorisé en janvier 2003 par le maire de New York et le Commissaire du *Department of Praks and Recreation*. Depuis cette date, les artistes concentrant leurs efforts sur la réalisation du projet, se sont quelque peu désinvestis d'*Over the River*.

[107] « Phase au cours de laquelle un projet de décision administrative est soumis aux observations du public, dans le but d'assurer l'information des personnes concernées, de garantir les droits des propriétaires et de favoriser la concertation. », (Merlin et Choay, 1996, p. 298). Aux audiences publiques du 18 mars et du 16 décembre 1975, organisées par le *Sonoma County Board of Supervisors*, les propriétaires, résidents et usagers du site d'installation de la *Running Fence* sont massivement présents et s'expriment en faveur ou en défaveur du projet.

[108] Dans *Islands* (Maysles, 1985), comme dans *Christo in Paris* (Maysles 1990), J. Chirac, lors de l'entrevue qu'il accorde aux artistes, le 21 février 1982, en énonce très clairement le principe : « Moi, je suis favorable au projet. J'ai vu des photos, j'ai vu la maquette, je suis favorable, personnellement, au projet. Mais il ne faut pas dire que la décision est prise, parce que à ce moment là nous la rendrons difficile. Il ne faut pas que politiquement on puisse s'en servir comme d'un cheval de bataille. Quand les élections auront lieu [mars 1983] et si comme je le pense la municipalité ne change pas, alors nous serons pour six ans dans une période de calme

d'atermoiements et de revirements, puis plus tard l'opposition politique entre le gouvernement, la présidence socialistes et le maire de Paris, ne sauraient être confondues avec un débat autour du projet. Les campagnes de porte-à-porte et les réunions d'information dans le quartier du Pont-Neuf, la création d'une association de soutien au projet « Les parisiens pour le projet Pont-Neuf », tentèrent alors de mobiliser la société civile pour faire pression sur les décisionnaires indécis. A Berlin, une structure similaire, « Berliner für den Reichstag », créée, en 1986, par Roland Specker, co-directeur du projet, réunira en dix ans un total de 70 000 signatures en faveur de l'empaquetage du monument. L'engagement de la société civile en faveur du projet, est sollicité par une adresse des Christo aux citoyens allemands transmise par voie de presse à quelques jours du vote au Bundestag : « (…) *We need your help. Please write a letter to your "Mitglied des Deutschen Bundestages" [députés] in your area, to firmly express your support to the project.* »[109]. Ce cantonnement de la participation à la seule sphère du politique, la dépendance des projets par rapport à cette dernière, ont longtemps constitué la faiblesse des projets et expliquent en grande partie la lenteur des processus de décision qui ont conduit à leur réalisation. C'est donc paradoxalement aux Etats-Unis que Christo a pu retrouver les conditions de l'expérience faite dans ses activités propagandaires bulgares (agitprop), l'expérience « participationniste ».

D. (Conclusion) Parcours d'émigration pour le déploiement d'une œuvre à l'échelle du monde : vers une *Global City*

En 1964 Christo et Jeanne-Claude, conseillés par L. Castelli, quittent Paris pour s'installer à New York. La même année, R. Rauschenberg gagne le Grand Prix de peinture de la Biennale de Venise au grand scandale du monde de l'art européen et surtout parisien, qui accuse les galeristes new-yorkais L. Castelli et I. Sonnabend, considérés comme des « faiseurs » d'artistes, d'avoir circonvenu le jury. C'est le triomphe du *Pop Art* et de l'art étasunien, et de son centre new-yorkais, sur l'art européen, et son centre parisien[110]. Cette reconnaissance d'un

---

et de sérénité, nous pourrons prendre des initiatives sans qu'elles fassent l'objet d'autre chose que de quelques campagnes purement culturelles et qui, si j'ose dire, n'auront aucune importance. Bien. Alors nous nous revoyons en avril 1983. ». Le maire de Paris donnera effectivement son autorisation en août 1984, avant de la retirer en mars 1985.

[109] La lettre des Christo au peuple allemand « The Ältestenrat of the German Bundestag decided on February 3rd. that the *Wrapped Reichstag*, *Project for Berlin* will be debated and voted upon in the *Plaenum* of the Bundestag on Friday, February 25th. 1994, at 9 in the morning, one hour session. It will be the first time in the world that a work of art will be decided by a vote in Parliament. We need your help. Please write a letter to you "Mitglied des Deutschen Bundestages" in your area, to firmly express your support of the project. Also please, ask your friends around you to write to their "Mitglied…". If you do not know the name of your representative, and the address, you can ask our friend Wolfgang Volz, he is the Project Manager and he has all those informations. His phone in Düsseldorf is: 0211-666 331; his Mobile phone: 0172- 215 1510; his Fax: 0211- 6790263. We are counting on you to help us. Each vote is crucial, we must get a majority. Jeanne-Claude and Christo. » (Christo, 1996, p. 205). Cependant, un sondage d'opinion réalisé à Berlin quelques jours avant le débat faisait ressortir que 57% des habitants de la ville s'opposaient au projet, et que seuls 12% d'entre eux se prononçaient en sa faveur, source : *Connaissance des arts*, n°509, septembre 1994.

[110] Le dépassement de l'avant-garde parisienne par la *New York School* a été annoncé par le critique new-yorkais, C. Greenberg, en 1955, dans *Partisan Review* (vol. 22, n°2). Sur la confrontation entre les Ecoles de Paris et New York, voir M. Ragon (1969, p. 81 et pp. 291-332). La notion d'Ecole de Paris est extrêmement polysémique, outre le flou de sa caractérisation stylistique (cf. Chilvers, 1999, p. 190). Le terme a désigné la figuration expressionniste, par différenciation avec le Cubisme et le Surréalisme, pour s'étendre ensuite à toute l'innovation artistique parisienne, elle comprend une caractérisation temporelle large : l'entre-deux guerres, puis l'immédiat après seconde guerre mondiale, et une caractérisation géographique : les artistes d'origine étrangère installés à Paris. Le terme a fini par définir toute l'activité artistique avant-gardiste localisée à Paris dans l'entre-deux guerres et l'immédiat après seconde guerre mondiale, devenant le vocable utilisé pour attribuer la centralité

jeune artiste étasunien, né à Port Arthur (Texas), en 1925, formé au *Kansas City Art Institute*, à l'*Arts Students League* de New York et au *Black Moutain College*, signe, en effet, le basculement de la centralité artistique dans le monde de Paris à New York[111]. Un basculement préparé par l'émigration de nombreux artistes européens aux Etats-Unis et la déstabilisation des structures parisiennes de production et de diffusion de l'innovation artistique pendant la seconde guerre mondiale[112]. Déjà en 1960, Tinguely, membre des Nouveaux réalistes, avait réalisé une œuvre suicidaire intitulée *Homage to New York*, programmée pour exploser dans la cour du MOMA : un *happening* considéré comme l'hommage du centre parisien déclinant rendu au nouveau centre de l'avant-garde artistique mondiale, New York. Devant cette concordance de dates et de personnes[113], il est logique d'utiliser le couple de notions centre et périphérie pour rendre compte du parcours d'émigration de Christo et de Jeanne-Claude, et, ce faisant, de dessiner, à travers cet exemple particulier, les contours d'une géographie de l'art occidental dans la seconde moitié du XXème siècle. J'appellerai centre artistique, un lieu de concentration et d'activité de l'avant-garde artistique dans des lieux de formation et / ou d'information théorique et pratique plus ou moins institutionnalisés (cafés, cercles, quartiers, écoles, académies), un foyer de diffusion de ces innovations théoriques et pratiques sous forme de productions textuelles ou artéfactuelles, et par conséquent un ensemble de moyens matériels (infrastructurels, mais pas seulement) permettant la production, la reproduction et la diffusion de celles-ci (revues pour l'édition, galeries et salons pour l'exposition et la vente). On aurait alors, le long de ce parcours, trois centres artistiques distincts et aux polarités décalées dans le temps. Le centre parisien de l'avant-garde artistique européenne du début du siècle et de l'entre deux-guerres, foyer de diffusion d'innovations théorico-pratiques et centre de productions d'objets, lieu d'accueil de l'avant-garde occidentale[114] (et entre autres étasunienne), qui est devenu, dans les années 1950 et 1960, tout à la fois, innovateur et ressasseur d'innovations passées (Nouveau Réalisme / Surréalisme), attractif mais vidé de sa

---

artistique mondiale de l'époque à Paris. Il a été sanctionné par une exposition présentée à Londres en 1951 sous cet intitulé. Le terme d'Ecole de New York, qui apparaît dans les années 1950, est construit en relation avec celui-ci, dans une opposition terminologique à travers laquelle se joue la question de la centralité artistique avant-gardiste mondiale.

[111] « On passait de la colonisation française, à la colonisation américaine. Au moins ça promettait d'être plus drôle. » (Rizzi et di Martino, 1982).

[112] Certains historiens de l'art étasuniens considèrent, en effet, que le centre new-yorkais s'est constitué et a détrôné le centre parisien dès les années 1940, sous l'impulsion des nombreux artistes européens qui fuient les fascisme, puis la guerre. B. Rose (1986).

[113] L. Castelli, sans doute le plus grand galeriste new-yorkais de l'époque, est lui même un émigré européen de première génération. Il est né à Trieste en 1907, a ouvert une galerie d'art à Paris dans les années 1930, il immigre aux Etats-Unis en 1941, où il ouvre une galerie en 1947. Il gardera toujours des antennes parisiennes : d'abord sa galerie, puis des accords avec des galeries amies.

[114] Ainsi, R. Rauschenberg justement et Leo Castelli dans un entretien commun avec B. Diamonstein, racontent, sur un mode ironique pour le premier, leur passage obligé par Paris : « B. D. : Is that how you ended up in Paris ? R. R. : No. I went to Paris from the Kansas City Art Institute. (…). B. B. : So from Kansas City you wended your way… R. R. : To Paris. I went there and took all the courses they had. I ran from class to class, and I had three jobs at night, including some window work. (…) Anyway, I believed the joke that you have to go to France, because by then I was picking up some information that a great artist has to be French. B. D. : Leo, how did you, a businessman from Trieste, start an art Gallery ? L. C. : My first Gallery was in Paris. ». (Diamonstein, 1979, p. 307). Dans le catalogue de l'exposition londonienne de 1951 dédiée à l'Ecole de Paris, on trouve les informations suivantes : Paris offrait, dans l'entre deux guerres, une double infrastructure de 130 galeries (contre un maximum de 30 dans les autres capitales artistiques) dans lesquels avaient été exposés un total de 600 000 artistes (dont un tiers étaient d'origine étrangère), et de 20 salons qui exposaient 1 000 peintres en moyenne par an (Chilvers, 1999, p. 190).

substance par l'émigration et déjà répulsif[115]. Le centre délibérément normatif moscovite qui est un foyer de diffusion des principes esthétiques et idéologiques, et des pratiques institutionnelles qui règlent la production réaliste socialiste dans les limites de son aire d'influence géostratégique, après la normalisation militaire et avant la déstalinisation, entre 1949 et 1956 (l'ère Jdanovienne, 1947-1953[116]). Ce centre a aussi une influence idéologique sur les foyers politiques et culturels du mouvement communiste européen, et en particulier sur le centre parisien. Enfin, le centre new-yorkais de l'avant-garde étasunienne et mondiale depuis la fin des années 1950 et le début des années 1960, foyer de diffusion de ses productions dans le monde occidental ou occidentalisé et centre éminemment attractif. En émigrant par étapes de Sofia à New York, Christo aurait quitté une ancienne périphérie morte du centre parisien[117] et une récente périphérie vive du centre normatif moscovite, pour le centre de l'avant-garde occidentale en déclin et en cours de périphérisation, puis pour le nouveau centre de l'avant-garde mondiale au moment même de la reconnaissance (c'est-à-dire de la reconnaissance occidentale et particulièrement européenne) de son influence et de l'affirmation de sa suprématie culturelle et économique aux Etats-Unis, en Europe et en Asie[118]. Entre Sofia et Paris, il s'est arrêté à Prague, une périphérie du centre moscovite certes, mais caractérisée par un gradient de périphérisme moindre que Sofia, puisque des éléments de l'avant-garde européenne y étaient encore en activité : en 1956, Christo y étudie la mise en scène de théâtre et la scénographie avec E. F. Burian, un brechtien[119]. Prague serait alors à la fois une périphérie vive de Moscou, et une périphérie rémanente du centre parisien et de ses relais européens (en l'occurrence Berlin). Son parcours d'émigration par étapes successives, entre 1956 et 1964, manifesterait donc l'affaiblissement de l'attraction parisienne et inversement l'affermissement de la polarité new-yorkaise, en même temps qu'il dessinerait les contours de leur aire ou plus justement de leur réseau d'influence respectifs[120] et la

---

[115] Rappelons, par exemple, que si M. Duchamp, ce principal concepteur de l'art contemporain et continuel inspirateur des avant-gardes, a gagné les Etats-Unis en 1915, il a travaillé entre les deux centres artistiques New York et Paris dans l'entre-deux guerres, pour s'installer définitivement à New York après guerre. Il a été naturalisé américain en 1955.

[116] Jdanov, Secrétaire du Comité central du Parti Communiste Soviétique, membre du Bureau Politique, dans les années 1930, a été le principal idéologue et porte-parole de la politique stalinienne en matière culturelle et esthétique, le réalisme socialiste. Il a été l'organisateur du contrôle idéologique et administratif du parti communiste sur les arts.

[117] Dans un article intitulé « Historising Balkan Modernism. The Bulgarian condition » Irena Genova (2001), historienne de l'art bulgare, proposant une approche socio-économique de l'activité artistique et faisant une étude des contextes de production artistiques bulgares de l'entre deux guerres, montre la réalité d'un périphérisme balkanique en général et bulgare en particulier, avant 1945.

[118] Voici les termes dans lesquels la critique new-yorkaise L. R. Lippard rend compte de l'exposition *The New Realists* qui réunissait les artistes étasuniens du Pop Art et les Nouveaux réalistes français, à la Janis Gallery, en 1962 : « La contribution européenne paraît pâle, trop travaillée et fortement surréalisante, en comparaison du nouvel pop art. Les nouveaux réalistes font surtout des *assemblages*, dont il y a pléthore à New York. Les Américains prennent leur réalité quotidienne telle quelle, tandis que les Européens semblent se référer à des "mythologies quotidiennes". Par le style comme par la forme, l'artiste européen est moins agressif que son homologue américain ; en revanche, il aime les manifestes et les démonstrations féroces, chargées d'émotion et engagées, contrairement aux Anglo-Saxons, dont l'attitude est *cool* et qui refusent de s'identifier à un groupe. L'optique parisienne… est bien plus littéraire et sociologique. » (in Sandler, 1990, p. 164).

[119] Rappelons qu'en 1948 Brecht revient de son exil étasunien à Berlin. Il fonde alors à Berlin-est la troupe du *Berliner Ensemble* qu'il dirige jusqu'à sa mort en 1956, et monte *Mère Courage* au *Deutsches Theater*.

[120] La substitution de l'expression réseau d'influence à aire d'influence me semble ici s'imposer, même si elle demande une étude serrée et ne peut, par conséquent, être énoncée ici qu'à titre d'hypothèse. Il me semble, en l'occurrence, que faire d'une distribution de villes-capitales sous influence d'un centre artistique producteur d'innovation et attracteur d'artistes et d'institutionnels de l'art, distinctes et distantes les unes des autres, les points de construction d'une aire, c'est-à-dire en inférant l'exercice de l'influence du centre sur une étendue

résilience de réseaux de villes anciennement polarisés : en 1956 Christo ne va pas directement de Sofia à New York, l'influence de Paris et de ses relais sur les représentations mentales de l'organisation spatiale de l'art occidental, dans les Balkans, est encore vive. On peut faire l'hypothèse suivante : en 1956, la représentation qu'a Christo de la centralité artistique occidentale ou mondiale, est en quelque sorte faussée par la consolidation du bloc socialiste et la mise à l'écart de l'Europe centrale et orientale qu'elle implique[121]. Le parcours de Christo, entre 1956 et 1964, montre tout simplement que Sofia, Prague, les villes-capitales de l'Europe de l'Est, coupées dès la fin des années 1940 du monde occidental par le Rideau de fer, ne sont pas (pas encore) des périphéries du centre new-yorkais, décalées qu'elles sont de l'évolution de l'art mondial par l'activité du centre moscovite sous l'influence duquel elles se trouvent placées. Ainsi, pour rendre compte du parcours de Christo à partir du couple centre / périphérie, il faut le faire travailler sous le fonctionnement géostratégique en opposition de blocs, dans la guerre froide.

« To this day, Christo has never really captured the attention of the New York art world. His current work is much in demand - and increasingly expensive - in Europe, but the New York critics ignore him for the most part, and his American buyers are few. Though it was in New York that Christo's imagination took wing and carried him into the arena of public art, New York has yet to see one of his monumental packagings. » (Tomkins, 1978, p. 22).

« Restany : I think Christo already had everything in mind when he left Europe. America gave him a sense of scale. Paris was the turning point, the fermenting period, but in America he would reach his potential. He was absolutely prepared when he went to New York. » (Chernow, 2002, p. 143)

La question qui m'intéresse ici, en guise de conclusion de cette partie, est plutôt celle de la centralité à laquelle se réfèrent les parcours de Christo et de Jeanne-Claude et l'intention qui y préside, ainsi que les dimensions que lui confère leur façon de faire de l'art. La situation est alors complexe, d'une part, parce que ces parcours s'effectuent dans une période artistique de mutation de l'organisation de l'espace artistique mondial pendant laquelle s'avère le repositionnement des centres et s'affrontent ses acteurs, d'autre part parce que Christo est un immigré dans le monde de l'art parisien, comme Christo et Jeanne-Claude le sont dans celui de New York, enfin et surtout parce que la centralité artistique ne prend pas partout les mêmes formes pour cette œuvre. L'idée essentielle que je voudrais défendre ici est la suivante : Christo et Jeanne-Claude mobilisent à New York les éléments de centralité d'une ville mondiale (*Global City*) pour déployer une activité artistique à l'échelle du monde occidental ou occidentalisé dont les principes esthétiques et les manières de faire ont été définis en Europe. Et cela bien plus qu'ils ne mobilisent les éléments offerts par le foyer mondial de l'avant-garde artistique, c'est-à-dire le milieu de l'art new-yorkais, ou qu'ils ne s'approprient les éléments iconiques d'un art urbain et industriel, à l'instar, par exemple, du *Pop Art*. Ce faisant, il vont développer très tôt une activité artistique indépendante de ce milieu, une activité qui se caractérisera par une dimension et une configuration spatiales particulières et qui ne pouvait tenir tout entière dans les limites de l'aire (*stricto sensu*) artistique new-yorkaise, la dimension spatiale du « milieu » artistique new-yorkais (cf. Chapitre 3, III, B et Chapitre 4). C'est pourquoi je ne peux pas être d'accord avec la citation de C. Tomkins ci-dessus. Les artistes n'appartiennent certes pas, et n'ont en fin de compte jamais appartenu, au

---

continue, suppose qu'on considère implicitement que leurs aires d'influence respectives (politico-administrives, culturelles, économiques, etc.) s'emboîtent et s'adjoignent pour constituer cette aire d'influence artistique. La notion d'aire d'influence, en matière artistique pour le moins, me semble constituer un abus de langage.

[121] Rappelons que la mère de l'artiste, Tzveta Dimitrova, était secrétaire générale de l'Académie des Beaux-Arts de Sofia, jusqu'à son mariage en 1931. On peut faire l'hypothèse qu'elle a eu une certaine influence sur la définition d'une centralité artistique occidentale, chez son fils.

monde de l'art new-yorkais, mais l'imagination de Christo ne s'est pas envolée à New York et New York n'est pas le lieu de l'invention des principes et des pratiques de l'« art public » christolien. Comme l'affirme P. Restany, la formation ou l'information du geste christolien, la mise en œuvre du tissu et l'appropriation du réel, sont à chercher dans les principes du réalisme européen, et celles qui fondent et règlent sa pratique, la démarche participationniste, dans l'*agitprop* ou le Situationnisme, pour ne citer qu'eux. Autrement dit, le parcours de Christo correspond à la recherche des conditions de possibilité du déploiement de certains principes esthétiques et des manières de faire artistiques d'une périphérie européenne et socialiste, le Réalisme socialiste et l'*agitprop* bulgares, dans un ville mondiale, après sa conversion théorique (et peut-être idéologique) et sa formalisation lexicale dans les centres intellectuels de l'avant-garde, les milieux artistiques réalistes, existentialistes et situationnistes, de l'Europe de l'ouest et particulièrement parisiens. Ainsi, Paris et les centres secondaires européens ont bien constitué des foyers culturels et artistiques, c'est-à-dire des milieux incubateurs dans lesquels s'est intellectuellement mûri, formalisé et développé le projet artistique de Christo, mais n'ont pas constitué les centres fonctionnels de celui-ci, c'est-à-dire des centres d'impulsion et des nœuds de commandement de son organisation spatiale réticulaire. Inversement, New York a constitué un centre fonctionnel, la plate-forme organisationnelle et la tête de direction de l'activité artistique christolienne à l'échelle du monde occidentalisé, mais pas un foyer artistique, si ce n'est sous la forme éventuellement d'une représentation mentale à destination des interlocuteurs. Ainsi, le parcours de Christo, puis de Christo et de Jeanne-Claude, vers la centralité new-yorkaise, va leur permettre de faire travailler, presque terme à terme, le projet politique et idéologique du réalisme socialiste sur les fondements de l'*agitprop*, pour le retourner. D'un art volontairement et délibérément idéologique, qui utilise l'œuvre d'art et la pratique artistique pour œuvrer le monde d'un projet politique, Christo et Jeanne-Claude, vont approprier le politique pour œuvrer le monde d'art ou pour œuvrer le monde d'un projet artistique / esthétique. Mais ce projet est éminemment politique, comme en témoigne l'objet textile qui en découle. En articulant le domaine de l'activité artistique à celui de l'action politique dans des événements artistiques, Christo et Jeanne-Claude réaliseront à leur manière, incidemment peut-être et pour leur propre fin certainement, le programme situationniste. Ce sont à la fois le parcours, la différenciation des centres et le déploiement mondial de l'activité saisi à travers la répartition des projets (réalisés, en cours ou abandonnés)[122] et des expositions, qui sont représentés sur la carte 01[123].

---

[122] Je montrerai plus loin que le fonctionnement de l'activité artistique selon une démarche de projet implique que les artistes peuvent œuvrer d'art certaines régions du monde sans succès, c'est-à-dire sans concrétisation localisée de l'objet d'art. Ceci explique le choix que j'ai fait d'inclure les projets dans la représentation du déploiement mondial de l'activité artistique.

[123] La carte 01, comme les suivantes, présente un certain nombre de caractéristiques qu'il me faut préciser. Elle a été conçue et construite à l'échelle du monde pour une activité qui se déploie à l'échelle du monde occidentalisé mais qui touche l'ensemble des continents. Le choix de cette échelle pose néanmoins des problèmes de représentation et de lecture, dans la mesure où certaines portions présentant à cette échelle des dimensions réduites peuvent être néanmoins des aires de concentration d'informations (Europe, Asie - Japon -), tandis qu'inversement des aires de grande extension accueillent une information réduite (Afrique, Amérique du Sud, Océanie-Australie). J'ai avons par conséquent opté pour une variation de l'échelle du fond de carte en fonction des besoins de la représentation, concevant des encarts à plus grande échelle pour accueillir une grande masse d'informations. La logique aurait voulu qu'inversement je réduise l'échelle des zones sous-représentées, mais la carte aurait alors perdu ce qu'elle venait de gagner en lisibilité. J'ajoute que j'ai éliminé l'Antarctique de la représentation afin d'alléger la carte. Par ailleurs, le fond de carte présente des limites politiques, les frontières des Etats, dans la mesure où, d'une part, le parcours des artistes renvoie à un changement d'influence idéologique et culturelle dont la base organisationnelle, le bloc géostratégique, est étatique (alliance diplomatique et militaire entre états dans le monde sous leadership d'une grande puissance), et d'autre part, l'activité artistique s'effectue dans un contexte politico-administratif. J'ai choisi de les évoquer l'un et l'autre par le recours à la représentation des limites étatiques. Cependant, le fond sélectionné est contemporain et présente

Américano-centrée, elle place New York, point d'aboutissement du parcours est-ouest de Christo et Jeanne-Claude, au centre géographique conformément à son statut de *global city* élue centre fonctionnel de l'activité artistique christolienne. L'index de la carte 01 permet de retrouver les localités, les projets (titres et dates) dans les termes de la légende cartographique, et qui rend compte du nombre d'expositions présentées dans une localité compensant par là-même la non proportionnalité des symboles ponctuels représentant les expositions sur la carte. De fait, la place de Christo dans le milieu de l'art étasunien est délicate à définir, d'une part, du fait de la propension des artistes à prolonger leur auto-engendrement dans le mythe de leur indépendance, de leur isolement ou de leur irréductible originalité, d'autre part, du fait de l'opposition des discours de repositionnement des acteurs des deux centres (cf. ci-dessus les citations de C. Tomkins et de P. Restany, par exemple). Leur biographie (Chernow, 2002) établit la liste des rencontres. On trouve, dans l'ordre d'apparition : L. Castelli, ses conseils mais pas ses contrats[124] ; Ray Johnson, le fondateur du *Mail Art* ; Claes Oldenburg et son entremise pour la location du 48 Howard Street ; I. Kaprow et ses *happenings* auxquels ils participent ; Nam June Paik et Arman, qui avaient immigré l'année précédant leur arrivée ; puis les artistes rencontrés dans les vernissages des expositions de l'avant-garde new-yorkaise[125] et les galeristes (Castelli, I. Karp), les marchands d'art et les collectionneurs (Horace et Holly Solomon), les critiques et les institutionnels de l'art (D. Bourdon, L. Alloway)… Sur toutes ces rencontres semble planer la menace d'une invitation à dîner chez les Christo et tous les invités énoncent l'ambition et l'entrisme du couple, et particulièrement de Jeanne-Claude.

« Karp :They wanted to progress very, very rapidly. I don't think that Leo's facility was the right platform for that. Jeanne-Claude had much larger ambitions. » (Chernow, 2002, p. 175).

« Jeanne-Claude : When we arrived here, even though Christo had already had more one-man shows and group exhibitions than most artists, his work was dirt cheap and almost unknown. One day, a Chelsea artist asked him "when will you be having your first show?". When I translated the comment, Christo simply smiled and shrugged. Later, he said, "Okay, we'll start all over again at zero.". » (ibid., p. 149).

« Bourdon : They were not liked by the New York hierarchy. People were contemptuous of them. They were perceived as being very pushy. The Christos didn' hesitate to invite these very famous figures, who were legendary to me. And then they served these god-awful meals. A lot of the unpopularity they met in the early days was directed against Christo's art ; the rest was directed against Jeanne-Claude and her flank steak. She was charming and the dinner parties were very political. Before or after eating, the guests would have to trudge upstairs to see Christo's work. You see, in those days people didn't have that way in the New York art world. As a result, they were unpopular and had a very hard time. If it hadn't been for a steady stream of European visitors who offered so much support, I'm sure the Christos would have felt like they were surrounded by Apaches. » (ibid., p. 153).

---

les limites étatiques actuelles. Par conséquent, il enregistre les changements de frontière récents, tout particulièrement en Europe centrale et balkanique, rendant l'Europe socialiste de 1953-56, d'où provient Christo, méconnaissable. Il m'était difficile de concevoir un fond de carte qui faisait évoluer à la fois l'échelle de la représentation et l'évolution temporelle de l'information. J'ai privilégié la première.

[124] Castelli signait des contrats d'exclusivité avec « ses » artistes, ceux dont il avait contribué à faire la notoriété. Il avait sous contrat, par exemple, J. Johns, R. Rauschenberg, R. Lichtenstein et A. Warhol. Ces contrats impliquaient des expositions régulières et une bourse mensuelle pour les artistes.

[125] Jeanne-Claude : « We went to Castelli's gallery every Saturday, even between openings, to see who was there and try to meet everyone. Leo would introduce us to people, and Ivan would make sure we didn't meet anyone. » (Chernow, 2002, p. 159).

La question de la non-intégration réussie ou de l'intégration incomplète des Christo dans le monde de l'art new-yorkais, ne se résout pas dans la mise en avant d'une inadéquation de leur art avec les innovations de l'avant-garde du foyer étasunien (cf. Chapitre 2, II, B), ni complètement dans celle d'un nationalisme artistique[126] caractéristique d'une période de mutation de l'organisation de l'espace artistique mondial. Comme le souligne D. Bourdon (cf. citation ci-dessus), le comportement des Christo était inadapté au fonctionnement du foyer artistique new-yorkais et découlait, selon moi, de leur gestion d'une situation problématique : la diminution de la visibilité ou de la reconnaissance de Christo en tant qu'artiste face à l'accroissement de ses ambitions, responsable de son départ de Paris, et à l'augmentation de sa production, consécutive à la maturité de son projet artistique. Le « monde » de l'art new-yorkais des années 1960-1970 est décrit par de nombreux auteurs (Sandler, 1990 ; Rosenberg, 1992) : un « milieu » producteur de ce que I. Sandler (1990, pp. 119-156) appelle un « consensus artistique », scindé en deux courants principaux (les formalistes ou « puristes » et les réalistes, partisans d'un amalgame « impur » de l'art et de la vie), dégagé d'une culture partagée (produite et reproduite dans les universités et instituts), et capable par le biais de contacts personnels répétés (dans un lieu de vie commun, Manhattan) de circonscrire théoriquement et pratiquement le champ de la production artistique. Il implique, outre les artistes, des professionnels de l'art[127]. H. Rosenberg (1992), jouant sur les deux sens de l'expression histoire de l'art, entre réalité historique et science de celle-ci, dénonce les fonctions de critique normative remplies par le musée américain et, au-delà, un fonctionnement général qui installe l'activité artistique au sein de l'institution muséale (au sens large)[128], rebaptisée pour l'occasion « commissaire esthétique » et « faiseur d'artiste »[129].

---

[126] Les références au thème du nationalisme artistique étasunien et particulièrement new-yorkais, sont fréquentes dans la biographie que leur consacre B. Chernow. Une référence relayée par le critique étasunien, D. Bourdon : « I had great admiration for them because they had uprooted themselves and come from Paris to New York that was very hostile to foreigners. I admired their chutzpah. » (Chernow, 2002, p. 151); justifiée par les propos de l'artiste étasunien d'origine suédoise, installé à New York en 1956, C. Oldenburg : « Claes screamed at Christo : "Why don't you go back to France! There are already too many artists here and too few collectors." The next morning, Oldenburg returned and apologized. » (ibid., p. 148) ; des galeristes ou collectionneurs : « Jeanne-Claude : When we arrived in New York, Ivan [Karp] treated us very nicely. One day, he took us to Leon Kraushaar's Long Island mansion. He had a large collection of Pop Art. I don't know if Ivan wanted Mr. Kraushaar to tell us what he told us - "I only buy American artists. When I say American, I mean American passport." (…) I don't know if Ivan was trying to help or make us understand how things really were. » (ibid., p. 155). Mais, certaines réflexions d'I. Karp, par exemple, confirment ce nationalisme, dont l'opposition à Paris est une des formes privilégiées : « B. D. : I wonder if you would tell us your views of some twentieth century artists? Start with Matisse. I. K. : Matisse is not my artist. (…) I don't happen to like Matisse, he's too French for me. Van Gogh appeals to me and Cézanne doesn't appeal to me and Picasso I like in part. I like him in the 1920s espacially. » (Diamonstein, 1979, p. 197).

[127] Ainsi, les marchands et propriétaires de galeries (par exemple, Léo Castelli, Sydney Janis) ; les directeurs et conservateurs de musées (par exemple, A. H. Barr du MoMA, puis H. Solomon du Jewish Museum, H. Geldzahler du MET) ; les revues (*Art News*, et surtout *Art International* et *Artforum*, toutes deux créées au début des années 1960, la seconde à Los Angeles en 1962, délocalisée à New York en 1967) et les critiques (par exemple, C. Greenberg, H. Rosenberg, B. Rose, T. Hess, M. Fried) ; les collectionneurs (J. Hirshhorn, R. Neuberger, R. Scull).

[128] « Le musée, au lieu d'être l'incarnation de l'histoire de l'art, est devenu une force institutionnelle se consacrant à créer l'histoire de l'art, sa conscience de ses objectifs. » (Rosenberg, 1992, p. 244). Mais aussi I. Sandler (1990, p. 119 et p. 121) : « A QUOI ressemblait le monde de l'art des années soixante ? Un groupe de "professionnels de l'art" défendait la cause de l'art vivant (…) et décidait de ce qui était valable ou non : il dictait le goût. (…) C'était cela le pouvoir : jouer un rôle dans la genèse du consensus, et par conséquent dans la consécration de telle forme d'art ou de tel artiste. (…) En général, le consensus favorisait un art qui constituait une "évolution" formelle, ou qui faisait "évoluer" une situation esthétique connue. ».

[129] Ainsi, Léo Castelli interrogé par B. Diamonstein à propos de la « fabrication » du prix de Rauschenberg à la Biennale de Venise, par les galeristes : « L. C. : My version is simply that Illeana Sonnabend and I had absolute

La professionnalisation des artistes repose en grande partie sur la pratique économique des contrats[130] et sur le fonctionnement de la critique d'art sous un régime médiatique. Ces règles de fonctionnement permettent d'assurer la domination et la reproduction du centre new-yorkais comme foyer artistique[131] et lieu de l'art (production, exposition), et d'assurer la diffusion de ses innovations sous le label médiatique d'un art étasunien, et sous la forme de produits sur un marché, le marché de l'art occidental ou occidentalisé[132]. Il faudrait y ajouter un public averti qui fréquente les galeries, un public capable d'assurer la diffusion culturelle des innovations et surtout en mesure d'acquérir les œuvres. A la fin des années 1960, ce fonctionnement est dénoncé par Christo, mais aussi par les *land artists*, comme constitutif d'un « système de l'art », et c'est par sa remise en cause à la fois économique et géographique qu'ils le combattront : ils feront un pas de côté ou en dehors pour trouver un nouveau lieu et / ou un nouvel espace de production (cf. Chapitre 3, III, A et B). On voit combien, l'intervention de Jeanne-Claude comme agent de son mari, d'abord seule puis comme administratrice de la C.V.J., constitue un geste effectif de rupture avec les règles de fonctionnement du monde de l'art new-yorkais et potentiellement producteur de tensions avec celui-ci : c'est le geste de l'établissement du professionnel de l'art dans le champ de l'activité délimité, régulé et normé par l'artiste. Il implique, à terme et logiquement, l'accession de Jeanne-Claude au titre d'auteur de l'œuvre. Mais nous verrons aussi, en travaillant la question des rapports entre Christo et Jeanne-Claude et le *Land Art*, comment la manière d'agir « en dehors » (du système de l'art, de la centralité artistique) révèle aussi des décalages idéologiques avec le milieu de l'art new-yorkais et étasunien. Si, à l'instar des *land artists*, Christo et Jeanne-Claude ont cherché à se doter des moyens d'agir en dehors du « système de l'art » et des centres de son influence, leur solution n'a pas été dans la revendication d'une *frontier* artistique, ou d'un « espace lisse », comme lieu de l'art, mais au contraire d'un « espace strié » (Deleuze et Guattari, 1980). Les Christo du fait de leur origine ne partagent pas non plus les valeurs qui fondent l'instauration et fixent les conditions de diffusion d'un art proprement étasunien. En 1964, le projet artistique de Christo n'est pas en gestation, ni même émergeant, et n'a donc pas besoin d'un « milieu incubateur » ; il a été et continue à être reconnu en Europe, il n'a pas besoin de validation par les professionnels de l'art new-yorkais,

---

faith in his importance and worked very hard to make Rauschenberg a famous painter and that it was as the result of our prolonged efforts that he got to the Biennale, that he got the prize. *From the audience* : What do you do to build up your artists? L. C. : Build them up? Well, one thing is, first, complete and total belief in the artist. If you don't believe him, you can't build him up. » (1979, p. 219).

[130] Cf. L'ouvrage, au titre évocateur, de L. de Coppet et A. Jones (1984) : « The Art Dealer : the powers behind the scene tell how the art world really works ».

[131] Ainsi l'incipit de l'ouvrage de B. Diamonstein (1979), intitulé « Inside New York's Art World" peut proclamer : « Inside New York's Art World, a series of informal conversations with distinguished members of the art community. Actually, the course's title is a misnomer; New York art world is the whole world's art world, and has been for more than a generation, ever since the abstract expressionists burst in the scene. ».

[132] I. Sandler : « Castelli a été un des premiers marchands d'art du Nouveau Continent à comprendre qu'il existait en Europe un marché pour l'art américain. Il était persuadé que le prestige lié à une reconnaissance de cet art (et à des ventes) à l'étranger l'aiderait à faire reconnaître et vendre ses artistes aux Etats-Unis. Pour le citer : "J'ai toujours pensé que mes artistes avaient besoin d'une réputation mondiale… De longues années durant, j'ai consenti des sacrifices pour envoyer des toiles en Europe." (…) Il fallait un Castelli, qui parlait couramment six langues, pour faire connaître au niveau international l'art américain postérieur à l'expressionnisme abstrait. Sa galerie est devenue le port d'attache des marchands d'art étrangers (…). (…) Castelli a développé le marché européen grâce à un effort publicitaire et en faisant exposer ses artistes dans un réseau de galeries "amies" couvrant toute l'Europe (et le continent américain), qui avaient conclu avec lui des accords prévoyant un partage des commissions et qui représentaient ses artistes sur leur "territoire". Cela lui a notamment permis de préparer le terrain pour que Rauschenberg remporte le grand prix de peinture à la Biennale de Venise en 1964. » (1990, p. 127).

mais de promotion en particulier médiatique ; il tend vers des sites d'installation exurbanisés ou péri-urbains, il n'a donc pas besoin d'espaces réservés à l'art, mais d'espaces à œuvrer d'art ; par dessus tout, il nécessite des moyens de production dont la plupart ne se trouvent pas dans le monde de l'art new-yorkais, mais dans la ville-mondiale (*Global City*) qu'est alors et sans équivalent New York[133]. A partir du centre fonctionnel new-yorkais, l'activité artistique des Christo se déploiera dans le monde, un monde dont les sites d'installation des objets d'art ne donnent pas toute la dimension, un monde qui par le biais d'une démarche de projet s'étend et se creuse bien au-delà de l'aire que dessine la répartition des installations. La carte 02 - une simplification de la carte 01 centrée sur la seule répartition des œuvres - représente aussi bien les projets aboutis que les projets non-réalisés qui, pour la plupart, ont impliqué une activité artistique et sont revendiqués par les artistes en tant qu'œuvres inachevées[134]. A partir du centre fonctionnel new-yorkais, les projets se succèderont et s'entrelaceront dans le temps comme le montre la figure 01, avec des périodes plus favorables que d'autres : les années 1970 - un projet réalisé tous les deux ans -, les années 1990 qui verront l'aboutissement de deux des plus gros projets christoliens : *The Umbrellas* conçu en 1984 - le plus cher et le plus lourd des projets, en grande partie parce qu'il associait deux sites distincts -, et *The Reichstag Wrapped* - le plus délicat et le plus long, à ce jour, des projets. Entre projets aboutis et projets non-réalisés, entre lieux d'installation et lieux d'élaboration de l'œuvre d'art, l'activité artistique christolienne œuvre un monde plus ample et plus complexe que celui qui émerge avec ses concrétisations et que délimitent leur espace et leur temps d'actualisation.

Néanmoins, la place de Christo et Jeanne-Claude, dans le monde de l'art étasunien et new-yorkais, n'est pas nulle, loin s'en faut. Considérons tout d'abord leur lieu d'installation new-yorkais. Après un séjour au Chelsea hôtel, célèbre refuge d'artistes et d'écrivains, le parcours d'émigration de Christo et de Jeanne-Claude prend fin au 48 Howard Street. Cet atelier-entrepôt dont ils seront partiellement locataires puis entièrement propriétaires, est situé à la lisière de China Town, dans Soho. C'est un quartier que les artistes new-yorkais investissent dès la fin des années 1950 pour profiter de l'opportunité d'un prix de l'immobilier peu élevé et de la possibilité de transformer des locaux industriels et des entrepôts désaffectés en ateliers[135]. Le 48 Howard Street présente toutes les caractéristiques architecturales d'un immeuble du sud de Manhattan : toit plat en terrasse, développement sur cinq niveaux, escalier de secours extérieur, échoppe au rez-de-chaussée. C'est un lieu mixte de vie et de travail d'où, si l'on suit le regard qu'y porte J.-J. Lévèque pour *Opus International* en 1971 (1971, p. 44)[136], l'avant-garde new-yorkaise n'est pas totalement absente. Une présence moins

---

[133] Des moyens parmi lesquels on trouve bien sûr des éléments relevant du « système de l'art ».

[134] Dans la rubrique « Non-realized Projects » du site Internet des artistes (www.christojeanneclaude.net), par exemple, mais aussi nous le verrons dans des expositions les documentant spécifiquement.

[135] J.-J. Lévèque donne une description de ce quartier en cours de reconversion pour *Opus International* : « Coincée entre Grand Street et Kanal Street, il y a Howard Street. Ici il n'y a plus de gratte-ciel mais des bâtisses muettes, noires et comme blessées qui dénoncent des industries mortes, des commerces périclitants. Près du 48, où habite Christo (deux niveaux respectivement consacrés à la vie familiale, à la vie professionnelle, et un toit sans garde-fou, pour les jeux), une banque a élu domicile dans une maison sans étage (…). Le quartier est tranquille la nuit, abandonné des travailleurs et pas encore hanté par les voyous, comme c'est le cas, pas très loin, du côté où habite Jacquemon, dans le voisinage de l' "Electric Circus" où la musique tient éveillé 24 heures sur 24, des groupes étrangement androgynes et qui fument, l'air vague, dos contre dos, épaule contre épaule, masse engloutie en son centre, en sa moelle, au seuil du silence total et éternel. A Howard Street on se croirait plutôt à Londres, dans les bas-quartiers, au bord du fleuve , chantés par Pierre Mac Orlan et Paul Morand. » (Lévèque, 1971, p. 44).

[136] J.-J. Lévèque, toujours, décrit l'intérieur du 48 Howard Street (ibid., p. 44) : « Chez Christo, à l'étage familial, la chambre d'enfant est un monde préservé, ancré dans un climat pop : affiches, voitures en réduction, couleurs vives des tissus ; ailleurs des murs blancs de clinique où les œuvres, rares, dénoncent les amitiés : Venet, lui aussi new-yorkais, et qui a quitté Nice pour une ville plus en accord avec son ambition, Arman, et

manifeste cependant si l'on suit celui que j'y ai posé en 2003[137]. Géographiquement, Christo et Jeanne-Claude sont donc au cœur du « monde » new-yorkais de l'art. La production christolienne, ensuite, a été soutenue par les principaux marchands d'art, galeristes et conservateurs de ce nouveau monde artistique : Christo a exposé très tôt dans les galeries dites avant-gardistes (chez Sydney Janis en 1962[138], chez Léo Castelli en 1964 et 1966[139], chez John Gibson en 1968, en 1969[140] et en 1970) et dans les musées étasuniens (à New-York, au MoMA ; à Philadelphie, à l'ICA - Institute of Contemporary Art - de l'Université de Pennsylvanie, en 1968 ; à Chicago, au Museum of Contemporary Art, en 1969 ; à Boston, au Museum of Fine Arts, en 1971[141]) (cf. annexes 06 et 07). Si l'on prend comme autre critère la liste des « co-sponsors » de *Valley Curtain* (Christo, 1973), c'est-à-dire la liste des entités, individus ou institutions, qui ont participé au financement du premier grand projet *in situ* localisé aux Etats-Unis (cf. annexe 03-b), par l'achat d'œuvres préparatoires et d'empaquetages, on observe certes une majorité écrasante de collectionneurs, de galeristes et de musées européens[142] (49 sur un total de 60), mais déjà des galeries new-yorkaises (Sonnabend Gallery, Rosa Esman Gallery, Allan Frumkin Gallery) et étasuniennes (Morgan Gallery, Kansas City), des collectionneurs new-yorkais (Holly et Horace Solomon, par exemple) et un musée étasunien (Museum of the Fine Arts de Houston). La production christolienne, même sa production *outdoors*, a donc sa place dans l'institution muséale new-yorkaise et étasunienne. Sa production a été reconnue et éventuellement consacrée par des écrits critiques : L. Alloway, critique anglais et institutionnel de l'art (conservateur du Guggenheim Museum) installé à New York, rédige une introduction au catalogue de l'exposition du Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven où Christo expose *Air Package*, en 1966, puis un article pour *Art International* sur le *5 600 CubicMeter Package* de la Documenta 4, en 1968, et enfin le texte d'un ouvrage conçu par Christo ; D. Bourdon, en 1970, rédige un ouvrage intitulé *Christo* ; C. Tomkins, critique au *New Yorker*, produit plusieurs articles ; enfin, Christo et Jeanne-Claude font partie de l'ensemble des vingt-sept entretiens publics et filmés que réalise B. Diamonstein avec trente et un artistes et

---

Marcel Duchamp new-yorkais d'honneur, mage des causes nouvelles, Saint-Just de l'art en perdition. Pour voir les Christo, il faut encore gravir un étage. De fait on y voit moins des œuvres que des projets. ».

[137] Pour ma part, vingt ans plus tard, je n'ai rien vu de « pop », mais un autre jeu d'affinités. Rassemblés sur un mur, entre autres choses et indépendamment des œuvres de Christo, j'ai trouvé : un petit monochrome YKB de Klein, une photographie de Marcel Duchamp et une reproduction d'une œuvre de son alter ego Rrose Sélavy, un dessin de Saul Steinberg. Dans le couloir, une sculpture minimaliste de Carl André posée sur la moquette, à l'opposé une chaise signée de Rietveld.

[138] Participation à l'exposition collective *New Realists*.

[139] La première, exposition collective, s'intitulait « Quatre chez Leo Castelli ». A la seconde, il a exposé un *Store Front* qui remplissait totalement l'espace de la galerie.

[140] Exposition intitulée « Projects of Packages, Store Fronts and Barrels », présentant le projet d'empaquetage de la *Nazionale Galeria* de Rome. Puis, « Christo II - Scale models, Photomontages and Drawings », présentant de la documentation de projets.

[141] Participation à une exposition collective *Earth, Air, Fire, Water*. Il y a exposé des documents relatifs au *5 600 Cubic Meter Package* présenté à la Documenta 4 de Kassel, en 1968, à *Wrapped Coast* et au projet *Wrapped Walk Ways* (Tiberghien, 1995, p. 13). Parmi les autres invités on comptait les *land artists* Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Michael Heizer, Alan Sonfist.

[142] A titre d'exemples, le *Museum Boymans-van Beuningen* de Rotterdam, la *Staatsgalerie* de Stuttgart, le *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, mais déjà la *Annely Juda Fine Art Gallery* de Londres, la Galerie Yvon Lambert de Paris, la Galleria de Leone de Venise et la *Wide White Space Gallery* d'Anvers, un ensemble de galeries qui soutiendra longtemps et pour certaines accompagneront jusqu'à aujourd'hui par leur activité commerciale, l'oeuvre des artistes.

représentants du monde de l'art new-yorkais[143], entre 1975 et 1978, dans le cadre de son activité à la *New York's New School for Social Research*[144]. D'autres éléments, pas tout à fait anecdotiques, en témoignent. Ainsi, après leur rupture avec H. Shunk, photographe européen rencontré à Paris et installé aux Etats-Unis à la même époque qu'eux, c'est le photographe officiel de nombreux artistes étasuniens des années 1970 et en particulier de *land artists*[145], Gianfranco Gorgoni, que les Christo ont accrédité pour assurer la couverture photographique de leur activité artistique.

Entre 1968 et 1985, les Christo proposent pour New York plusieurs projets d'empaquetage d'immeubles localisés sur Times Square ou dans Lower Manhattan et d'empaquetages de musées (MoMA et Whitney Museum). Ceux-ci n'aboutiront pas. Un seul projet *The Gates, Project for Central Park, New York*, conçu en 1979 et refusé en 1981 par le *Park and Recreation Commissioner*, sera maintenu jusqu'à obtenir le soutien massif du monde de l'art new-yorkais[146] et, dans les circonstances particulières créées par la crise new-yorkaise consécutive aux attentats du 11 septembre 2001, son autorisation acquise auprès de la municipalité. Sa réalisation est prévue pour l'hiver 2005, elle sera précédée par une exposition documentaire du projet, au MET, en avril 2004. Son installation constituera sans doute l'un des derniers projets réalisés par les artistes, qui seront alors âgés de 70 ans. New York, après Paris, mais aussi Rome et Berlin[147], constituera le quatrième et dernier foyer culturel et artistique (actif ou hérité), dont le centre géographique, revendiqué par un projet christolien, constituera le site d'un usage artistique.

II. LA « *WORKING FAMILY* » : JEUX DE DISTANCE ET DE PROXIMITE

« Entourés d'ingénieurs, d'avocats et de spécialistes de toutes sortes, Christo et Jeanne-Claude sont au cœur d'une "Factory" en constant progrès : la famille sentimentale et la famille

---

[143] La série comprend des entretiens avec des artistes de l'avant-garde new-yorkaise (parmi lesquels des représentants de la génération de l'Expressionnisme abstrait : R. Motherwell, L. Krasner ; des précurseurs et des représentants du Pop Art et de l'Hyperréalisme : R. Lichtenstein, R. Rauschenberg, L. Rivers, R. Indiana, C. Close ; des figures plus isolées ou inclassables comme G. Segal, L. Samaras), parmi lesquels des femmes artistes américaines à la renommée souvent plus confinée, des architectes (I. M. Pei, Ed. L. Barnes), des directeurs de musée et des membres d'institutions culturelles (J. Carter Brown, directeur de la *National Gallery of Art* de Washington, T. M. Messer, directeur du *Guggenheim Museum*), des critiques (T. B. Hess, éditeur de *Art News*), des marchands d'art et galeristes (Léo Castelli, Ivan Karp), tous représentants du milieu des arts new-yorkais. Christo et Jeanne-Claude sont, avec Chuck Close et L. Samaras, les plus jeunes interviewés de la série qui accueille somme toute des figures artistiques, intellectuelles et institutionnelles du milieu de l'art new-yorkais des années 1950 et 1960, voire à l'occasion antérieur. Ils sont aussi, avec Pei et Castelli, les seuls immigrés installés aux Etats-Unis après l'âge de 18 ans. Si l'on considère l'origine géographique des interviewés, on obtient la répartition suivante : 8 étasuniens new-yorkais, 14 étasuniens non new-yorkais, 9 non étasuniens.

[144] L'importance de ces entretiens est telle qu'ils sont conservés à la *Columbia University's Oral History Research Department*. Une sélection d'entre eux a été présentée à la Castelli Gallery en avril 1978, et deux d'entre eux (Castelli-Lichtenstein et Motherwell) ont été publiés dans *Partisan Review*, en 1978 et 1979.

[145] G. Gorgoni a realisé la couverture photographique de la *Spiral Jetty* de R. Smithson et celle de *Double Negative* de M. Heizer.

[146] Quelques unes de ces figures sont présentées dans l'ouvrage documentaire du projet (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a) : H. Geldzhaler, ancien conservateur du département des arts contemporains du MET, *Commissioner of Cultural Affairs* de la ville sous la mandature d'Ed. Koch; L. Taylor, directrice du *Cooper-Hewitt Museum*; S. Miller, conservateur du *Museum of The City of New York*; S. Gruson, membre du comité de direction du *New York Times*; B. Gill, journaliste au *New Yorker*; l'*Architectural League of New York* ; les amis du MET.

[147] *The Reichstag Wrapped* est conçu en 1971 et réalisé en 1995, *The Roman Wall Wrapped* est conçu et réalisé en 1974, *The Pont-Neuf Wrapped* est conçu en 1975, réalisé en 1985.

technique sont unies dans la même démesure du rêve. La loi du système est la boule de neige, la progression continue n'admet aucune pause. » (Restany,1989, p. 26).

Les œuvres des Christo sont fabriquées à plusieurs. Leur élaboration et leur réalisation supposent le concours de multiples compétences que signalent d'un côté, la co-signature « Christo et Jeanne-Claude », l' « *authorship* » (de Duve, 1989/b), et de l'autre, de longues listes de collaborateurs, le « *craftmanship* ». Le document 08, un organigramme des personnes, métiers et fonctions impliqués dans le projet *The Umbrellas*, donne une idée de son importance, de sa diversité et de son organisation hiérarchique. Ce qui surprend, compte tenu de la complexité des oeuvres, ce n'est pas le recours systématique à d'autres compétences, mais les modalités de son fonctionnement, de sa reconnaissance, de son affirmation, et la pérennité de celui-ci.

« Le "Reichstag Empaqueté" représente non seulement 24 années d'efforts de la vie des artistes mais aussi des années de travail d'équipe de la part des plus importants collaborateurs : Michael S. Cullen, Sylvia et Wolfgang Volz et Roland Specker. » (Marsaud Perrodin, 1996, p. 86)[148].

Une instance duale préside à la conception-direction de l'œuvre et constitue ce que j'ai précédemment appelé le maître d'œuvre ; une équipe de collaborateurs constituée de *managers*, d'entrepreneurs, de consultants, d'experts et d'amis conduit son élaboration et sa réalisation ; des équipes d'ouvriers et d'installateurs la fabriquent et la montent. Or, chacune de ces instances, à des degrés divers, tisse son rapport à l'œuvre dans le déploiement de liens avec les autres instances, qu'elle qualifie de familiaux. Les membres de la « *working family* », comme l'appelle Jeanne-Claude[149], font œuvre d'art avec des compétences usuelles, celles qui sont requises par leur différent métier, mais leur exercice dans le cadre spécifique des projets christoliens semble dégager un supplément d'âme qui ne trouve que le terme de famille pour se dire.

La première instance définit son rapport à l'œuvre qu'elle conçoit et dirige, comme un rapport génital :

« Jeanne-Claude :Parfois il semble que nous fassions quelque chose d'exceptionnel en dépensant tout ce que nous avons dans l'œuvre (...). Les gens pensent que c'est assez extraordinaire. Mais, si on réfléchit, tout père et toute mère en fait autant -dans un enfant, ils ont quelque chose de bien plus précieux que leur argent. » (Penders, 1995, p. 23)[150].

Chacune des deux autres décrit son rapport à l'œuvre comme un rapport aux artistes, et trouve le terme de « familial » pour le décrire. Ainsi s'expriment Mitko Zagoroff (cf. tableau 04 et annexe 04), ingénieur des Christo, depuis les trois *CubicMeter Packages, 1966-68* :

« Where I fit in. Christo clearly needs help, but you have to do other things as well. I pursue a career. So there's a problem of how to fit in all the part time contributions and yet come out with meaningful whole. (...) Each participant makes decisions and they have to mesh in with Christo's decisions... I could summarize everything I said to you by saying that this is like a family and I was the

[148] Communiqué de presse de *The Reichstag Wrapped* (cf. annexe 02).

[149] Entretien avec Christo et Jeanne-Claude des 02 et 03 juillet 2003 : « Jeanne-Claude : Christo et moi on n'aime pas dire "They work for us", on dit toujours "They work with us". Alors comment on les appelle : collaborateurs, c'est pas vrai, c'est intraduisible en français [référence à la Collaboration] et nous préférons dire "Our working family". Et c'est ce qu'ils sont. Et ça dit très bien ce que ça veut dire. »

[150] Dans un entretien que j'ai réalisé avec Tom Golden, le 20 juillet 2000 à Freestone, en Californie, ce proche collaborateur rapporte la réponse de Jeanne-Claude aux interviewers pressés de connaître les œuvres préférées des artistes : « C'est comme entre vos enfants, comment voulez-vous choisir ! ».

first child and now there are other children with whom I have to learn to live.» (Fineberg, 1986, p. 30)[151],

et une installatrice de *Surrounded Islands*, Karen Hillary Silinsky :

« I have a great respect for Christo. We were all one big happy family and Christo guided us, congratulated us and even disciplined us! He was the main driving force. » (Mulholland, 1986, p. 393).

Au-delà de la pluralité de l'instance de production de l'œuvre, au-delà du travail en équipe, on trouve des valeurs familiales partagées, voire une idéologie familiale. Des valeurs intersubjectives au déploiement, à l'affirmation, à la reproduction desquelles l'œuvre, c'est-à-dire la succession des projets, semble être aussi un prétexte. Ainsi, elles semblent ne pas pourvoir être simplement réduites à un contexte de production, comme n'importe quelle culture d'entreprise, mais au contraire devoir être envisagées comme une visée de la production de l'œuvre. Les rapports entre les Christo et leurs collaborateurs sont des rapports marchands, mais quelque chose « se passe » qui ne relève pas de la sphère du marché : un prix pour un travail fourni. Ce « on-ne-sait-quoi » fonde cette idéologie familiale en substituant, dans certaines limites nous le verrons, aux rapports d'indépendance dans l'intermédiation, des liens de dépendance dans l'intersubjectivité. Les membres de l'équipe Christo sont des « obligés » volontaires et consentants, que l'obligation « attache » dans une sociabilité primaire, de type familial[152]. Ainsi, la réalisation de l'œuvre fondée, en partie, sur le cycle du don - donner-recevoir-rendre - tel qu'il est défini par J. Godbout (Godbout et Caillé, 1992), trouve son aboutissement dans sa matérialisation, l'empaquetage *in situ*, qui en élargit le champ d'action aux spectateurs-usagers[153]. L'intersubjectivité, les relations d'interdépendance qui la construisent, constituent un des enjeux de l'œuvre des Christo : l'établissement d'une sociabilité intersubjective généralisée. Par conséquent, celle-ci doit être, à mon sens, non seulement dégagée du discours implicite ou de la (re)transmission critique non-réfléchie[154], mais analysée en tant que telle en prenant appui sur les textes du sociologue J. Godbout. Cette partie tentera de mettre au jour les règles, l'esprit et les enjeux de la production de l'œuvre à plusieurs et ce qui se joue dans le battement de la collaboration artistique entre la sphère du

---

[151] Tom Golden lui raconte son integration dans l'équipe en ces termes : « I became like family. » (Cité par Metroactive Arts, édition Sonoma County, juillet 2002, www.metroactive.com).

[152] Je cite J. Godbout, dont je partage la position théorique, qui met le don et la dette aux fondements de l'entre-soi familial et distingue ainsi la sociabilité primaire non seulement des modalités de circulation des biens dans les sphères marchandes ou publiques, mais aussi des types de biens et services réglés par le partage : « Dans le sens commun le don ne s'applique pas à la famille. (…) Pour la majorité le don désigne cet état intermédiaire entre le marché et la communauté (…). Dans cette perspective, le lien entre les membres de la famille est considéré comme tellement étroit et intense, que ce qui circule entre eux relève plus du partage que du don, se trouve ainsi immergé par le courant créé par le lien affectif et n'arrive pas à apparaître de façon autonome, suffisamment en tout cas pour que la distinction puisse être établie entre le lien et ce qui circule. Le partage constituerait donc un autre mode de circulation, à côté de l'Etat, du marché et du don proprement dit. (…) Nous considérons que la famille est le lieu de base du don dans toute société, le lieu où il se vit avec le plus d'intensité, le lieu où on en fait l'apprentissage. (…) La transmutation d'un étranger en familier est le phénomène de base du don. » (1992, pp. 45-46). J. Godbout fait bien du cycle du don la condition de l'élaboration par chaque individu et de l'appartenance de chacun à une forme de sociabilité primaire. La distinction entre les rapports sociaux primaires et secondaires a été introduite par les sociologues de l'Ecole de Chicago. La différence essentielle entre les deux types de relation réside dans le fait que le lien primaire est voulu pour lui-même, alors que le rapport secondaire est au contraire considéré comme un moyen pour atteindre une fin (Godbout et Caillé, 1992, p. 38).

[153] Le paquet étant une métonymie du don, celle qui recouvre et fait circuler un cadeau.

[154] Ainsi, P. Restany (1989, p. 24) : « j'éprouve l'enivrante sensation de faire partie de la famille Christo » (cf. ci-dessous).

marché et la sphère du don. Dans une optique géographique, nous montrerons comment dans son articulation à l'internationalisation de l'activité artistique le fonctionnement de l'intersubjectivité suppose une organisation en trois cercles d'entre-soi qui se distinguent par un cantonnement spatio-temporel de leurs membres plus ou moins étroit et réglé par le jeu contraire de la mobilité et la distance. Ce sont ces deux registres de l'intersubjectivité et de la spatialité que P. Restany lie dans une citation qui qualifie poétiquement sa propre relation à l'activité artistique christolienne :

« [Voilà pourquoi] j'éprouve l'enivrante sensation de faire partie de la famille Christo, d'être solidaire de tous ceux qui, un peu comme sur la queue d'une comète, ont branché leur regard sur la trajectoire vertigineuse de l'œil de Christo et guettent la métamorphose de ses retombées fulgurantes aux quatre coins de l'univers. » (Restany, 1989, p. 24).

Comment l'intersubjectivité est-elle la condition de production de l'œuvre, comment fonctionne-t-elle et en quoi informe-t-elle l'œuvre ?

Cette fabrication à plusieurs des œuvres, n'induit pas seulement une co-signature, mais aussi dans une logique cinématographique, une citation au générique. Les Christo la font connaître et reconnaître[155]. Dans les communiqués de presse d'abord, qu'ils rédigent, puis distribuent aux visiteurs sur les sites d'installation. Ils sont assimilables, par certains de leurs aspects, aux génériques de films. Ils comprennent au dessous du titre de l'œuvre, des informations sur celle-ci et du nom des auteurs, le nom et la fonction des collaborateurs, la raison sociale des entreprises impliquées dans la réalisation, ainsi que des renseignements sur les installateurs et les moniteurs.

« Le 10 août 1972, à Rifle Colorado, entre Grand Junction et Glenwood Spring, dans la chaîne des montagnes du Grand Hogback, à 11 heures du matin, un groupe de 35 métalliers du Génie Civil et 64 aides temporaires, étudiants d'école d'art, collégiens et travailleurs itinérants, ajustèrent la dernière des 27 cordes qui fixaient à ses amarres les 12 780 mètres carrés de toile nylon tissée du rideau orange (...). Les études pour Le rideau dans la Vallée *ont été faites par Dimiter Zagaroff et John Thompson de l'Unipolycon de Lynn, au Massachussetts, et le Dr Eenest C. Harris de la Ken R. White Company de Denver Colorado. Il fut construit par A et H Builders Inc. de Boulder au Colorado, dirigé par Théodore Dougherty, sous la surveillance sur le site de Henry B. Leininger » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 66)*[156].

« L'installation de l'œuvre Les îles entourées *fut achevée le 7 mai 1983. (...) Dès le mois d'avril 1981, les avocats Joseph Fleming, Joseph W. Landers, le Dr Anitra Thorhaug, biologiste marin, les Dr Oscar Owre et Meri Cummings, ornithologiques, le DR Daniel Odell expert en, mammifères, l'ingénieur marin John Michel, quatre ingénieurs consultants et l'entrepreneur de travaux publics Ted Dougherty de A§ H. Builders Inc. ont travaillé à la préparation de l'œuvre* Les îles entourées *» (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 76)*[157].

Dans les ouvrages documentaires ensuite, qui proposent des galeries de portraits. Les photographies d'individus au travail ou les photographies d'identité (Christo, 1996, p. 643) sont accompagnées de commentaires qui informent le lecteur sur les activités et les engagements de chacun des collaborateurs. La « *Fact Sheet* » placée en introduction des

---

[155] « I have worked on many Christo and Jeanne-Claude projects (all of them since *Running Fence* in California in 1976). The artwork is very private to Christo and Jeanne-Claude until the actual construction begins. All the workers now enter! Out in the field working with others, the project becomes your project! You become a part of that Beauty and Joy. It is hard work, but you look back and see what has been done, that is all matters. Christo and Jeanne-Claude realize that their vision, their artwork of Beauty and Joy cannot physically be done without you. They show this at all times during the construction, and share it with you during the display period. » (Golden, 1998).

[156] Extrait du communiqué de presse de *Valley Curtain, 1970-72* (cf. annexe 02).

[157] Extrait du communiqué de presse de *Surrounded Islands, 1980-83* (cf. annexe 02).

ouvrages joue un rôle identique en faisant l'inventaire des collaborateurs et de leur fonction (*The Work Force*).

A. Christo et Jeanne-Claude : auteurs jumeaux et géniteurs des œuvres

Bien qu'elle ait participé aux installations de Christo dès 1961, c'est en 1964 que Jeanne-Claude s'engage dans les projets de Christo à l'exclusion de toute autre activité. C'est elle seule, c'est-à-dire en l'absence de Christo retenu à Kassel par le montage de *5 600 Cubic MeterPackage* (Documenta 4, Kassel), qui choisit les sites et dirige les installations de Spolète, en 1968[158]. Depuis avril 1994, ils co-signent les installations, ce qui implique l'égalité des droits dans le partenariat artistique et la double dénomination rétroactive. Le couple-artiste est qualifié métaphoriquement de « *Eagle with two Heads* » par leur biographe B. Chernow (2002) qui reprend l'expression façonnée par une proche amie des Christo. Ainsi, l'instance dirigeante duale depuis longtemps fonctionnelle et aujourd'hui établie, ne s'est que tardivement dévoilée et faite reconnaître comme telle. Ce dévoilement tardif est en partie le résultat d'une stratégie volontairement et longtemps assumée par les artistes. Elle se comprend à la fois dans le contexte particulier de leur immigration dans un monde de l'art peu connu d'eux, parfois hostile à ce qui n'était pas étasunien, souvent patriarcal, et avec lequel le couple a cherché à développer des rapports commerciaux[159], et au contexte général de leur intervention massive hors du monde de l'art, voire même hors du monde urbain, qui impliquait l'établissement de rapports d'interlocution avec des administrateurs et des sociétés civiles peu au fait des pratiques et innovations de l'avant-garde artistique[160]. Elle se comprend enfin dans le cadre du processus d'intégration progressive de Jeanne-Claude dans le projet de vie de Christo. Ce que les artistes mettent moins en avant… Mais, depuis la fin des années 1980, le développement de la critique post-moderne, en particulier féministe, l'attaque en règle des représentations et pratiques patriarcales présentes au cœur de la production des objets d'art, du fonctionnement des institutions et de la critique artistiques, ont constitué un contexte étasunien et occidental globalement favorable à cette affirmation, voire un contexte demandeur de celle-ci. Cela n'implique pas néanmoins une reconnaissance aisée[161].

---

[158] Quand elle arrive à Spolète pour installer *Teatro Nuovo Wrapped* conformément au projet dessiné par Christo, les commissaires de l'exposition l'informent que la ville interdit l'empaquetage du bâtiment. Elle devra alors choisir un site, le proposer à Christo, puis réaliser seule *Wrapped Tower* et *Wrapped Fountain*.

[159] A. Tolnay (2001, p. 7) écrit : « La répartition des rôles que Christo et Jeanne-Claude s'étaient imposée et qu'ils défendaient officiellement - l'artiste homme et le génie créateur d'un côté, la muse et le manager de l'autre - correspondait au choix délibéré de valoriser la compréhension patriarcale de la culture qui prévalait à cette époque et de surmonter ainsi, par ce brouillage des pistes, les difficultés qui se présentent au début d'un parcours de reconnaissance artistique et de réussite économique. Les collectionneurs et directeurs de musées cherchaient les œuvres de grands maîtres, de grands hommes et non de grandes femmes, et ainsi ils cherchaient à participer au génie qui les produisaient. Christo et Jeanne-Claude servaient en fermant les yeux ce désir d'une individualité commercialisable. »

[160] Jeanne-Claude précise dans ce sens : « In the beginning it was hard enough trying to explain that each project was a work of art. Trying to explain that it was a work of art by two artists would have been out of the question. » (Chernow, 2002, p. 198).

[161] De façon tout à fait symptomatique j'opposerai, à titre d'exemple, la présentation de la diffusion du film documentaire *The Wrapped Reichstag* sur la chaîne de télévision Arte, par le quotidien français *Libération*, et les remerciements offerts au couple par la municipalité de Rifle, à l'issue de la construction de *Valley Curtain*. Libération, donc, dans son édition du 10 février 1996 : « (…) Christo flanqué de son omniprésente compagne Jeanne-Claude. Lors de l'emballage du futur parlement allemand, elle est apparue en pleine lumière comme co-auteur de l'œuvre. On ne sait si cette co-signature a valeur rétroactive, mais le film se fait fort de s'attarder (avec un chouia de complaisance ?) sur son auto-proclamation d'artiste à part entière. Un tantinet irritant, mais inutile de s'emballer là-dessus. ». Tandis qu'en 1972, la municipalité de Rifle offre à Christo et Jeanne-Claude les clés de la ville. Et, je laisserai conclure Jok Church, un ami des artistes, concepteur du site

« Il y a trois choses que Christo et Jeanne-Claude ne font pas ensemble : ils ne volent jamais dans le même avion ; Jeanne-Claude ne fait pas de dessins, elle n'a pas cette formation-là, Christo transcrit leurs idées sur papier ; Christo n'a jamais eu le plaisir de rencontrer leur comptable. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31).

« Christo : The drawings are the scheme for the project. After that we do everything together: choose the rope, the fabric, the thickness of the fabric, the amount of the fabric, the color; we argue, and we think about it. Everybody knows that we have worked together for over thirty years. There's no point in arguing about who does what. The work is all that matters. » (Chernow, 2002, p. 196).

Malgré les protestations unitaires de Christo fondées sur la seule considération de la réalisation artistique (l'objet d'art), identifier non seulement le partage des tâches mais aussi le partage des rôles entre les membres du couple-artiste, c'est se donner les moyens de comprendre le fonctionnement de l'instance de direction et de coordination de la « working family » dont émanent les objets d'art, dans le cadre des projets artistiques successifs et dans le contexte spécifiquement marchand, public ou familial de leur élaboration.

« Jeanne-Claude : The good cop, bad cop approach (...). We saw how well some people worked together. For example, Leo Castelli could say "Yes, yes, of course" to everybody. Then he would send Ivan Karp in with the ax. So, Christo and I decided, Okay, Christo will be Castelli, the white Angel, and I will be Ivan Karp. Christo was always saying yes and then coming to me to say no. It worked so well that people think I am evil. We also thought, if collectors want to be mean about the price, then they'll have to deal with a monstrous woman, not the poor defenseless artist. But Christo was always involved. » (Chernow, 2002, p. 197).

1. Couple-artiste fusionnel et couple-artiste originel

« Name of the Artists. In 1994, Christo and Jeanne-Claude decided to correct the name Christo into: Christo and Jeanne-Claude. ***But NOT for everything****. There is a* ***difference*** *between the artist's name Christo and the name of the two artists Christo and Jeanne-Claude. All works created to be* ***indoors****: from 1958 until today, such as: Wrapped Objects, Packages, all works on paper (drawings, collages), Store Fronts, indoor Barrels sculpture, scale models and lithographs* ***are works by CHRISTO****. (...). All works created to be* ***outdoors****, in urban and/or rural environments, since the first one* Dockside Packages, Cologne, 1961*, and also the large scale indoor temporary installations* ***are works by CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE****. »*[162].

Le travail de Jeanne-Claude sur les projets et les installations a conduit à sa reconnaissance comme auteur de l'œuvre au même titre que Christo, mais non pas à sa reconnaissance comme une artiste indépendante. Il n'y a pas de Jeanne-Claude artiste indépendamment de Christo artiste. Une proposition qui n'est pas symétrique, nous le verrons. Au-delà, ils entretiennent l'image d'un « couple-artiste fusionnel » quand ils invoquent leur « gémellité » ou bien dans des citations aux allures d'un leitmotiv du type de celles données ci-dessus, en introduction. Elle se lit encore dans les règles très délicates de dénomination qu'ils tentent d'imposer[163] : il n'est bien sûr plus possible de référer l'œuvre au seul nom de

---

Internet « *christojeanneclaude.net* », sur une comparaison significative : « Christo and Jeanne-Claude have created art together as partners for more than 4 decades. (…) Other women artists working with their life-partners have had trouble being recognized as equal partners in joint art. The example that leaps to mind is Yoko Ono Lennon. ».

[162] Source: document d'information fourni par Christo et Jeanne-Claude, juillet 2003.

[163] Ainsi on peut lire en incipit du texte d'A. Elsen (1998) : « Editor's note : At the request of the artists and with the kind permission of the Executor of the Estate of Albert E. Elsen, all references to the artist "Christo" have been changed to "Christo and Jeanne-Claude" or words to that effect wherever appropriate. ». L'ensemble des règles présentées ici sont issues soit de l'ouvrage *Les erreurs les plus communes* (Christo et Jeanne-Claude,

Christo, mais dans l'ordre à Christo et Jeanne-Claude[164] ; il faut cependant attribuer les œuvres préparatoires à Christo ; il n'est pas recommandé d'écrire « les Christo », bien que Jeanne-Claude utilise Christo, c'est-à-dire donc le prénom de son mari, comme patronyme légal, et il est souhaitable d'écrire « les artistes »[165] ; il n'est pas possible de dire « une installation (ou un projet) de Christo et de Jeanne-Claude », mais plutôt, dans l'élision de la préposition, « une installation (ou un projet) de Christo et Jeanne-Claude ». Ces règles renvoient d'un côté à une seule instance de création, résultat de la combinaison de deux individus distincts, et d'un autre côté, démultiplient la figure de l'artiste Christo en le référant soit seul soit en couple, à deux formes de création distinctes - les œuvres préparatoires, les installations - qui participent cependant du même projet artistique. Cette complexité, accrue par le fait qu'elle s'applique désormais à la totalité de l'œuvre nonobstant des installations autrefois référées au seul Christo ou même des œuvres signées par lui seul[166], signale toute la difficulté de la différenciation des individus dans une structure fusionnelle[167]. Si la reconnaissance de Jeanne-Claude comme artiste est contextualisée par la montée en puissance du féminisme post-moderne, si donc elle s'appuie sur une certaine définition identitaire des sexes (par opposition à biologique), elle a pu conduire les artistes jusqu'au seuil de la confusion des identités et des sexes :

« Erreur : M. Christo. NON : Christo est son prénom et c'est le seul nom qu'il utilise. Jeanne-Claude utilise également son prénom. (...) Erreur : Jean-Claude. Nous recevons du courrier adressé à M. et Mme Claude. NON : Jeanne-Claude (en français Jean-Claude est masculin). Certains pensent que notre nom est Claude à cause de Christo et Jeanne-Claude. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 9).

Christo et Jeanne-Claude sont de fait les auteurs des projets et installations *outdoors in situ*. Nous avons donc bien à faire à un artiste à deux têtes, né de l'absorption de Jeanne-Claude dans le projet de vie de Christo, ce que signale d'ailleurs le recours commun au patronyme Christo. Si nous suivons plus avant la piste des noms, nous remarquons que les artistes ont tous deux abandonné leur nom de famille : Javacheff pour ce qui concerne Christo, nous avons vu dans quelle intention, et de Guillebon pour ce qui concerne Jeanne-Claude, épouse de Christo. Cette élision est suffisamment peu fréquente pour qu'on s'y arrête[168]. Pour l'un

---

2001), soit de ma propre expérience lors d'une communication téléphonique avec Jeanne-Claude autour d'un article que j'avais écrit.

[164] Cet ordre correspond à la fois à l'ordre d'apparition des artistes dans l'œuvre en général et à l'ordre de leur intervention dans les projets, Christo étant, sinon complètement le concepteur des projets, en tout cas l'auteur de la proposition graphique.

[165] Notons cependant que les artistes dans leurs écrits critiques, comme tous les commentateurs de l'œuvre, utilisent les deux expressions « les Christo » et « les artistes ». J'ai utilisé et j'utiliserai, dans ce texte, les deux expressions, comme tous les autres commentateurs de l'œuvre et comme les artistes eux-mêmes, et cela pour les mêmes raisons rhétoriques. J'ai conservé et je conserverai donc l'usage de l'expression « les Christo », malgré la légère oblitération de Jeanne-Claude comme auteur de l'œuvre qu'elle implique. Cet usage est justifié par la transformation du prénom de Christo en patronyme commun.

[166] Les expositions généralistes, qui comprennent donc des œuvres préparatoires, des empaquetages d'objets, etc., sont aujourd'hui présentées sous le titre « *Christo and Jeanne-Claude. Early Works (...)* ».

[167] Jeanne-Claude précise dans l'entretien que j'ai eu avec les artistes en juillet 2003 : « Jonathan [assistant de Jeanne-Claude] s'est marié il y a peu de temps. Cet été, lui et sa femme ne partent pas en vacances ensemble, il dit qu'elle part avec ses amis à elle. Christo ne comprend pas ça. Nous on fait tout ensemble et pour nous partir en vacances sans l'autre… ! On ne va même pas au cinéma sans l'autre, on aime voir le même film ensemble et en parler ensemble. ».

[168] Cet usage n'est pas fréquent chez les artistes contemporains qui utilisent plus volontiers leur nom de famille ou bien forgent des surnoms, et chez les nouveaux réalistes, groupe qui constitue le contexte de l'abandon du

comme pour l'autre, mais à des moments différents, cela s'est fait dans le mouvement d'émigration. Ce qui les rattachait l'un et l'autre à leur patrie et à leur famille, à une généalogie, c'est-à-dire leur patronyme, a été effacé. En rompant symboliquement avec leur ascendance, ils devenaient à travers leur geste artistique leur propre créateur, voire les créatures de leur propre oeuvre. La signature des artistes, qui joue sur leurs initiales (C. + J.-C.) et emprunte son graphisme au chrisme[169], vient d'ailleurs étayer cette interprétation de l'auto-engendrement. Le couple n'est pas seulement fusionnel, il est aussi à la fois originel et engendré par l'œuvre[170]. Mais cette interruption généalogique devenait aussi la condition de la constitution d'une nouvelle « famille » intégratrice et de la circulation des valeurs d'intersubjectivité qui la fondent.

Le rapport des Christo à leurs œuvres s'énonce à travers l'emploi d'un vocabulaire familial : leur rapport est génital. Les œuvres sont comparées à des enfants et dans la conversation courante Jeanne-Claude parle volontiers de ses ou de son « bébé(s) »[171]. Le glissement de la conception sous la catégorie de l'engendrement génital, est énoncé par Jeanne-Claude, mais il est assumé par les deux artistes dans leurs conférences et à travers leurs publication communes. Le récit par Wolfgang Volz de l'épisode, somme toute anecdotique, qui a déclenché l'affirmation de l'égalité des droits artistiques de Jeanne-Claude et de Christo, est, dans cette perspective, extrêmement révélateur :

« W. Volz : Dans le public, un homme âgé pose, au cours du débat, la question : Et comment va le jeune poète Cyril, le fils de Christo ? Une question amicale, à laquelle il était facile de répondre… Mais ce qu'il y avait de choquant dans cette remarque, c'est que jusque dans son statut de parent, Jeanne-Claude n'avait même pas droit à ce que son nom soit mentionné. Ce fut, comme le dit le proverbe, la goutte d'eau qui fit déborder le vase. Il y avait un moment que tous deux éprouvaient le besoin de restituer à Jeanne-Claude son véritable rôle dans leur travail en commun, après qu'il eut fallu attendre l'aboutissement de toutes sortes d'autorisation pour que fût rendu public le fait que Jeanne-Claude était à l'origine de l'idée des Iles Entourées. *» (Tolnay, 2001, p. 6).*

C'est sa négation de parent de Cyril à part égale avec Christo, que Jeanne-Claude utilise pour affirmer son statut de génitrice de l'œuvre à part égale avec Christo ! C'est la confusion entre l'enfant, Cyril Christo, et l'œuvre (l'ensemble des œuvres), à l'intérieur d'un champ de référence de type génital, qui s'exprime ici. Cette confusion s'étend jusqu'à la reconnaissance de Jeanne-Claude, non pas simplement comme partenaire de Christo, mais comme « génitrice » d'une idée élaborée par eux deux dans un projet et réalisée par eux deux dans une installation : *Surrounded Islands*. Il faudrait alors oser, en prenant appui sur cette revendication, développer une interprétation métaphorique de cette installation et considérer

---

nom Javacheff par Christo. Contrairement aux apparences seul César (César Baldaccini) l'a fait, tandis qu'Arman est une transformation du nom de famille de l'artiste (Pierre Armand).

[169] Au bas des courriers et fax Jeanne-Claude signe pour Christo et elle-même d'une figure qui rappelle le monogramme du Christ : « XTO + J-C. »

[170] « Celui qui invente son nom ne le fait que porté par le fantasme d'être *né de lui même*. Il est coextensif à la volonté de faire œuvre, que celui qui porte cette volonté se substitue à la Loi par excellence -celle de la filiation et de la nomination- pour se constituer, moins vraiment comme fils de lui-même que comme *fils de ses œuvres*. (…) Il ne faut pas être grand clerc, en effet, pour lire que dans Christo, il y a Christ. Christ c'est-à-dire l'inengendré par excellence. (…) Identifié comme celui qui parvient à naître en échappant à l'enfer de la différence sexuelle, à la loi de la reproduction sexuée, chair issue d'un acte qui n'est pas la copulation. (…) Toute l'œuvre de Christo, en effet, est empreinte de façon exceptionnellement transparente de quelque chose qu'on pourrait nommer tout aussi bien le *syndrome du suaire* ou le *fantasme de la résurrection*. » (Laporte, 1985, pp. 67-68)

[171] Entretiens avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003. « Nous pas, on aime tous nos enfants. Mais on a toujours un préféré, le prochain. » et « Jeanne-Claude : Surrounded Islands c'est mon bébé, un de mes bébés. ».

résolument son aspect matriciel, celui induit par sa couleur et sa forme[172]. Ajoutons enfin, que cette confusion est reconnue et assumée par le fils, Cyril Christo : « The projects are my brothers and sisters. What can I say ? Despite everything you have, you realize how singular you are. » (Chernow, 2002, p. 286)[173].

« Tous les revenus provenant de la vente des œuvres originales de Christo (...) sont dépensés pour la préparation, la réalisation et le démontage des œuvres -non seulement il n'y a pas de bénéfices, mais ils ne récupèrent même pas leur mise. C'est comme élever un enfant. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 27).

Curieusement, dans les textes des artistes, l'expression de ce rapport s'articule à la question du financement des œuvres : à leurs yeux, il constitue le fondement de la dépense, il la justifie. Mais, inversement il en forme aussi l'horizon, puisqu'il implique la dette : la dette de l'enfant vis-à-vis du don de vie fait par les parents (Godbout, 1992, pp. 59-63)[174]. Une dette qui s'étend à tous ceux que le don touche. L'œuvre rentre dans la sphère du don, c'est-à-dire dans le cercle donner-recevoir-rendre, et y fait entrer avec elle tous ceux qu'elle fait participer, elle les rend « familiers ». Définir le rapport à l'œuvre comme génital, c'est en quelque sorte poser à l'origine de son projet l'entre-soi étendu, généralisé.

2. La division des tâches : Christo, concepteur et directeur artistique, et Jeanne-Claude, productrice et administratrice

« B. Rose : Jeanne-Claude is the other half of Christo. They're one person. Of course she knows she doesn't have the artistic talent. She's the support system: the business, political, administrative end, and much more. Unlike some artists' wives who have attended themselves and

[172] C'est précisément ce que fait W. Volz (2002, p. 310) quand il rapproche, dans un court paragraphe de l'épilogue à la biographie des artistes rédigée par B. Chernow, l'interaction humaine, la sexualité, l'humidité du site et la fécondité des collaborateurs, sans décrire cependant le référent métaphorique qui induit ce rapprochement, l'objet textile : « "We were constantly wet during *Surrounded Islands"*, Christo remember, "wether we took sandwiches out to young people on the islands or fixed something, our clothes were always soaked up to pur hips". The project had a curious outcome: Nine months after it was completed, a number of babies were born to workers, monitors, and collaborators. Perhaps more than any other project, *Surrounded Islands* required intensive human interaction. Bathing suis were the workers' most common attire. ».

[173] Cette confusion entre parents de Cyril et géniteurs des projets s'étend jusqu'à la gestion de leur héritage par les artistes. Dans l'entretien du 02-03 juillet 2003, Jeanne-Claude m'a expliqué que leur testament était rédigé de telle sorte que leurs œuvres (préparatoires, documentaires, empaquetages, etc.) seraient partagées en deux parts inégales, l'une, la plus petite mais néanmoins suffisante revenant à Cyril, l'autre constituant le fond de donations à des institutions muséales, sortes de tuteurs chargés d'assurer la survie des œuvres après la mort des artistes. « Jeanne-Claude : Notre testament est que 82% sur toutes les œuvres que nous avons dans nos *storages* seront donnés aux musées. Les musées qui ont montré un intérêt pour notre œuvre quand nous étions vivants. Et 18% pour Cyril. Il sera très riche avec 18%. (…) Mais en attendant on essaye de vendre. ».

[174] Pour J. Godbout le cycle donner-recevoir-rendre trouve son origine dans le don de vie et son modèle dans l'intersubjectivité familiale : « Il peut paraître étonnant que l'on fasse du rapport à l'enfant un prototype du rapport au don. Et pourtant il l'est de multiples façons. D'abord la naissance est un don. Don de soi par excellence, don de la vie, don originel fondant le rapport au don et l'inscription dans l'état de dette de toute personne (…). Le début de la chaîne du don de situe là pour tout individu, dans une dette qu'il ne peut assumer qu'en donnant la vie à son tour, ce qui établit le caractère fondamentalement non dyadique et non symétrique du don. La naissance pose l'état de dette comme définissant la condition humaine. (…) Le plaisir qu'on éprouve à "faire la chaîne" vient de là. Cette façon symbolise tout système de don : donner, recevoir, rendre, en un mot transmettre, être canal plutôt que source. ».

taken credit for art that isn't theirs, Jeanne-Claude has done the opposite. But she is really a full partner. » (Chernow, 2002, p. 198)[175].

La multiplicité, la complexité et le temps long des opérations par lesquelles l'œuvre est produite, expliquent suffisamment la constitution d'une telle instance créatrice. Mais derrière l'aspect fusionnel de son identité, l'instance de création s'appuie sur le travail différencié de ces deux individualités, aux savoir-faire et aux modes d'intervention distincts. « Christo et Jeanne-Claude » : si le « et » n'est pas d'équivalence entre les deux auteurs, il est bien d'association et de complémentarité. C'est de cette association que naissent les projets et les installations, dans un partage des tâches interne au couple. La citation suivante de Luis Bello, l'un des coordinateurs du montage de l'installation *Surrounded Islands*, en définit les polarités :

« But that's what makes the thing so beautiful because both of them got an attitude that what Jeanne-Claude doesn't have Christo does. Or what Christo doesn't have Jeanne-Claude has. I think they make a beautiful team the way they are. She's a very business-like lady and Christo's more of a down-to-earth person. Of course Jeanne-Claude takes care of the money. It's great. That's what makes a team work » (Fineberg, 1986, p. 31).

Compte tenu de la nature de l'œuvre, l'équipement artistique d'un site, l'analogie avec l'architecture souvent soutenue par Christo est évidente, mais la co-signature, qui questionne l'auteur de l'œuvre, rappelle surtout l'industrie cinématographique, étasunienne en particulier[176]. Dans celle-ci en effet le film est le résultat de la collaboration du producteur, du scénariste (concepteur) et du réalisateur (directeur artistique). Christo est le concepteur et le directeur artistique de l'œuvre, c'est-à-dire celui qui fait et porte les choix artistiques, Jeanne-Claude est la productrice et la directrice de production de l'œuvre, c'est-à-dire celle qui dirige la structure juridique et financière sur laquelle repose le projet et qui organise la fabrication et les plannings de réalisation. Ce partage des tâches se retrouve jusque sur le terrain, au moment de l'installation, où Christo participe, aux côtés des installateurs, à son montage, tandis que Jeanne-Claude en planifie et coordonne les aspects logistiques. Bien sûr, dans le coup de feu de la mise en place, les opérations respectives sont parfois moins clairement arrêtées.

« Christo thinks about his art – he is the creative genius. But it is Jeanne-Claude who keeps everything moving. Whether it is raising money for the project, deferring the public and press if her husband is otherwise engrossed, or getting people, materials and food to the right place at the right time – Jeanne-Claude is the one who manages the operation with an iron fist in a velvet glove. » (Mulholland, 1986, p. 393).

Christo est donc le concepteur et le directeur artistique des projets[177]. Là résident les deux figures de l'artiste. D'un côté, en tant que peintre et dessinateur, il est l'auteur de la proposition graphique des projets : il crée « les dessins qui expriment l'idée qu'ils se font du futur projet » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31). D'un autre côté, en tant que directeur artistique, il est le co-auteur de l'installation. A travers les différents contextes sociaux, technico-scientifiques, juridico-administratifs de l'élaboration de l'œuvre, et, au moment même de sa mise en place, par ses choix artistiques, il maintient et fait évoluer le projet artistique jusqu'à sa réalisation. Les œuvres préparatoires, comme des études successives,

---

[175] Barbara Rose, interviewée en 1994 par B. Chernow, est une éminente critique d'art américaine, elle-même femme de l'artiste américain Frank Stella.

[176] Une industrie cinématographique que Christo avait observée à Sofia quand il fréquentait le Centre National du Film dirigé par le réalisateur Sergueï Vassiliev.

[177] Nous étudierons plus loin les activités de conception graphique de Christo (cf. Chapitre 4, I, B et Chapitre 4, II, D).

accompagnent les projets jusqu'à leur installation, et enregistrent les choix artistiques faits par Christo en réponse aux conditions posées par les propriétaires terriens, les experts-ingénieurs, les scientifiques et les administrations. Il participe physiquement à la mise en place de l'installation, comme directeur du chantier et comme ouvrier. Dans cette participation au montage de l'œuvre sur son site, il retrouve alors et prolonge son activité de producteur de la proposition graphique : l'installation est pour lui le prolongement et l'actualisation *in situ* de son geste graphique. Enfin, il se charge des tâches de pré- et de post-production : la sélection documentaire et la mise en espace des expositions dans les galeries et musées, les conférences ; la sélection et la mise en page d'une large documentation pour les ouvrages documentaires qui rendent compte des projets et installations (cf. Chapitre 2, I).

Jeanne-Claude est donc la productrice et l'administratrice des projets et des installations. Elle est la présidente et la directrice financière de la C.V.J. Son rôle est de créer les conditions financières de la réalisation de projets souvent extrêmement coûteux et d'en définir la stratégie économique. Par conséquent Jeanne-Claude est d'abord un marchand d'art. Elle représente un seul artiste, Christo, et deux formes de sa production : les œuvres préparatoires, directement liées aux projets, et les empaquetages de petits objets, hors projets, appelés aujourd'hui « *Multiples* ».

« A.-F. P. : Vous considèrent-elles [les galeries] comme une galerie ? Jeanne-Claude : Oui bien sûr. (...) A.-F. P. : Mais il y a cependant bien des différences entre vous et une galerie "normale" ! J.-C. : Oui, je ne représente qu'un seul artiste ! Cela fait une grande différence. Je suis aussi un marchand privé, ma porte n'est pas ouverte à tous, il vous faut un rendez-vous. (...) A.-F. P. : Ainsi d'une certaine manière vous avez encore besoin du système des galeries... Pensez-vous qu'il soit impossible de vivre hors de celui-ci ? J.-C. : Je ne peux pas, je suis une galerie. », (Penders,1995, p. 29).

Jeanne-Claude est véritablement le chef d'une entreprise, la C.V.J., ayant pour vocation la réalisation de projets artistiques. Elle gère les flux d'entrées et de sorties des capitaux, elle est garante de l'équilibre financier et de l'image de son entreprise. D'un côté, elle organise, à une échelle internationale, la mise en concurrence des fournisseurs de biens (toiles, cordes, structures métalliques, etc.) et, à une échelle nationale ou locale, celle des prestataires de services (installateurs, transporteurs, agences de travail, etc.), dans le cadre d'appels d'offre. De l'autre, elle gère le copyright « Christo et Jeanne-Claude » quand elle concède à des administrations locales le droit de vendre des produits dérivés[178], en échange de leur autorisation d'installer, ou bien encore quand elle autorise les Chambres de Commerce à organiser des manifestations annexes sur les sites d'installation, tout en imposant un contrôle strict des activités proposées. Elle s'assure de la qualité des produits dérivés et des conditions de leur vente, pour préserver l'image de l'entreprise et de ses « produits » sur son marché[179]. C'est donc tout naturellement en des termes économiques qu'elle décrit, par exemple, sa participation à la détermination du nombre des parasols de *The Umbrellas, Japan-USA, 1984-1991* :

« Le nombre des parasols est venu de l'inspiration des artistes (...). Il y avait une raison constante pour limiter le nombre à 3 100, cette raison s'appelle Jeanne-Claude, qui répétait dans cesse que le coût maximum du projet correspondait à 3 000 parasols. Finalement, il y en a eu 3 100 : elle a perdu sur le plan financier, mais elle a gagné sur le plan esthétique », (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 19).

---

[178] Dans le film de A. et D. Maysles (1985), on la voit décider du terme sous lequel la proposition des Christo au *Dade County*, la possibilité de vendre des images de l'œuvre pour financer le programme de restauration écologique de la baie, sera présentée lors d'une audience publique. Elle élimine « poster » qui selon elle fait trop commun et lui préfère « image photographique ».

[179] « En 1988, ils [Christo et Jeanne-Claude] ont refusé 1 million de dollars pour un spot publicitaire télévisé de 60 secondes sur une chaîne japonaise. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31).

La conversation téléphonique qu'elle a avec sa mère à la veille du vote du Bundestag illustre clairement sa fonction de productrice de l'œuvre :

« Jeanne-Claude : 7 millions de dollars à dépenser... Quoiqu'il arrive je perds. S'ils disent "non" je perds le projet et c'est très triste. Et s'ils disent "oui", je perds 7 millions de dollars. », (Balabanov, 1996).

Mais Jeanne-Claude est aussi la directrice de production des projets. Elle règle le planning des audiences publiques, des campagnes de *lobbying*, des réunions avec les ingénieurs et techniciens, des tests de matériel et des procédures d'installation, etc. Jeanne-Claude s'engage sur le terrain et y redouble les compétences des directeurs de projets. En amont immédiat de la phase d'installation, elle règle le planning des opérations : logistique, mise en place, maintenance, surveillance et *monotoring*. Dans le cadre de ces activités, elle est secondée par un(e) assistant(e).

Comment qualifier par conséquent cette structure fusionnelle ? Nous ne pouvons pas dire qu'il y ait une totale indifférenciation entre les deux têtes de l'instance de production, mais plutôt une volonté d'exister ensemble, dans le même processus de création. Tout se passe comme si les projets permettaient de répéter à la fois les conditions de possibilités de production et de reproduction de la structure fusionnelle, et celles de sa différenciation. Cependant définir Jeanne-Claude comme l'entrepreneur des idées de son mari est réducteur, et cette réduction aussi les Christo la font voler en éclat, rétablissant l'image d'un couple-artiste au sein duquel les tâches peuvent tourner et se confondre :

« Jeanne-Claude : Je ne suis pas seulement "administrateur des belles idées de Christo". The Surrounded Islands*, par exemple, était mon idée. On ne sait pas nécessairement cela. » (Penders, 1995, p. 23).*

Inversement, Christo insiste sur son rôle direct dans l'activité de vente des œuvres préparatoires et des empaquetages[180]. Il semble que cette communitarisation des tâches se soit accrue au fur et à mesure des projets ou bien, comme le laisse entendre les artistes, que sa revendication coïncide avec l'affirmation de Jeanne-Claude comme artiste. Alors, entre (con)fusion et différenciation, les artistes ne créent pas sans conflits de compétence et de reconnaissance. Le film *Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Trees (*Hissen, 1999) qui relate la mise en place de la dernière installation textile *outdoors in situ* réalisée par les Christo à cette date, montre une nette tension entre les artistes. Jeanne-Claude prend la parole à Christo pour rendre compte de « l'idée de l'œuvre ». A la différence d'une Jeanne-Claude au service de son mari telle qu'elle était montrée dans *Islands* (Maysles, 1985)[181], voire traductrice des idées de son mari telle qu'elle était montrée dans *Christo in Paris* (Maysles, 1990)[182], sur

[180] « Conformément à la tradition, ces dessins sont vendus par le marchand de l'artiste - dans le cas présent, Christo et Jeanne-Claude sont leur propre marchand. Ils vendent eux-mêmes aux musées, collectionneurs, marchands et galeries. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 27).

[181] A la descente de l'hélicoptère avec lequel il vient de survoler le projet tout juste installé, Jeanne-Claude interroge son mari « Jeanne-Claude : Dis-moi comment c'est, dis-moi ! Allez raconte ! C'est comme tu voulais ? Christo : Oui ! J-C. : On a fait du bon boulot pour toi ? Ch. : Excellent. Je t'aime. », (Maysles, 1985). La question bien sûr est de savoir s'il s'agissait de Jeanne-Claude telle qu'elle était montrée par les Maysles ou de Jeanne-Claude telle qu'elle agissait dans et au service de l'œuvre.

[182] Dans un zodiac, au pied d'une pile du Pont-Neuf, Christo et Jeanne-Claude supervisent la mise en place de la toile « Christo : Est-ce que c'est tiré ? Il faut tirer la toile. Jeanne-Claude : C'est déjà trop tiré ? Ch. : Non, il faut la tirer, ça ne devrait pas être comme ça. Il faut la tirer verticale, tu ne comprends pas ! J-C. : Et cette couture, elle ne devrait pas être sous l'eau ? Ch. : Non elle doit être verticale… Je te laisse parler toi, tu sais mieux tout ! J-C. : Non, non. Je parle de la couture du tissu qui est là en bas. Il faut qu'elle soit plus haute ? Ch. : Beaucoup plus haut ! J-C. : Ah, Ok. Il n'a pas compris ça. Ch. : Mais il le sait ! (…) J-C. : Alors je crois que tu devrais aller avec eux, parce que ce n'était pas compréhensible. », (Maysles, 1990).

l'installation *Wrapped Trees* Jeanne-Claude s'affirme comme égal concepteur de l'œuvre : les deux artistes s'accrochent et se disputent sur des choix esthétiques. Ainsi Jeanne-Claude et Christo, séparés par une rue, s'opposent sur la façon de faire passer et de nouer les cordes qui ceignent la toile autour des branches :

« Jeanne-Claude: Non, non, non ! I wanted to go around the rope… It's not the same! Désolée, it's not the same. (…) Look with your two eyes ! Look at that… It is your eyes, it is not mine. » (Hissen, 1999).

3. Travailler ensemble au 48 Howard Street, New-York

L'immeuble dont les artistes sont propriétaires est un lieu de résidence dédié, sur quatre étages, au travail artistique : ce n'est pas la séparation entre la vie et l'activité artistique qui configure et organise le lieu, mais la séparation des tâches artistiques et leur relation. Je l'ai visité à la faveur des deux entretiens consécutifs que j'ai effectués en juillet 2003 au domicile des artistes : le premier m'a conduite au premier étage, le second au troisième et, pour une visite éclair, au quatrième. Les observations suivantes découlent de cette visite. L'immeuble est orienté nord-sud, la façade nord qui donne sur la rue n'est pas restaurée, les volets roulants fermés sur le rez-de-chaussée sont d'un rouge profond et largement graffités, les fenêtres sont occultées par des toiles blanches, l'interphone est anonyme. L'immeuble paraît aussi abandonné que la rue étroite et courte qui, située immédiatement au nord de Canal Street, marque la frontière de Soho avec China Town. A l'intérieur, les étages présentent peu ou prou la même superficie, ils sont superposés et s'ouvrent par une porte palière sur une cage d'escalier qui occupe la partie droite de l'immeuble. Ce sont des *lofts*, des espaces d'un seul tenant ouverts et fluides, partiellement structurés par des cloisons, des paravents, des murets, dont la disposition change avec les étages. Au quatrième et dernier étage se situe l'atelier de Christo, l'endroit où il conçoit, réalise et encadre les œuvres préparatoires et confectionne les empaquetages (cf. Chapitre 4, II, D). Au nord, à l'opposé de la porte d'entrée, la pièce est séparée en deux. La partie principale est l'atelier à proprement parler, elle est éclairée par des fenêtres occultées donnant sur une cour intérieure, au sud, et par de hautes fenêtres fermées par un paravent, au nord. Les murs décrépis situés à l'ouest servent à fixer les grands dessins et collages à la réalisation desquels Christo travaille verticalement, deux tables alignées servent à la réalisation des œuvres préparatoires de petit format auxquelles Christo travaille horizontalement. Le mur situé à l'ouest sert de surface d'accrochage des photographies de terrain et des dessins d'ingénierie, ainsi que des œuvres anciennes et photographies d'installations antérieures : c'est un mur de documentation. Un emplacement étroit et fermé par une porte, localisé dans la partie nord-ouest de la pièce, sert au stockage d'œuvres inachevées et du matériel. Au troisième étage se situe le studio des artistes. Il comprend un lieu de vie : au nord-est une chambre exiguë fermée par une porte battante, au centre une grande pièce de vie équipée d'une cuisine américaine, au sud les sanitaires, ainsi qu'un lieu de travail situé au nord-ouest : l'ancienne chambre de leur fils, reconvertie en bureau. La pièce de vie présente, entre autres œuvres d'artistes, plusieurs empaquetages réalisés par Christo et s'organise principalement autour d'une table basse bordée de canapés sur laquelle sont empilés les dizaines d'ouvrages édités par les artistes (éditions documentaires des œuvres, catalogues d'exposition). Ces ouvrages sont dûment annotés et leurs pages sont marquées, ce qui indique leur statut d'outils de travail. Cette partie salon est en quelque sorte une extension du bureau, un prolongement où a trouvé place un poste de travail équipé d'un téléphone. Le bureau est le lieu de travail de Jeanne-Claude et de son assistant(e), le lieu d'archivage des pièces produites dans l'élaboration des projets et de l'ensemble de la documentation de l'œuvre. Il comprend outre des meubles de rangement et de hauts classeurs à tiroirs, un téléphone et deux fax, un ordinateur. Les murs sont couverts de portraits photographiques des

membres de la « famille » et de photographies de projets. Le deuxième étage est un lieu de stockage des œuvres de Christo (œuvres préparatoires, empaquetages, *Store Fronts*). Le premier étage, le seul véritablement restauré, est un local aux murs blancs. C'est aussi le seul espace physiquement partagé en deux parties égales bien distinguées (cf. document 37). Il est appelé le « D.O. » (*Donwstair Office*). Il comprend d'une part, au nord, une pièce de réception aux murs de laquelle sont accrochées des œuvres préparatoires de projets en cours et dans laquelle sont placées : des bases sur lesquelles est disposé un ensemble témoin de *Wrapped Cans and Bottles* et d'empaquetages, une table basse où s'empilent à nouveau des éditions documentaires et des catalogues, trois grands canapés disposés en U, un poste de télévision. Ce coin salon, situé au nord-ouest, est délimité par un muret qui le sépare de la partie consacrée à l'exposition des œuvres, comparable à une galerie d'art, et dans laquelle le visiteur entre directement depuis l'escalier. Cette grande pièce de réception / salle d'exposition est dédiée aux relations publiques des artistes, à la promotion des projets en cours, et en particulier à l'exercice du travail de marchand d'art. Les œuvres de Christo sont à vendre, le poste de télévision est utilisé aux fins de diffusion des films documentaires, et des *rushs* enregistrant les opérations de terrain inhérentes à la démarche artistique des Christo[183], les éditions et catalogues sont utilisés aux fins d'information et de documentation de l'œuvre, les catalogues des expositions documentaires des œuvres en cours, qui comprennent des reproductions d'œuvres préparatoires, aux fins de l'activité marchande. Les collectionneurs et les galeristes, mais aussi les journalistes, les chercheurs et les personnalités politiques sont reçus, dans cette pièce, les uns dans une perspective marchande, les autres dans une perspective informative, pédagogique et / ou promotionnelle. D'autre part, le premier étage est équipé d'un deuxième studio (chambre, salle de bain et cuisine) aménagé dans la partie sud du local, qui sert de chambre d'amis et qui permet tout particulièrement de recevoir les collaborateurs au moment des réunions de direction et des *engineering meetings* qu'implique l'élaboration des projets (cf. Chapitre 4, II, C). Les murs du studio sont néanmoins couverts par une bibliothèque comprenant des ouvrages d'art d'architecture, un montage de dessins humoristiques ou satiriques ayant trait à l'œuvre des Christo, des photographies de l'œuvre. Enfin, le rez-de-chaussée paraît inutilisé. D'après W. Volz (cf. Chernow, 2002, p. 351) il est loué à un magasin.

Autant que la distribution des tâches entres les étages et les pièces de la maison, la logistique qui préside à la circulation de l'information et des données d'une part, entre les occupants attachés à la conduite de leurs différentes activités et d'autre part, avec l'extérieur, est intéressante. Christo, Jeanne-Claude et l'assistant de Jeanne-Claude répartis entre les différents étages, communiquent continuellement à l'aide de *talkies-walkies* qu'ils emportent partout avec eux dans la maison. Un appel téléphonique, une donnée ou une information manquante ou à relayer, sont les causes immédiates d'une communication à deux ou à trois, au moyen de ces postes émetteurs-récepteurs portatifs. Au troisième étage, un angle mort du studio, qui relie la porte d'entrée et le bureau de Jeanne-Claude et de son assistant, supporte l'activité logistique liée à l'envoi et à la réception du courrier et à la circulation des messages écrits et notes d'information : un emplacement au sol pour les envois extérieurs et un autre pour les pièces (travaux graphiques commandés au laboratoire, courriers, notes d'information) destinées à Christo, qui les récupère en regagnant son atelier situé à l'étage supérieur. J'ai noté avec intérêt le fait que Jeanne-Claude m'en a spontanément expliqué les règles de fonctionnement. La cage d'escalier est équipée sur les trois premiers niveaux d'un monte-

[183] Le premier entretien avec les artistes que j'ai effectué a eu lieu dans cette pièce. A la faveur de celui-ci Jeanne-Claude m'a montré le film d'une dizaine de minutes qui documente le test de mise en place, d'impact esthétique et de comportement de la toile des portiques de *The Gates*, qui a eu lieu en octobre 2002 dans la propriété de Vince et Jonita Davenport, respectivement ingénieur en chef et directeur de la construction, et directrice du projet.

charge électrique fixé au mur, qui permet l'ascension des personnes jusqu'à l'étage de réception et des œuvres jusqu'à l'étage de stockage. Les équipements téléphoniques du troisième étage, soit deux téléphones et deux fax, sont dédiés, pour les uns, à la réception (un poste dans le bureau et le deuxième dans le salon) et, pour les autres, à l'émission. La communication avec l'extérieur, en particulier avec les acheteurs (collectionneurs et institutions muséales) et avec les collaborateurs, est ininterrompue.
Au 48 Howard Street, ce n'est pas la distinction vie privée / activité artistique qui partage, configure l'espace et distribue les lieux, mais l'activité artistique[184]. Celle-ci est verticalement intégrée, la conception artistique, la direction de production et la direction artistique, le stockage des œuvres, leur vente se partagent les étages de haut en bas, tandis que les collaborateurs, les acheteurs, les critiques et les journalistes, y sont accueillis sur rendez-vous. Acheteurs et commentateurs sont des visiteurs, que l'heur d'un tour conduira éventuellement de la galerie à l'atelier. Le principe de la visite est d'ailleurs étendu jusqu'aux classes d'étudiants et aux groupes organisés par les musées que les artistes reçoivent certains après-midis (Chernow, 2002, p. 352). Les collaborateurs, eux, séjournent dans le studio équipé à leur attention au premier étage. Le 48 Howard Street est bien le siège social et la plaque-tournante de l'activité artistique globale. Un lieu de vie de couple intégré dans le centre de l'activité artistique du couple-artiste.

B. Les trois cercles de l'entre-soi familial : la « *craftmanship* »

1. Fondement et structure de l'entre-soi Christolien.

Si Christo et Jeanne-Claude s'occupent de la conception-direction, l'élaboration et la fabrication des projets qui dépendent de la maîtrise de conditions juridico-administratives, techniques, industrielles, scientifiques, logistiques et communicationnelles, impliquent divers métiers : ceux de l'administration de projet (directeurs - administratifs et techniques - et coordinateurs), ceux du conseil, de l'expertise juridique (avocats) et technique (ingénieurs, géomètres, *designers*), de la recherche scientifique (biologistes, océanographes, sociologues, historiens, etc.), de la transformation (industriels, assembleurs, ouvriers), de la logistique (transporteurs et assureurs), de l'enregistrement et de la communication (photographes, réalisateurs de film, conservateurs de musée ou d'exposition, critiques et journalistes), de la construction (entrepreneurs, chefs de chantier, ouvriers du BTP, alpinistes, plongeurs, installateurs non spécialisés). Les projets se fabriquent à plusieurs : les artistes dirigent et coordonnent une équipe de collaborateurs. Les Christo achètent les savoir-faire auxquels ils ont recours : tous les collaborateurs sont employés sous contrat et rémunérés pour l'exercice de leur compétence, de leur savoir-faire spécifiques.

« Erreur : les bénévoles. JAMAIS –sur aucun projet. Toute personne qui travaille (sauf la mère de Jeanne-Claude) est payée : le tarif syndical en vigueur pour les ouvriers spécialisés, et juste au-dessus du tarif minimum pour les ouvriers non spécialisés. », (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 9).

[184] Les Christo quand ils sont chez eux disent ne manger qu'une fois par jour, et le soir, dans les restaurants de leur quartier où ils ont leurs habitudes. Le studio est un lieu de vie dans son expression la plus restreinte : c'est un lieu de repos. La totalité de sa partie jour est réservée au travail. Les artistes revendiquent le fait de passer leur vie à travailler : « Erreur : La vie facile d'un artiste. Pas vraiment. Christo travaille en moyenne 14 heures par jour , 7 jours par semaine. Jeanne-Claude est un peu plus paresseuse, seulement 12 à 13 heures par jour. Ils ne prennent pas de vacances. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11).

Cependant, le rapport marchand n'épuise pas le sens de la relation entre les Christo et leurs collaborateurs[185]. Un « supplément d'âme » (Godbout, 1992) préside à la circulation des biens et des services qui rappelle la sphère du don décrite et définie par J. T. Godbout (Godbout, 1992)[186]. « La famille est le lieu de base du don, le lieu où il se vit avec le plus d'intensité, le lieu où on en fait l'apprentissage. » (Godbout,1992, p. 46). Dans ce cas précis, la situation est inverse, le phénomène de réciprocité qui « lie » entre eux les membres de l'équipe, fonde le sentiment familial[187]. Il transforme des étrangers, d'horizons professionnels et géographiques très différents, en familiers. C'est la « magie du don » (Godbout, 1992) qui, si l'on suit la thèse de J. T. Godbout, sert avant tout à nouer des relations de dépendance dans l'intersubjectivité[188]. Dans la sphère du don, le service ou le bien échangé n'a pas seulement une valeur d'échange, ni même une valeur d'usage, mais a une « valeur de lien », il transporte le lien social dont il est chargé : il est inaliénable. Il est pris dans le cycle donner-recevoir-rendre, le phénomène de la réciprocité : il est spontané, réciproque, alternant et ininterrompu. Par-delà leur dire, de nombreux actes et gestes de collaborateurs manifestent cette forme d'attachement. En 1989, Torsten Lilja entrepreneur suédois et collectionneur d'œuvres préparatoires, prête sa collection au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, pour une exposition temporaire intitulée « *Christo from the Lilja Collection* »[189]. Il répétera ce geste l'année suivante pour la Fondation norvégienne Sonja Henie-Onstad, localisée à Hovikodden (banlieue d'Oslo). L'exposition deviendra tournante (cf. annexe 07). Ces expositions viennent compléter le dispositif de promotion du projet *The Umbrellas* auquel les

---

[185] Entretien avec Christo et Jeanne-Claude des 02 et 03 juillet 2003 : « Jeanne-Claude : Nous n'avons pas d'amis Christo et moi. Aucun. Nos seuls amis sont nos collaborateurs. C'est ça notre famille. J'ai des frères et sœurs, je vois Joyce parce qu'elle habite ici et parce que c'est ma préférée, mais mes autres frères et sœurs, je n'ai rien à leur dire (…), on n'a aucune communication. Rien. Notre frère c'est Scott hodes, John Kaldor, Mitko, ça c'est… c'est ça notre famille. ».

[186] Dans la tradition de la pensée du don fondée par M. Mauss (1960), J.-T. Godbout distingue trois grands systèmes d'action sociale. D'une part, les deux systèmes de la sociabilité secondaire : le marché et le politique, ce dernier étant structuré par le monopole du pouvoir légitime, c'est-à-dire l'Etat, en l'occurrence providence. D'autre part, le système de la sociabilité primaire, le don, considéré comme « le système social des relations de personne à personne », la modalité concrète de l'intersubjectivité. Le don est présenté comme un cycle organisé en trois moments : donner, recevoir, rendre. Il est défini dans ces termes : « toute prestation de bien ou de service, effectué sans garantie de retour, en vue de créer, nourrir ou recréer le lien social entre les personnes ». A la différence du marché et de l'Etat qui, en substituant l'équivalence (échange d'un bien ou d'un service contre un prix ou un usage) à la réciprocité (échange d'un bien ou d'un service contre du lien), libère ainsi le « récepteur » de la subordination personnelle, le don contraint le récepteur en le mettant dans un « état de dette » interpersonnel.

[187] Dans cette perspective, la tendance des artistes à travailler avec des collaborateurs qui relèvent de différents types de combinaison familiale - fratrie (les frères A. et D. Maysles, preneur de son et réalisateur ; les frères W. et J. D. Hissen, réalisateurs), couple (S. et W. Volz, directeurs de la photographie), descendance (Ted Dougherty et ses trois enfants) - peut être considérée comme une prédisposition au développement d'un entre-soi familial.

[188] « L'échange de marchandises est un échange d'objets aliénables entre des personnes qui se trouvent dans un état d'indépendance réciproque se traduisant par l'établissement d'une relation quantitative entre les objets échangés. (…) L'échange par don, à l'inverse, consiste en un échange d'objets inaliénables entre des personnes qui se trouvent dans un état de dépendance réciproque se traduisant par l'établissement d'une relation qualitative entre les protagonistes. », citation de C. Grégory (Godbout et Caillé, 1992, p. 195).

[189] Voici le commentaire que fait B. Chernow (2002, p. 271) de la relation qu'entretient T. Lilja avec les artistes : « Torsten Lilja bought a large *Running Fence* drawing and bought into the Christo mystique. On february [1977], he and his wife, Kerstin, visited Christo's studio. Enthralled by the art and the artist, they began what was to become the largest, finest collection of Christo's work : their own – the Lilja Art Fund Foundation. Lilja became a powerful ally. In the future, his commitment to Christo and Jeanne-Claude was to translate into major purchases at critical junctures. ».

artistes travaillent à l'époque[190]. Celle de Nice sera transformée en un prêt à long terme d'une partie de la collection Lilja au musée d'Art Moderne et d'Art contemporain de la ville. En septembre 1995, l'entrepreneur organise à Linköping, en Suède, deux manifestations : à l'université, un symposium intitulé *Creative Crossroads* qui regroupe des entrepreneurs, des économistes, des hommes de théâtre, et, de l'autre côté de la rue, au Östergötlands Länsmuseum, une exposition intitulée « *Christo and Jeanne-Claude Projects* ». L'exposition est conçue comme l'illustration du symposium. Une sélection d'œuvres et documents présentés dans ces deux expositions formera le fonds d'une exposition itinérante, qui tournera en Scandinavie pendant six ans. Elle vient par ailleurs célébrer la réalisation du projet *The Reichstag Wrapped.* Ces expositions sont le produit d'une longue relation entre les Christo et un collectionneur, « compagnon de route » depuis 1975, la manifestation de son contre-don. Sa qualité de « souscripteur-acheteur » des projets par l'achat d'œuvres préparatoires, n'a pas réduit cette relation à un rapport marchand[191]. Les manifestations de réciprocité peuvent ailleurs prendre des formes de dévotion plus spectaculaires. Comme nous avons pu l'observer lors d'un entretien effectué en juillet 2000, à Freestone (Californie, *Sonoma County*), les murs de la résidence de Tom Golden (cf. tableau 04 et annexe 04), « *Project Associate* » de nombreux projets, co-directeur du projet *The Umbrellas* et directeur jusqu'à sa mort en novembre 2002 du projet en cours *Over the River*, étaient littéralement recouverts de dessins et collages préparatoires. Certes, comme il aimait à le répéter, il était « le premier collectionneur d'œuvres de Christo de la côte ouest des Etats-Unis », mais cette accumulation a longtemps transformé sa maison en lieu de culte et sa collection en fonds pour les expositions. En 1994, il monte une exposition de ses pièces intitulée « *Twenty-one Golden Years with Christo and Jeanne-Claude : The Tom Golden Collection* », elle tournera pendant six ans sur le territoire étasunien. Pour le 25ème anniversaire de la *Running Fence*, il fait entrer sa collection dans le cycle du don, par le moyen d'une donation au *Sonoma County Museum*. Ainsi, payé en œuvres préparatoires pour les services qu'il a rendus sur le projet *Running Fence*, il est ensuite devenu à la fois acteur et collectionneur de l'œuvre des Christo, qu'il a retournée symboliquement au maître d'ouvrage (le *Sonoma County*, la collectivité locale) de sa première expérience artistique. Sa dévotion s'affichait jusque sur la plaque minéralogique personnalisée de son véhicule : « XTO-JC »[192], ce qui ne peut pas être traité à la légère quand on rappelle d'un côté, l'importance du déplacement et des véhicules dans l'œuvre des Christo et de l'autre, la première vocation monacale de Tom Golden. Les proches collaborateurs des artistes sont souvent des collectionneurs de l'œuvre et ils montent leur collection en exposition, puis la font circuler dans les institutions muséales pour accompagner l'élaboration et la promotion des projets christoliens[193]. Nous verrons en effet quel rôle majeur jouent les expositions dans la stratégie promotionnelle des projets et la stratégie pro-motionnelle des objets d'art (cf. Chapitre 5, I, A). La relation de don est « un rapport où chacun croit recevoir plus qu'il ne donne, où chacun se sent en dette vis-à-vis de l'autre » (Godbout et Caillé, 1992,

---

[190] Le catalogue de l'exposition niçoise, conçu par Christo, comprend en particulier une longue interview de l'artiste par le critique japonais M. Yanagi en grande partie centrée sur le projet *The Umbrellas.*

[191] « I particularly remember my travels in Japan in 1985 with Jeanne-Claude, Christo and Josy Kraft (the Christos' curator) and two curators from the Seibu Museum in Tokyo, during two weeks spent deciding on suitable venues for various museum exhibitions. Through lively discussions -which can sometimes be very loud- you get to know sides of a person other than those you would see at a dinner table or at a party. » (Lilja, 1996, p. 4).

[192] Rappelons que « XTO + J-C » est par ailleurs le titre de la biographie illustrée par B. Chernow (2002).

[193] Fin 2000, Scott Hodes, l'avocat des artistes, secrétaire de la C.V.J., monte « The Art of Christo and Jeanne-Claude from the Collection of Scott Hodes and Maria Bechily », qui est exposée en novembre 2000-janvier 2001 au Block Museum of Art, Northwestern University, Evanston, Illinois.

p. 50) : ces actes, ces gestes signent l'état de dette que vivent les collaborateurs proches ou lointains des Christo.
Au sein de l'équipe Christo, l'articulation de la sphère de l'équivalence (le marché) et de la sphère de la réciprocité (le don) permet en fin de compte une oscillation du groupe entre le don de soi et la libération de soi. Les Christo maintiennent un rapport marchand avec leurs collaborateurs : ils introduisent une médiation monétaire qui les émancipe de la relation familiale et qui leur assure l' « authorship » de l'œuvre. Les collaborateurs, eux, se libèrent de cette sociabilité primaire en organisant la temporalité de l'exercice de leur compétence : un temps « dedans », pour les Christo et les projets, un temps « en dehors », pour construire leur propre carrière. La plupart sont des entrepreneurs indépendants qui planifient leur travail personnel en fonction de l'état d'avancement des projets, et des modalités et du rythme de leur implication[194]. Ce geste collectif peut être analysé dans les deux sens : don de soi dans le « don de son temps », mais inversement préservation d'un « temps pour / à soi ». L'articulation des deux sphères permet donc à chacun des membres de la famille de ne pas être totalement absorbé en elle. Or les risques d'absorption sont réels. Les plus proches collaborateurs des Christo ont impliqué, au-delà d'eux-mêmes, leur propre famille dans cet engagement[195], en particulier, pour les femmes des ingénieurs et experts amenés à travailler sur les sites, dans les phases de mise en place des installations : organisation de l'intendance des installateurs et moniteurs, participation à la logistique, tenue du bureau d'information, etc. On retrouve ici, à travers le phénomène de la réciprocité, la problématique du fusionnel et du risque induit de disparition de soi dans une structure englobante. Rapport monétaire, pour les uns, et gestion du temps, pour les autres, créent de part et d'autre la ligne de séparation nécessaire. La relation contractuelle qui structure les rapports entre les artistes et leurs collaborateurs est un mélange d'imaginaire familial impliqué par le phénomène de don et de réalité économique impliquée par le marché (du travail). Elle permet le maintient de la distinction entre « *authorship* » et « *craftmanship* » (de Duve, 1989/b).
L'emploi récurrent du terme « famille » pour dire les liens qui se nouent entre les membres de l'équipe, signifie clairement que si le phénomène de réciprocité se déploie dans le cadre du projet c'est parce que l'entre-soi (la sociabilité primaire) en est la visée. Le projet, l'ensemble des opérations qui en relèvent, est la condition d'établissement des liens intersubjectifs, de libération du « supplément d'âme ». Le projet serait en quelque sorte l'équivalent du *hau* des Maoris (Mauss, 1960, pp. 158-161), « l'esprit de la chose donnée » ou « l'esprit de la chose qui circule », dont la matérialisation finale, l'empaquetage *in situ*, manifeste la nature et élargit le champ à son public. Quel est le don particulier des Christo à leurs collaborateurs qui

---

[194] Ainsi, en 1985, Ted Dougherty, l'ingénieur en chef et le directeur de la construction de nombreuses installations (cf. tableau 04 et annexe 04), est venu s'installer un an à Paris, avec sa famille qui s'est ainsi trouvée impliquée dans l'élaboration de l'œuvre, pour suivre les dernières phases du projet *The Pont-Neuf Wrapped*. Vince Davenport (directeur des opérations de terrain) et sa femme Jonita Davenport (responsable du bureau de Lebec) s'installeront en Californie, sur le site de *The Umbrellas* entre le 22 décembre 1990 et la fin de l'installation fin octobre 1991. August L. Huber III, le directeur de la construction de *The Umbrellas* s'installera à Lebec, avec sa famille, du 03 janvier 1991 à la fin de l'installation.

[195] Ainsi, le fils Brian et les deux filles, Maura et Christine, de Ted Dougherty ont tous trois travaillé sur les projets. Christine, par exemple, s'est occupée de la réalisation des patrons de découpe et d'assemblage du tissu, ainsi que du contrôle textile et de la confection sur *Wrapped Walk Ways*, *Surrounded Islands* et *The Pont-Neuf Wrapped*. Dans l'entretien qu'il avait accordé à J. Mulholland (1986, p. 397), Ted Dougherty définissait la « *Christo experience* » comme une « *family affair* », faisant référence d'une part aux liens familiaux qui s'étaient établis entre les Christo et lui-même, et d'autre part, à l'implication de l'ensemble de sa famille réelle dans les projets et au-delà dans cette entre-prise. Sylvia Volz, la femme de Wolfgang Volz, le photographe des Christo, travaille sur les projets comme photographe et assistante de son mari depuis *The Reichstag Wrapped*. Ils ont été mariés sur les collines du site de *The Umbrellas*, par Tom Golden directeur du projet, lors d'une cérémonie rassemblant les plus proches collaborateurs des artistes.

implique la réciprocité ? Quelle est la nature de la dette qui « lie » les collaborateurs aux Christo et qui les insère dans le cycle du don ? Observons que dans l'équipe Christo, les collaborateurs n'ont pas tous la même place, ils se distribuent suivant une généalogie. Comme l'énonce très clairement D. Zagoroff dans une des citations introductives de cette sous-partie, Christo et Jeanne-Claude sont les parents et leurs collaborateurs, les enfants. La catégorie de la génitalité qui caractérise le rapport des artistes à leurs œuvres, est étendue par les collaborateurs à eux-mêmes, comme si leur participation à l'œuvre les avaient fait naître des Christo. Les artistes sont, pour eux, à l'origine d'un don. Leur don est un don de vie ou plus précisément ils engendrent des personnes dans le cadre des projets. Tous les collaborateurs soulignent combien la rencontre avec les Christo, désirée, recherchée ou fortuite, a changé leur vie[196]. Cet engendrement les inscrit dans l'état de dette, une dette fondamentalement a-symétrique, à partir de laquelle ils ne peuvent « rendre » aux Christo qu'en visant au-delà : l'établissement d'une sociabilité intersubjective généralisée à travers le projet et l'installation[197]. Pour ma part, j'ai été frappée par la qualité de l'accueil que j'ai reçu lors de mon enquête de terrain sur les sites californiens de *Running Fence* et de *The Umbrellas*, durant l'été 2000, soit respectivement vingt quatre et neuf ans après le démantèlement des installations[198]. Cet accueil a partout pris la même forme : les collaborateurs avec qui j'entrais en contact demandaient avant toute chose l'aval de Tom Golden, puis justifiaient l'aide parfois considérable et toujours gratuite qu'ils m'apportaient par la même phrase « The Christos have been so nice to me ». Aucun autre leitmotiv ne saurait mieux signifier l'état de dette vécu par les collaborateurs et l'intersubjectivité généralisée visée par l'acte de rendre, tel qu'ils l'effectuaient à mon endroit.

---

[196] J. Church, webmaster des artistes : « Christo and Jeanne-Claude alter reality in a way that I find enormously attractive. Anyone who has been to *Running Fence* has been changed. The change is not the environment, the change is *in* you. » (Cité dans Metroactive Arts, édition Sonoma County, juillet 2002, www.metroactive.com). Tom Golden: « Meeting Christo and Jeanne-Claude changed the course of my life. I am sure I'd be doing something if I hadn't meet them, but I'm not sure what. » (Cité dans Metroactive Arts, édition Sonoma County, juillet 2002, www.metroactive.com), ou encore : « Believe me, if you have the opportunity to work on one of their projects (you are paid!), jump at the opportunity. You will have an experience that you will hold dear your entire life, and I bet you will be looking forward to the next Christo and Jeanne-Claude project. » (Golden, 1998).

[197] Dans *Islands* (Maysles, 1985), Christo raconte qu'après plusieurs échecs au Bundestag, les artistes voulaient abandonner le projet *The Reichstag Wrapped*, ce sont les collaborateurs les plus engagés qui les ont priés de continuer.

[198] Pour ne prendre qu'un exemple, Chris Pennella, assistante de Tom Golden, le directeur de la partie américaine du projet *The Umbrellas*, et son mari Dave, m'ont accompagnée dans les Tehachapi et Frazier Mountains, site du projet, pendant trois jours, ouvrant les chemins privés, signalant les meilleurs points d'observation, décrivant les aspects logistiques du site, acceptant toutes les contraintes du repérage cartographique, de la prise de vue documentée, de la reconduction photographique et de l'entretien spontané, répondant inlassablement au flot pas toujours organisé de mes questions, menant pour moi une recherche documentaire, m'invitant chez eux ou trouvant pour moi des solutions d'hébergement avantageuses. Je n'ai pas été moins surprise par l'assurance avec laquelle Tom Golden m'a procuré les coordonnées de personnalités, d'experts (*Delmarter and Deifel, Civil Engineers* à Bakersfield, les géomètres de *The Umbrellas* ; Ed. Anderson de *Anderson, Zeigler, Disharoon, Gallagher and Gray Attorneys at Law* à Santa Rosa, l'avocat de *Running Fence*), d'entrepreneurs (John Lake le constructeur des *Umbrellas* à Bakersfield), de petits (les *ranchers* de Valley Ford) ou gros propriétaires locaux (Président et Vice-Président du Tejon Ranch à Los Angeles, Ruth Ralphs décrite comme la « propriétaire de Gorman », localité du site californien de *The Umbrellas*), convaincu qu'il était qu'ils me recevraient à la seule évocation du nom de Christo ou du sien. Pas moins surprise non plus que la rencontre, dans les bureaux de la trésorerie générale du *Sonoma County*, avec James J. Gallagher, trésorier (*Assessor*) du *County*, ait donné lieu à un contact téléphonique immédiat avec Tom Golden et à un rendez-vous avec ce collaborateur-clé des artistes, ainsi qu'à une recommandation auprès du trésorier du *Kern County* J. W. Maples. Même si cette facilité d'entrer en contact avec des personnes de tout horizon peut s'expliquer par une sociabilité « à l'américaine », elle n'en reposait pas moins sur l'exploitation des liens intersubjectifs construits par les Christo avec leurs collaborateurs proches et lointains, et manifestait le désir de ceux-ci de « rendre » au-delà.

De projet en projet, donc, les membres de l'équipe tissent les fils d'une structure organisationnelle qui prend l'allure d'une nébuleuse familiale hiérarchisée. Les formes d'agrégation et d'intermédiation et les degrés d'intégration de ses membres, produisent une structure organisée en cercles concentriques dont les limites sont en réalité poreuses et labiles. Nous pouvons distinguer trois cercles distincts de cette structure organisationnelle qui oscillent entre relation d'équivalence (marché) et relation de réciprocité (don) : la « famille sentimentale », la « famille technique », et les installateurs et moniteurs. Cette différenciation ne dépend ni des types de compétences déployées, ni des types de service rendus ou de biens produits, mais des différentes formes d'intermédiation et des différentes formes spatiales et temporelles de l'engagement de soi qu'elles induisent. L'élaboration de l'œuvre implique de multiples déplacements et placements dans le temps des projets : une spatialité et une temporalité spécifiques. Le premier critère de partage entre les cercles réside dans les modalités de gestion des deux formes de l'intermédiation : le temps et l'argent. Plus le collaborateur est proche plus il donne de son temps en le partageant, et plus, inversement, la valeur de son travail sera évaluée par les Christo non pas directement, en équivalent monétaire, mais indirectement, en œuvres préparatoires[199] et lithographies. Les proches collaborateurs peuvent être payés dans une « monnaie » dont ils contribuent à établir la valeur (marchande, d'usage et de lien) par leur engagement dans le projet. Ils sont alors payés par des fragments anticipés de l'œuvre à la réalisation de laquelle ils travaillent. Le deuxième critère de différenciation réside dans le nombre de projets auxquels le collaborateur participe. Les projets se déploient dans un temps qui peut être relativement long et ils aboutissent dans des installations éphémères de deux et trois semaines d'exposition (cf. tableau 01). Leur démantèlement précoce fait peser une double menace sur le phénomène de réciprocité : du côté des Christo, le risque d'absorber la valeur de lien inhérente au don dans une valeur d'usage, en arrêtant la circulation du service ou du bien donnés et en le consommant ; du côté des collaborateurs, le risque de réduire la valeur de lien du don à une valeur d'échange, en objectivant le service ou le bien donnés dans un équivalent monétaire. Les proches collaborateurs participent successivement ou simultanément à plusieurs projets et entrent par là même dans la spirale séquentielle du don, engendrée par le premier don des Christo, mais inépuisable et toujours renouvelable. Les collaborateurs des deux autres cercles ne participent qu'à un seul projet, le cycle du don s'interrompt avec la disparition de l'installation, tendant à rapprocher la réciprocité de l'équivalence, d'un rapport marchand. Le troisième critère de différenciation correspond aux formes de mobilité des collaborateurs. Dans le cadre de projets internationaux, les individus reliés par le phénomène de la réciprocité ne sont pas dans une situation de proximité géographique entre eux et par rapport aux différents sites travaillés par les projets. La proximité physique que rend nécessaire la collaboration implique donc des déplacements et des placements. Plus le collaborateur est proche des artistes, plus il se déplace (en distance et en fréquence), plus il fréquente l'ensemble des lieux et participe à l'ensemble des phases de production de l'œuvre. Il est souvent conduit à passer une partie de son temps, dédié au projet et à sa mise en place, en résidence temporaire sur les lieux de production de l'œuvre, hors de ses lieux de résidence et de travail habituels. Moins le collaborateur est proche, moins il se déplace, plus il est cantonné à un lieu et à une phase de production de l'œuvre : les sites de l'élaboration du projet qui coïncide avec ses lieux de vie et d'exercice de ses compétences habituels. Cependant tous les collaborateurs d'un projet, quel que soit leur cercle d'appartenance, se rassemblent à un moment donné, en un lieu donné : sur le site de l'installation, dans les heures ou les jours du déploiement de la toile. Ils participent

[199] Ce principe a été initialement établi, mais de façon inversée, par un arrangement entre les artistes et Harrison Rivera-Terreaux, qui, en 1964, paya sa première œuvre de Christo, un objet empaqueté, en travaillant pour les artistes : « It was agreed I could pay the rest on time » (Christo, 1986, p. 394). Tom Golden eut recours au même principe pour se faire payer ses services sur *Running Fence*, puis sur l'ensemble des projets.

alors, aux côtés des Christo, sans s'économiser, à un engagement physique commun dans le montage de l'œuvre, que conclut une fête aux allures de vernissage donnée par les Christo ou les autorités locales. Considérons maintenant les trois cercles d'entre-soi de la « *working family* ».

2. « Famille sentimentale » et « famille technique » : *insideness* artistique et *insideness* géographique inversées

Le partage entre la « famille sentimentale » et la « famille technique » ne recoupe pas l'éventail des compétences requises par chacun des projets. La différence passe plutôt par l'opposition entre une familiarité avec la démarche artistique et une familiarité avec le(s) site(s) sélectionné(s) pour un projet donné. Je reprendrai ici les termes d'*insideness* et d'*outsideness* proposés par la géographie phénoménologique anglo-saxonne (E. Relph, 1976) pour qualifier les différents types de rapport pré-réflexif au monde des individus. Les membres de la famille sentimentale sont des *insiders* des projets et des *outsiders* des sites projetés : leur « *taken for granted world* » ou leur horizon est l'entreprise Christo, tandis que les membres de la famille technique sont, au contraire, des *insiders* des sites projetés et des *outsiders* des projets : leur « taken for granted world » ou leur horizon est / sont le(s) site(s) qu'oeuvreront d'art les projets en vue de leur réalisation[200]. J'oppose ainsi une *insideness* artistique et une *insideness* géographique. Cette opposition crée une tension qui peut conduire, temporairement ou définitivement, à une inversion des familiarités / proximités : les *insiders* de la démarche tendent à exercer des compétences spécifiques dans le cadre de projets qui concernent des sites avec lesquels ils sont dans un rapport d'*insideness* géographique, tandis que les *insiders* du / des site(s), ayant acquis à la faveur d'un projet une familiarité avec la démarche, peuvent faire le choix de leur intégration à la « famille sentimentale » et du déploiement d'une *insideness* artistique. Se met en place alors un jeu assez subtil autour d'une dialectique résidence (lieu de résidence) / mobilité et compétence / formation, qui correspond au déploiement mondial de l'activité artistique.

a- « Famille sentimentale » : insideness *artistique et* outsideness *géographique*

Elle s'est constituée petit à petit depuis 1968, date à laquelle Christo a fait appel à l'ingénieur et ami Dimiter Zagoroff (Mitko) pour fabriquer et mettre en place le *5 600 CubicMeter Package* à Kassel. Elle s'est d'abord appuyée sur deux experts, qui ont endossé les fonctions de conseillers techniques : un ingénieur, Dimiter Zagoroff donc, pour la maîtrise technique de la fabrication de l'objet d'art, et un avocat, Scott Hodes, pour la maîtrise juridique des opérations de financement et des conditions d'opérationnalité en général. Les piliers de la collaboration sont toujours membres de la famille. Au fil des années, ce sont les ingénieurs qui sont venus grossir les rangs de la famille, chacun présentant une spécialité : maîtrise technique des questions nautiques de John Thomson, maîtrise technique des questions de construction de Vince Davenport ; mais aussi les constructeurs, entrepreneurs du BTP : Ted Dougherty ou A. L. Huber (Augie). Ces derniers ont souvent engagé leur entreprise dans la construction des projets, en endossant la fonction d'entrepreneur de construction des objets d'art. La famille grossit jusqu'à la réalisation de *The Umbrellas*, elle compte alors 15 membres, puis décroît depuis comme si elle avait, alors, atteint un seuil critique. Les décès de

[200] La justification du choix d'un pluriel pour rendre compte de la localisation d'un projet artistique donné apparaîtra dans le Chapitre 3, III. Je précise simplement ici que l'élaboration d'un projet donné suppose l'intervention des collaborateurs dans différents lieux d'activité. La courte liste suivante est proposée à titre d'illustration partielle du propos : lieux d'adresses du projet, lieux d'expérimentation et de test, lieux de fabrication, etc.

collaborateurs (Ted Dougherty en 1993, Tom Golden en 2002), mais aussi les tensions impliquées par l'énormité du projet : deux sites de part et d'autre du Pacifique, 3 100 modules, 500 ouvriers-installateurs, 1 500 installateurs non-qualifiés, 26 millions de dollars, et les deux accidents mortels d'une spectatrice en Californie et d'un ouvrier au Japon[201], expliquent sans doute cet écrémage. L'équipe se resserre autour d'un noyau restreint et fiable en même temps que ses responsabilités humaines et civiles, et pas seulement écologiques et civiques[202], sont mises en avant. Ainsi, la majorité des collaborateurs sont impliqués depuis longtemps dans la construction de ces œuvres d'art : Dimiter Zagaroff, depuis 1968 ; Scott Hodes, depuis 1970 ; Wolfgang Volz, depuis 1971 ; Ted Dougherty, depuis 1972 et jusqu'à sa mort en 1993, etc. Si la relation n'est pas toujours de longue durée, puisqu'elle dépend de la date à laquelle a eu lieu la rencontre et l'engagement dans les projets, elle est conçue pour durer, elle dure le plus souvent[203].

Les membres de la « famille sentimentale » (Restany, 1989) ne sont pas moins techniciens que ceux de la « famille technique », ils représentent d'abord l'ensemble des métiers impliqués par la fabrication des projets : des photographes ; des entrepreneurs du BTP ; des conseillers et experts (ingénieurs, avocats). C'est le service de leurs compétences qui les a reliés aux projets : ce sont des consultants (*Consulting Engineers*, *Legal Counsel*), des experts (*Chief Engineers*, *Director of Field Operations*) et des constructeurs du projet (*General Manager*, *Builder Contractor*)[204]. D'autres, dont les professions d'origine sont moins techniques (marchand d'art, architecte, agent immobilier, historien, journaliste, critique d'art), participent aux campagnes de terrain, aux expérimentations et aux tests et s'engagent dans l'organisation de la mise en place des objets d'art. Ils sont définis comme des « *Project Associates* » et des « *Advisors-Organizers* » (responsable des ressources humaines - formation et encadrement des moniteurs -, responsable logistique - bureau d'information, responsable du planning des opérations de mise en place -). Les informations les concernant tous sont résumées dans le tableau 04[205], les conditions de rencontre et de travail sont décrites dans l'annexe 04. Il faudrait y ajouter pour être complet, les très nombreux « compagnons de route » (industriels-collectionneurs d'art[206], critiques d'art, galeristes[207]) et membres des

---

[201] Le 26 octobre 1991 un petit cyclone balaye le site californien, renverse un parasol situé sur la route secondaire Digier road qui bouscule une spectatrice Lori Rae Keevil-Mathews. Celle-ci meurt des suites de sa chute. L'ordre de démanteler les 3 100 *Umbrellas* est immédiatement donné par les artistes. Dans l'opération, un ouvrier japonais, Massaaki Nakamura, est électrocuté.

[202] J'entends non seulement la responsabilité civique des artistes vis-à-vis de la puissance publique, représentante d'une communauté humaine localisée, qui nous le verrons est un point décisif des négociations avec les administrations locales, mais aussi la responsabilité vis-à-vis d'autrui en général, qui ne se résout pas seulement dans un respect pour l'environnement physique des hommes : celle de l'intersubjectivité généralisée, justement.

[203] Entretiens avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003 : « Si quelqu'un ne se comporte pas bien on s'en sépare et il ne fait plus partie de la famille. Ca nous est arrivé seulement… seulement Vahé [Vahé Aprahaniam]. Augie [August Huber] téléphone tout le temps "Est-ce que je peux aider ?". Il ne fait plus partie de la famille. Il est encore un ami, mais il ne connaît rien des détails de construction des *Gates* etc. Donc il n'y a que Vahé et Augie qui se sont séparés de notre famille. C'est parce que quand on travaille ensemble c'est difficile. (…) Ca ça crée des liens *for ever*. ».

[204] Ainsi August L. Huber, PDG d'une importante entreprise de BTP de Kansas City, rencontre les Christo pendant l'élaboration de *Wrapped Walk Ways, Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri, 1977-78*, à la faveur d'audiences publiques. Il est chargé de cours d'ingénierie architecturale à l'université d'Etat du Kansas et de cours d'ingénierie du BTP à l'Université d'Etat du Missouri. C'est l'ensemble des ces compétences qui, repéré par Ted Dougherty et Christo, le fait intégrer à l'équipe.

[205] Le tableau a été complété grâce aux informations fournies par les artistes pendant l'entretien du 02 et 03 juillet 2003.

[206] A titre d'exemples: John Kaldor, *Project Director* de *Wrapped Coast*, industriel du textile australien; Torsten Lilja, industriel norvégien; Fredy et Claudia Legler, industriels du textile italiens.

familles biologiques, sans fonction bien déterminée, mais impliqués dans les projets, et qui forment une sorte de nébuleuse autour des Christo. Ils participent à certaines phases des opérations de terrain ou de promotion, en particulier aux campagnes de *lobbying*, ils participent parfois à la mise en place de l'installation, et sont les premiers spectateurs de l'objet d'art installé. Ainsi, la « famille sentimentale » s'est constituée dans la mobilisation et dans l'entrelacement de liens de type professionnel à forte composante amicale et de type familial (au sens de famille biologique). Entre nébuleuse et noyau de collaboration, les ponts, les va-et-vient sont fréquents. Par exemple, les ingénieurs de ce premier cercle forme un sous-groupe professionnel qui s'est constitué, par le jeu de liens amicaux, à partir et autour de Dimiter Zagoroff. Celui-ci est le fils, immigré aux Etats-Unis, d'une famille d'origine bulgare amie des Javacheff. Le père a hébergé Christo à Prague sur son trajet d'émigration. Puis, « Mitko » fait entrer dans l'équipe ses collaborateurs et amis : John Thomson et Jim Fuller. Vince et Jonita Davenport, respectivement *General Manager* et *Project Director* des deux projets en cours (*The Gates* et *Over the River*), étaient à l'origine des amis d'August L. Huber, *General Manager* et *Builder Contractor* de *The Umbrellas*. D'autres membres plus récents de ce cercle, sont issus de la famille biologique de Christo et Jeanne-Claude, ou bien de celle de leurs collaborateurs : Jonathan Henery, l'assistant de Jeanne-Claude, est le fils de la demi-sœur de Jeanne-Claude, Vladimir Javacheff est le fils du frère de Christo, et Sylvia Volz est la femme de Wolfgang. Ils sont les membres les plus impliqués et les mieux intégrés à l'équipe, de la nébuleuse familiale et amicale qui accompagne l'élaboration des projets.

C'est une famille internationale, non seulement on y trouve des Américains et des Européens, mais aussi, dans la nébuleuse, des Japonais et des Australiens. Elle est géographiquement éclatée, mais dans le monde occidental et dans les limites de l'espace d'activité artistique christolien. Il faut rappeler ici, autour de cette observation de congruence de l'activité et de la localisation géographique des collaborateurs, le rôle la deuxième modalité de constitution de la « famille sentimentale » qui correspond à une sorte de phénomène d'agrégation sur site et au glissement d'un membre de l'équipe de la famille technique à la famille sentimentale. W. Volz (*Wrapped Floors* à Krefel en 1971), T. Dougherty (*Valley Curtain*), John Thomson (*Ocean Front*), Tom Golden (*Running Fence*), August L. Huber (*Wrapped Walk Ways*) sont entrés dans la famille par le biais de projets localisés dans leur région de résidence et de travail habituelle. Mais par là même ils se retrouvent ensuite à distance des sites d'intervention suivants : par exemple, W. Volz rencontre les Christo sur *Wrapped Floors*, à Krefeld en 1971, et est accrédité photographe sur *Valley Curtain*, dans le Colorado en 1972. Les collaborateurs résident, pour la plupart d'entre eux, en dehors de New York, voire des Etats-Unis. Ils travaillent avec les Christo pendant toute la durée des projets et sur à peu près tous les lieux de production des projets, individuellement parfois, mais le plus souvent en petits ou larges groupes (par exemple, lors des *engineering meetings* qu'affectionnent les artistes), en fonction des étapes de la fabrication et des compétences requises par chacune d'elle. Leur grande familiarité avec l'œuvre des Christo et son processus de production, les caractérise : les projets christoliens sont leur « *taken for granted world* ». Fréquemment au contact les uns des autres, en mesure d'échanger leurs expériences et leurs savoir / savoir-faire, les proches collaborateurs peuvent occuper des postes variés. Cette labilité des tâches dépend d'une part, des compétences spécifiques requises par chacun des projets[208], mais d'autre part, de leur rapport au contexte spécifique de projection de chacun des projets, autrement dit de leur *insideness* géographique. Ainsi, une dialectique résidence / mobilité

[207] A titre d'exemple : David Juda, de la Juda Annely Gallery de Londres.

[208] Ainsi s'explique le recours systématiques aux compétences de J. Thomson, marin et ingénieur en ingénierie nautique et sub-aquatique, dans les projets textiles impliquant l'eau et son arrivée dans l'équipe à la faveur de *Ocean Front*.

couplée avec compétence / formation se met en place, pour eux, dans le cadre de chacun des projets : elle fait jouer les différents sens de l'*insideness* (familiarité avec le(s) site(s), familiarité avec la démarche). S'ils ne résident pas à proximité du / des site(s) d'activité du projet, mais que leur compétence spécifique est requise pour une phase d'élaboration du projet, ils doivent se déplacer et temporairement s'installer dans le(s) site(s), c'est-à-dire temporairement résider sur ce(s) site(s). Vince Davenport et Jonita Davenport, sont, aujourd'hui, respectivement chef de la construction et directeur de projet, des projets *The Gates* et *Over the River*. Ils résident habituellement à Leavenworth, dans l'Etat de Washington, ils ont emménagé temporairement à New York, pour se consacrer au projet en cours *The Gates* dont l'installation est prévue pour février 2005. Si, inversement, ils résident à proximité des sites d'activité du projet, mais qu'ils n'ont pas la compétence requise pour exercer une fonction, ils doivent alors se former « sur le tas ». W. Volz, par exemple, est le photographe accrédité des Christo et en tant que tel les accompagne partout dans leurs diverses opérations de terrain, mais, Allemand et résidant à Düsseldorf, il s'occupe de la production textile et de la confection quand, situation fréquente, les usines contractantes sont allemandes (J. F. Adolff AG, à Backnang). Il a aussi réalisé, à partir d'observations et de mesures effectuées avec sa femme sur le terrain (Fondation Beyerler et Berower Park à Riehen-Bâle, Suisse), les patrons de découpe et d'assemblage de chacun des 178 arbres de *Wrapped Trees*. Quant à S. Chaput, photographe d'origine française installé à New York, il a été envoyé à Paris, par les artistes pour ouvrir et faire fonctionner le bureau de coordination de *The Pont-Neuf Wrapped* pendant la durée du projet.

L'éclatement géographique de la « famille sentimentale » est donc en accord avec le déploiement mondial de l'activité artistique christolienne, mais il ne le détermine pas géographiquement. Il compense par la proximité géographique et culturelle des membres de la famille avec les sites d'élaboration et d'installation d'un projet particulier, l'éloignement du centre de direction, le 48 Howard Street, siège social de la C.V.J. C'est dans ce jeu entre d'un côté, l'*insideness* géographique, ce qu'on pourrait appeler l'atout de résidence, et de l'autre, la familiarité avec la démarche artistique, que s'explique l'attribution de la fonction de directeur de projet (*project director*) à des membres de la « famille sentimentale ». En effet, elle incombe régulièrement et dans la mesure du possible, aux proches collaborateurs : Wolfgang Volz (*project photographer*), Tom Golden (*project associate*), Josi Kraft (conservateur et transporteur), James Fuller (*consulting engineer*) ont été tour à tour directeurs de projet. L'accréditation des membres de l'équipe en tant que directeurs d'un projet est par conséquent relativement indépendante de la nature de leur(s) compétence(s) et de leur(s) fonction(s) dans celui-ci, mais elle suppose inversement d'une part, leur proximité avec les sites œuvrés par les projets, c'est-à-dire leur proximité géographique (distance réduite entre lieu de résidence et lieu sélectionné pour l'installation), leur maîtrise du contexte d'intervention (proximité comme familiarité culturelle et linguistique), et d'autre part, leur maîtrise du fonctionnement en équipe et de l'équipe, leur connaissance de la démarche. Les directeurs de projet couplent souvent les atouts d'une double *insideness* (artistique et géographique). Dans les cas où le contexte d'intervention, trop lointain géographiquement et trop lointain culturellement (*The Umbrellas*, partie japonaise) ou encore pour d'autres raisons liées à l'histoire du projet (*The Reichstag Wrapped*), impose le choix d'un directeur hors de l'équipe, les artistes découplent la fonction en direction administrative et direction technique, attribuant cette dernière à un membre de la famille sentimentale. Wolfgang Volz a été le co-directeur (directeur technique) du projet *The Reichstag Wrapped*, le coordinateur des projets *Wrapped Trees* et *The Wall – 13 000 Oil barrels, Gasometer*, dont les sites se trouvaient respectivement à Berlin (RFA), à Riehen (Suisse) -dans la périphérie de Bâle-, et à Oberhausen (RFA). Tom Golden a été le co-

directeur du projet *The Umbrellas*, pour la partie californienne, avec Henry Scott-Stokes, un journaliste résidant à Tokyo et marié avec un japonaise, pour la partie japonaise[209].
La carte 03 présente une synthèse des dates et des principales fonctions exercés par les collaborateurs les plus proches[210] sur les différents projets réalisés et en cours, une représentation de leur lieu de résidence habituel et une représentation de la localisation des principaux projets *in situ outdoors* textiles. L'index de la carte 03 permet de retrouver le détail des localisations et une répartition des collaborateurs par projet. Cette carte met en évidence le rapport entre l'espace du déploiement de l'activité artistique et la localisation des principaux collaborateurs, en général (pour l'ensemble des individus à l'échelle de l'œuvre) et en particulier (par individu et par projet). Elle met en avant le fait que quand un collaborateur rejoint l'équipe son engagement concerne l'ensemble des projets qui suivent sa date d'incorporation et cela quelle que la position de sa résidence par rapport à l'emplacement choisi pour le projet. Ce qui revient à observer d'une part, la permanence de l'équipe et d'autre part, sa nécessaire mobilité. En indiquant le lieu de résidence des collaborateurs et en rapportant celui-ci à la localisation des sites d'installation, elle met en avant le fonctionnement international de l'équipe et, par là-même en contrepartie, l'importance du phénomène d'*insideness* géographique dans l'accréditation des directeurs de projet. C'est très sensible pour Tom Golden, W. Volz et Josy Kraft. Néanmoins, cette carte est une simplification de la réalité géographique du travail impliqué par la participation à une ou plusieurs œuvres d'un individu donné et *a fortiori* de l'ensemble des membres de la « famille sentimentale » : elle n'indique que le site d'installation et non pas l'ensemble des lieux impliqués par l'élaboration des projets, elle n'intègre pas non plus la donnée temporelle (le temps long de l'élaboration des projets, les différentes phases d'activité). Une carte portant sur un collaborateur en particulier, Wolfgang Volz ou Ted Dougherty par exemple, et indiquant l'ensemble des sites impliqués dans l'exercice de sa ou de ses fonction(s) dans le cadre d'un seul projet, montrerait l'extrême mobilité géographique de l'activité artistique, les effets de distance et inversement de proximité, à côté de la diversité des compétences mobilisées. J'aborderai ce point, qui relève plus généralement de la question de la spatialité de l'œuvre d'art par différenciation avec la spatialité de l'objet d'art, dans le Chapitre 4, III.
Cette carte permet une dernière lecture plutôt intéressante. Les membres de la famille sentimentale ne déménagent pas, ils n'ont pas effectué de migration résidentielle interrégionale ou internationale observable dans le temps de leur collaboration à l'œuvre christolienne. Nombre d'entre eux sont des immigrants, Christo et Jeanne-Claude, Harris Shunk, S. Chaput, Dimiter Zagoroff, Vahé Aprahaniam, mais une fois installés quelque part ils présentent un profil de sédentaires. Les ingénieurs de la région de Boston ont certes bougé, mais à l'intérieur des limites de l'agglomération. Un seul présente un profil atypique, John Thomson, puisqu'il vit sur un bateau, ancré à Boston, mais qui navigue dans le monde. La mobilité géographique impliquée par le travail de collaboration sur les projets s'articule donc à une sédentarité résidentielle. A commencer par les artistes qui n'ont pas quitté le 48 Howard Street depuis le temps de leur installation. Le lieu de résidence des collaborateurs fonctionne comme un point de fixation dans le champ des déplacements et des résidences temporaires

[209] En juillet 2000, à la faveur de l'entretien que j'ai eu avec lui, Tom Golden m'a longuement expliqué comment « sa » direction de projet avait été plus efficace que celle de son alter-ego au Japon. Il a insisté, en particulier, sur la célérité différentiée du processus d'obtention des autorisations administratives, faisant, au passage, la démonstration que la conjonction de la connaissance étroite des contextes politico-administratif et économique de l'activité artistique (*insideness* géographique), induite par une « résidence » *in situ*, et de la connaissance profonde de la démarche artistique (*insideness* artistique), induite par une longue collaboration, constitue la clé de cette fonction, et par là-même la clé de son attribution.

[210] C'est-à-dire membres de la famille sentimentale, mais éléments de la nébuleuse familiale ou amicale exclus.

qu'implique l'élaboration des projets successifs. On peut penser que ces deux faits (sédentarité résidentielle et mobilité artistique) sont reliés.

b- La « famille technique » : le cantonnement spatio-temporel artistique lié à une insideness *géographique*

Les membres de la « famille technique » sont essentiellement des directeurs de projet, des experts et consultants (juristes, scientifiques, ingénieurs), et des entrepreneurs de construction, choisis par les Christo ou imposés par les administrations locales, pour leur connaissance soit d'un site donné, soit des opérations techniques impliquées par un projet donné. Leur engagement est avant tout contextuel, à un projet et à un site, et fonde par conséquent une branche familiale massivement d'origine régionale, voire locale. Ses membres ne travaillent en outre que sur une seule phase des projets, à l'exception éventuelle du directeur de projet, ce qui renforce leur cantonnement spatio-temporel. Ils sont engagés en particulier dans la phase amont : recherche cadastrale, détermination des droits d'usage des sols, représentation et défense des artistes aux différentes audiences publiques, pour les juristes ; expertise environnementale ou humaine du site, participation aux essais de matériel ou aux tests techniques, pour les scientifiques ; opération de triangulation et établissement de cartes topographiques ou de *photomaps*, pour les ingénieurs géomètres-cartographes ; réalisation de plans et de prototypes, pour les ingénieurs du bâtiment, et de patrons, pour ceux de la confection. Leur engagement peut néanmoins évoluer vers une collaboration voulue et récurrente, c'est-à-dire vers une intégration dans la « famille sentimentale », et vers son déploiement spatial et temporel, autrement dit vers l'*insideness* artistique. Cela a été le cas, par exemple, de Ted Dougherty, de Tom Golden et d'August L. Huber. Plus récemment, le chef berlinois des installateurs de *The Reichstag Wrapped*, Frank Seltenheim, a exercé les fonctions de directeur des opérations de terrain[211] (*Fiel manager*) et de direction de l'installation sur *Wrapped Trees*, le projet bâlois. Leur recrutement repose d'une part, sur la mobilisation des réseaux professionnels des membres de la « famille sentimentale », soit directement à l'intérieur des différents bassins d'emploi dans lesquels s'inscrivent les projets, soit, plus rarement, en dehors de ceux-ci[212]. Il s'effectue d'autre part, par le biais des instances administratives régionales. Celles-ci disposent, en effet, de listes d'experts, d'entrepreneurs et de consultants, qu'elles ont accrédités ou avec lesquels elles travaillent. On mesure alors l'importance stratégique de ces recrutements constitutifs de la « famille technique », pour des projets dont la réalisation dépend d'autorisations administratives. La constitution de la famille technique mobilise donc un tissu entrepreneurial régionalisé, le plus souvent *in situ*[213], plus

[211] Il a en particulier participé avec W. et S. Volz à la prise des mesures des arbres de la Fondation Beyerler et de Berower Park.

[212] Sur *Surrounded Islands* (Miami, Floride) par exemple la constitution de l'équipe d'ingénierie et de construction sub-aquatique repose sur la mobilisation de la filière des amis de D. Zagoroff, *via* J. Thomson, à l'intérieur le *Woods Hole Oceanographic Institute*, Cap Cod, Massachusett.

[213] Pour *The Pont Neuf Wrapped*, l'entrepreneur de construction Les charpentiers de Paris, a été imposé aux artistes par la Direction des Bâtiments Historiques du Ministère de la Culture. Pour le projet *The Umbrellas* (partie japonaise), le *general contractor* japonais (Muto Construction Co., Ibaraki) a été présenté au directeur du projet, Henry Scott-Stokes, par un responsable de la Préfecture d'Ibakari ; tandis que le *Project Historian*, Masa Yanagi, qui réside à New York, appelle un ami, entrepreneur à Tokyo, pour qu'il supplée avec l'aide de ses employés (des cols blancs) le manque de bras sur le site japonais de mise en place de l'installation, ce que celui-ci fera.

rarement hors site dans la région d'activité d'un membre de la famille sentimentale[214]. Le tableau 05 présente la famille technique du projet *Surrounded Islands*.

3. L'aspiration familiale des installateurs et des moniteurs

Les installateurs et les moniteurs, membres du troisième cercle, se caractérisent par leur importance numérique[215]. Ils peuvent être répartis en deux groupes distincts correspondant au niveau de technicité des opérations de mise en place. Sur tous les projets, certaines opérations infrastructurelles très techniques ou bien lourdes nécessitent le recours à des métiers spécialisés : le placement en terre des poteaux de soutènement de la toile de *Running Fence*, par exemple, a nécessité l'emploi d'ouvriers du BTP, et pour leur câblage, l'emploi d'ouvriers spécialisés dans l'installation de lignes téléphoniques ; la mise en place des infrastructures de protection du Pont-Neuf a été confiée aux Charpentiers de Paris. Ces gros oeuvres sont effectués par des salariés d'entreprises contractantes et en amont de l'installation de la toile elle-même[216]. Ce sont les salariés des entrepreneurs membres de la « famille technique », leur participation au projet prend la forme d'une intervention professionnelle ponctuelle, plus que d'un engagement fondé sur le phénomène de la réciprocité.

> *« 1 700 heures de travail furent fournies pendant quatre semaines par 15 alpinistes professionnels et 110 personnes, aussi bien des étudiants en architecture et en art de l'Université de Sydney et du Collège Technique de Sydney Est, que des artistes australiens et des enseignants. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 64)*[217].

Par conséquent, les installateurs pris dans la séquence du don, au même titre que les moniteurs, sont ceux qui sont employés pour le déploiement des toiles. Leur recrutement est individuel, il s'effectue lors de campagnes orchestrées sur le site d'installation par les Christo et leurs collaborateurs qui les sélectionnent sur la base d'entretiens, afin d'explorer leurs motivations et de les répartir par périodes, par zones et par tâches. Ils sont ensuite entraînés à effectuer les tâches techniques associées à la mise en place pour les uns, à la communication et à la maintenance pour les autres. La photographie sociale des *islanders* réalisée sur le terrain par J. Mulholland[218] (1986, p. 391) permet de cerner partiellement leur profil professionnel ou de formation : 42% étaient des étudiants de première année d'université (*College students*), parmi lesquels 26% étudiaient aux Beaux-Arts ; 17% des artistes et 8% des enseignants des Beaux-Arts ; 5% des photographes ; 4% des ingénieurs ; 4% des professionnels de l'immobilier. Notons que se dessine une image de distribution

---

[214] Ainsi, pour *The Umbrellas* (partie californienne), le *general manager* et *general contractor* américain, August L. Huber III, qui réside à Kansas City, Missouri, négocie des contrats avec des entreprises de sa région (les fonderies Earthbound Inc., Topeka, Kansas, les cartographes de M. J. Herden, Associates, Kansas City, Missouri, et l'entreprise de nivellement Webco Manufacturing Inc., Kansas City, Missouri).

[215] Un total de 360 installateurs et moniteurs sur *Running* Fence ; de 430 installateurs et 120 moniteurs sur *Surrounded Islands* ; de 84 installateurs sur *Wrapped Walk Ways* ; de 660 moniteurs sur *The Pont-Neuf Wrapped* ; de 2000 installateurs (960 en Californie et 920 au Japon) et moniteurs sur *The Umbrellas* ; de 310 installateurs, dont 90 alpinistes, et de 1 200 moniteurs sur *The Reichstag Wrapped*.

[216] Pour ce qui concerne *The Wrapped Coast*, *The Pont-Neuf Wrapped* et *Wrapped Trees*, la mise en place de la toile elle-même a imposé le recours total ou partiel à des équipes d'ouvriers spécialisés. Sur le *Pont-Neuf Wrapped*, le déroulement et la fixation de la toile ont été confiés aux Guides de Chamonix ainsi qu'à des élagueurs et à des plongeurs professionnels.

[217] Extrait du communiqué de presse de *Surrounded Islands* (cf. annexe 02).

[218] J. Mulholland est une sociologue américaine qui, profitant de son embauche sur le chantier de la mise en place de *Surrounded Islands*, a réalisé une enquête à base de questionnaires auprès des installateurs et moniteurs. Elle cherchait à connaître leur origine sociale et professionnelle, leurs motivations, leurs impressions.

professionnelle assez proche de celle des « familles sentimentale et technique ». Je ne dispose que de très rares et allusives informations concernant l'origine géographique des installateurs et des moniteurs[219]. Je soulignerai simplement le fait que les membres de ce cercle sont massivement des jeunes, des étudiants, et en particulier des étudiants des Beaux Arts, chez qui l'âge et l'horizon universitaire peuvent constituer des facteurs de mobilité géographique sur une échelle moyenne (celle d'un Etat ou d'une grande région supra-étatique du monde). Je ferai, par conséquent, l'hypothèse, dont je ne suis pas en mesure de démontrer la pertinence, qu'ils combinent le plus souvent une double *outsideness* géographique et artistique. L'investigation de cette hypothèse pourrait constituer d'ailleurs la visée d'une courte enquête de terrain menée à l'occasion de futures installations (*The Gates* et *Over the River*) ou bien d'une analyse croisée des registres de recrutement conservés au siège de la C.V.J. Elle permettrait éventuellement de différencier, dans cette perspective spécifique, les projets urbains, particulièrement métropolitains, et les projets ruraux : les artistes recrutant, pour les premiers, une main d'œuvre à la fois locale[220] (*insiders* géographiques), nationale ou internationale[221] (*outsiders* géographiques), tandis que, pour les seconds, la main d'œuvre serait plus généralement constituée d'*outsiders* géographiques.
L'activité des installateurs et des moniteurs est caractérisée par un fort cantonnement spatial et temporel. Ils sont employés pour une tâche donnée, sur le site d'installation, au moment de la mise en place. L'enquête de terrain menée sur *Surrounded Islands* par J. Mulholland (1986, p. 391 et p. 392) montre que si 90% des *islanders* avaient entendu parler de Christo et Jeanne-Claude avant de s'engager dans l'opération de mise en place et si 87% d'entre eux exprimaient, à son issue, leur souhait d'installer le projet suivant, seuls 10% avaient déjà participé à la mise en place d'un précédent objet d'art. Soulignons cependant que la répartition internationale des projets n'est pas favorable à l'enchaînement des participations chez une population d'étudiants, même si le nombre relativement élevé de projets étasuniens, en particulier entre 1970 et 1983, peut justifier la tentative effectuée pour mesurer un tel phénomène. En tout état de cause, cette double *outsideness* (artistique et géographique) des

---

[219] Dans *Christo : Le Pont-Neuf Empaqueté* (Christo, 1990, p. 202) il est indiqué : « A l'intérieur de la cantine, ont lieu les entretiens de recrutement des éventuels moniteurs ; la plupart peuvent choisir les jours et les heures auxquels ils désirent travailler. Les quelque mille candidats venaient de nombreux pays européens et beaucoup savaient à peine parler français. Selon la législation en vigueur, seules les personnes originaires des pays de la Communauté économique européenne pouvaient être employées, mais quelques candidats américains furent engagés pour des travaux de bureau et payés ultérieurement aux Etats-Unis. Sur le quai, des candidats de plus en plus nombreux attendent leur tour de s'inscrire. Beaucoup d'entre eux étaient des étudiants ayant besoin d'argent de poche, et quelques-uns admirent de bonne grâce n'avoir jamais entendu parler de Christo ou de ses œuvres d'art. ». Dans *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (1998/a), les commentaires des documents photographiques rendant compte de la mise en place et de la maintenance de l'objet d'art font référence à un recrutement des installateurs et moniteurs dans les écoles des Beaux-Arts de Tokyo. Dans *Christo : Running Fence* (Christo, 1978/a) les commentaires font référence à la participation des membres des familles de *ranchers* impliquées dans le processus d'élaboration du projet, dans la mise en place de la *Fence*.

[220] Le *Human Impact Study* de *The Gates, Project for Central Park, New York City* rédigé par le sociologue K. Clark insiste sur le fait que la faveur que le projet rencontre dans les quartiers d'Harlem limitrophes du parc repose sur l'espoir que la mise en place de l'objet d'art fournira des emplois temporaires aux habitants de ces quartiers. Les commentaires photographiques de *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986) signalent que l'équipe d'installateurs de l'île n°12, regroupés sous l'activité coordinatrice de Cyril Christo, étaient majoritairement haïtiens. Les membres de cette équipe étaient donc des résidents de Miami. Le recrutement local est porté par le recours à une campagne d'information par voie de presse.

[221] Les photographies de *Christo: Surrounded Islands* (Christo, 1986) qui documentent le recrutement des installateurs montrent un grand nombre d'étudiants habillés de T-shirts floqués de logo universitaires, dont on peut penser qu'ils correspondent à leurs établissements universitaires d'origine. On rencontre à titre d'exemple, à côté de FloArts (Florida School of Arts, Palatka, Floride du Nord), RISD (Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island) et Carnegie Mellon University (Pittsburgh, Pennsylvanie).

membres du dernier cercle n'est pas contraire au développement d'une aspiration familiale. Ils disent eux aussi leur sentiment d'appartenance à la famille Christo ou leur participation émotionnelle qui trouve le terme de familial pour se dire :

« One of the key words used by workers time and again was "family" –the sense that all 500 plus of us on Surrounded Islands *had somehow miraculously joined forces in a bond far closer than a usual working relationship. » (Mulholland, 1986, p. 393)*[222].

Le sentiment d'appartenance familiale est bien la forme émotionnelle générale que produit, chez une majorité d'individus, la participation à l'activité artistique christolienne, que celle-ci soit élargie (pour les membres de la famille sentimentale) ou plus limitée (pour les membres de la famille technique et pour les installateurs / moniteurs). Tributaire, dans ce dernier cas, de l'activité de construction de l'objet d'art, le développement d'une intersubjectivité familiale ou d'une sociabilité primaire est bien la forme empathique de l'*insideness* ou de la proximité / familiarité avec les projets christoliens. Gageons que les T-shirts floqués du nom de l'œuvre et de la signature du / des artiste(s), teints à la / aux couleur(s) de l'objet d'art, systématiquement fournis par les artistes aux membres de ce dernier cercle et portés par ceux-ci pendant la durée de l'opération, contribuent, au-delà de la reconnaissance visuelle, au déploiement d'une telle empathie familiale. La réalisation d'un patchwork humain ne constitue-t-il pas le principe d'un tel habillage, duquel dépendrait et auquel répondrait son équivalent artistique, l'assemblage textile qu'est l'objet d'art ? C'est ce que semble penser S. Lawrence responsable d'une équipe d'installateurs de *Wrapped Walk Ways* :

« We were given yellow shirts, work aprons, and work gloves, hammers and nails. Dressed in blue jeans and denim work shirt, I felt that I looked professional in my first experience as a construction worker. Later I would add knee pads to my costume and decorate my sleeves with orange fabric streamers. I felt that the way I looked was part of the work of art... » (Chernow, 2002, p. 282).

Sous l'assemblage textile réside l'assemblage intersubjectif humain dont il procède et auquel il renvoie.

C. (Conclusion) La distance adhocratique

La « working family » constitue une « structure organisationnelle » qui gagnerait à être systématiquement étudiée à l'aide des outils forgés par les théoriciens (sociologues ou économistes) de la science des organisations[223]. Je ne ferai ici qu'avancer certains éléments de conclusion qui dessinent les contours possibles d'une telle perspective. Nous avons effectivement un groupement de participants aux profils différenciés qui oeuvrent ensemble pour atteindre des objectifs partagés, en l'occurrence esthétiques, et qui mettent leurs compétences usuelles au service de la réalisation de ceux-ci. Ils interagissent entre eux et avec l'extérieur dans le cadre d'une entreprise (la C.V.J.), une entité juridique et une personnalité

[222] Elle ajoute à propos de l'empathie familiale: « a whooping 58% said the best part [of the experience] was the feeling of "family" created by the Christos. » (ibid., p. 392). Et enfin, élargissant son propos à l'ensemble des membres de l'équipe Christo : « It is this quality of "family" that has encouraged many Christo workers to stand by Christo over the years, to work tirelessly to help him to achieve his artistic goals and to even structure their lives to accommodate Christo's extraordinary endeavors. An essay of this type is far too brief and too general to offer credit to all these deserving insiders, and what credit is given will not be adequately generous for the few people included here. » (ibid., p. 393).

[223] La science des organisations s'est constituée dans les années 1930, dans le cadre d'une réflexion pluridisciplinaire sur l'organisation des tâches et des rôles, du processus de décision, des modalités d'action, des comportements actionnels d'une association d'individus rassemblés par une finalité commune et intervenant dans la sphère du marché et / ou dans la sphère publique, à des fins de production de richesses ou d'administration. L'organisation est un construit social contingent et circonstanciel, formé afin de d'accomplir des objectifs partagés (Lussault, 2003, pp. 677-680 ; Geneau de Lamarlière et Staszak, 2000, pp. 205-213).

morale qui définit les objectifs, les règles, les bases contractuelles, les principes de l'ensemble de ces interactions internes et externes, dans les sphères du don, du marché ou dans la sphère publique. L'organisation se caractérise par une division interne des tâches et des rôles, et une structuration hiérarchique. Le pouvoir de décision et de coordination est exercé par le couple-artiste qui définit les objectifs de l'action collective : les participants subordonnent leur(s) action(s) aux décisions que prennent Christo et Jeanne-Claude et font leurs les objectifs qu'ils dessinent en s'y référant plutôt qu'aux leurs propres comme principes d'action. Je pense qu'il est possible de définir la forme de cette organisation comme adhocratique. Ce néologisme, adhocratie (organisation adhocratique), formé, à partir de *ad hoc*, par H. Mintzberg dans le cadre d'une entreprise de classification de l'ensemble des formes organisationnelles, désigne des organisations qui adaptent leur fonctionnement aux contextes de leur action et à la nature des problèmes qu'elles ont à résoudre pour réaliser les objectifs qu'elles se sont donnés (Geneau de Lamarlière et Staszak, 2000, p. 211), sur la base d'informations produites dans l'interaction. Les adhocraties sont ainsi caractérisées par un ensemble de traits organisationnels qui sont garants de leur capacité à réaliser leurs objectifs par adaptation ou ajustement aux contextes et problèmes, c'est-à-dire à fonctionner suivent des règles *ad hoc*. L'industrie cinématographique, dans son activité de production de films, est considérée comme un archétype des organisations adhocratiques qu'on rencontre principalement dans le champ des activités économiques tournées vers l'innovation. Ce sont de petites structures, mais dont la dimension varie néanmoins en fonction des phases de réalisation de l'objectif, qui dépendent d'une très forte implication de leurs membres aux profils hautement qualifiés et de leur aptitude à travailler en équipe. Elles présentent une forte flexibilité interne : modification constante des rapports d'autorité et décentralisation du processus de décision, fluctuation des fonctions et des rôles, multiplication des systèmes de communication latéraux, diversification des formes contractuelles réglant la participation. Elles accordent enfin, une place considérable à l'expertise et à la consultation interne et externe qui guident les modalités de l'action et expérimentent des technologies dites non-stabilisées. L'ensemble de ces caractéristiques correspond aux formes d'organisation de l'équipe Christo que nous avons mises au jour dans cette partie. Dans l'entretien que j'ai réalisé avec les artistes, en juillet 2003, Jeanne-Claude, à qui je demandais des précisions sur l'équipe Christo, les a résumées d'une formule simple « On travaille en famille, personne n'a de spécialité ». Ce raccourci pas tout à fait juste - j'ai montré que les membres de l'équipe présentait des compétences spécifiquement et différentiellement utilisés dans les projets - met en avant à la fois la flexibilité interne (fonction, rôle, communication) et le fonctionnement hiérarchique calqué sur des rapports d'autorité de types familiaux. Ceux-ci s'établissent verticalement, comme une descendance, depuis le couple « originel » jusqu'aux collaborateurs, et horizontalement, comme pour la sociabilité germinale. La structure organisationnelle identifiée, il nous reste néanmoins à définir son opérationnalité : le processus de décision, les modalités de coordination des comportements et opérations, les modes d'action dans ses différents champs d'intervention. Elle relève d'une analyse de la démarche artistique christolienne en termes de projet et d'action collective que je mènerai dans le Chapitre 4. Enfin, il faudrait désigner, à l'intérieur de la perspective globale de l'organisation, une autre piste de recherche : Christo est originaire d'une ex-démocratie socialiste, Jeanne-Claude d'un Etat centralisé, les structures y sont soumises à des modèles culturels d'organisation marqués par le formalisme bureaucratique et la centralisation[224], est-il possible d'identifier des éléments issus de ces traditions culturelles d'organisation dans la structure organisationnelle qui porte l'activité

[224] C'est ce que le sociologue M. Crozier a montré à propos des entreprises françaises, mais c'est aussi à ces différences géographiques culturelles que fait référence l'économiste japonais M. Aoki quand il oppose l'organisation verticale hiérarchique de l'entreprise américaine et l'organisation horizontale de l'entreprise japonaise.

artistique christolienne ? Et si oui, dans quelle mesure et selon quelle articulation avec la forme adhocratique ? Cette piste articulerait alors le parcours et l'activité artistique non pas seulement, comme cela a été fait, autour du thème de la formation artistique, mais autour de celui de l'organisation de l'opérationnalité artistique. Ce travail est à mener.

L'empathie familiale correspond à ce qu'il convient d'appeler une « culture d'organisation », c'est-à-dire à l'intériorisation par tous les membres de la « working family » d'un système de valeurs et de représentations communes. Elle garantit la convergence des motivations et des actions des membres de l'entreprise artistique en convertissant l'autorité des artistes en autorité génitale. Elle assure la pérennité ou le maintien de l'implication des membres malgré l'extrême multiplicité des lieux et l'extrême morcellement des temps de leur intervention ou, inversement, malgré leur cantonnement spatio-temporel, en plaçant à l'origine de l'action un processus émotionnel de type empathique. La double perspective généalogique et biographique qui articule les « récits autorisés » portant sur l'œuvre christolienne prend alors son sens en tant qu'entreprise d'instauration d'un mythe fondateur qui informe, vis à vis de l'extérieur, l'histoire de l'organisation et règle, en interne, les principes de son fonctionnement (autorité, éthique de l'interaction). La mise en place de l'objet d'art peut s'apparenter à une autre composante définissant la culture d'organisation : une composante rituelle. L'événement programmé de la mise en place, qui rassemble tous les membres de l'équipe, est effectivement le lieu et le temps privilégiés de la mise en relief des valeurs et des comportements qui fondent l'organisation. Nous l'avons vu à propos des installateurs cet événement est fortement chargé en empathie familiale. Tom Golden m'a décrit, comme on raconte à la fois un haut fait et une ruse, la stratégie qu'il avait déployée pour participer à l'installation de *Running Fence* malgré la réticence des artistes attentifs à son âge avancé[225]. C'est dans ce projet que s'est jouée son intégration à la famille Christo autour de l'accueil, chez lui, de plusieurs dîners-réunions (*staff meeting*) des membres de l'équipe et de sa participation opiniâtre à la construction de l'objet d'art. Sur le site d'installation de *Surrounded Islands* il se faisait remarquer en arborant le T-Shirt dessiné pour les installateurs et les moniteurs. Reconnaître que le registre de la sociabilité primaire correspond aux termes par lesquels s'énonce une culture christolienne d'organisation, c'est aussi reconnaître que le registre d'actes de don qui la fonde pourrait relever d'une stratégie d'organisation. La stratégie du don serait-elle au cœur de la démarche artistique christolienne en tant que moteur d'action et principe de coordination des opérations ? L'acte de don serait-il perverti de telle sorte que le cycle donner-recevoir-rendre, ou la dépendance intersubjective, serait un moyen pour atteindre une fin ? La question est ouverte, évidemment. Notons simplement que la participation aux projets christoliens est d'abord contractualisée, ce qui met au fondement de l'action collective des rapports d'indépendance dans l'intermédiation (contrat de travail, rémunération de la tâche effectuée). L'empathie familiale, elle, se déploie dans le mouvement de la participation, comme un « supplément d'âme » né de celle-ci et qui trouve ce registre affectif et émotionnel pour se dire. Le registre est ouvert par les Christo qui se réfèrent à leur œuvre en termes génitaux, mais il suppose l'inscription partielle de l'action artistique dans le cycle du don pour prendre et s'étendre à tous les acteurs de l'œuvre. Je pense qu'il faut renverser les termes du problème et considérer que l'œuvre, c'est-à-dire l'action d'œuvrer collectivement d'art le monde, est la condition du déploiement d'une intersubjectivité de type familial qui instaure des liens d'interdépendance en un modèle de sociabilité et trouve son aboutissement dans l'empaquetage *in situ outdoors* en élargissant son champ aux spectateurs-usagers[226]. L'intersubjectivité de type familial constitue un des enjeux de l'œuvre des Christo : l'établissement d'une sociabilité primaire généralisée. L'*insideness* christolienne est familiale,

[225] Entretien de juillet 2000.

[226] Le paquet étant une métonymie du don, celle qui recouvre et fait circuler un cadeau.

elle correspond à la transmutation d'étrangers en familiers. C'est d'ailleurs « la qualité esthétique » que les artistes disent vouloir transmettre à leurs œuvres : la forme de leur impact sur le public est non seulement émotionnel, mais d'une émotion de type familial.

« L'aspect temporaire des projets est une décision esthétique. Le propos est de doter les œuvres d'art d'une dimension d'urgence -elles doivent être vues avant qu'il ne soit trop tard- et d'un sentiment de tendresse lié au fait qu'elles ne dureront pas. Ces sentiments sont habituellement réservés aux données éphémères telles que l'enfance ou notre propre vie, précieuses dans la mesure où nous savons qu'elles ne vont pas durer. Ce sont ces sentiments d'amour et de tendresse qu'ils veulent transmettre à leurs œuvres, comme une valeur ajoutée, comme une nouvelle qualité esthétique. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25).

Je voudrais être très claire ici et ajouter, par conséquent, que cette analyse ne constitue en aucun cas un jugement de valeur visant à valoriser les liens de dépendance dans l'intersubjectivité au détriment des rapports d'indépendance dans l'intermédiation, mais cherche, au contraire, à rendre compte de leur co-présence dans l'œuvre et à définir les premiers comme une visée de l'activité artistique que porte le cycle du don.

La flexibilité adhocratique, l'empathie familiale imposent le recours systématique et élaboré à des modes de communication ou de mise en relation spécifiques dans la mesure où elles ont pour cadre une activité qui s'effectue à l'échelle internationale et dans la durée. A l'instar du fonctionnement du 48 Howard Street, l'activité artistique suppose une logistique et des lieux, afin de gérer la distance géographique. Il s'agit de rester au contact malgré l'éloignement géographique. La circulation d'informations, le déplacement et le rassemblement localisé des personnes sont, en effet, des aspects hautement stratégiques de l'activité artistique, dans la période d'élaboration de l'œuvre comme dans celle de son installation. Le recours massif à l'infrastructure postale ou téléphonique[227], aux services d'acheminement (publics ou privés) et aux produits postaux, mais aussi la spécialisation des modes (distribution postale, télécopie, courrier express) et la segmentation des canaux de transmission (entrée-sortie) sont les garants de l'*insideness* familiale et du fonctionnement adhocratique. Le courrier prend toutes les formes, de la lettre proprement dite à la note, au mémorandum, au rapport (*weekly report*), au dossier, au paquet ; il s'échange verticalement ou horizontalement entre les membres de la « working family » ou entre ceux-ci et leurs interlocuteurs ; original ou photocopié, il est le plus souvent destiné à plusieurs acteurs ou interlocuteurs. Enfin, il est le vecteur d'une pluralité d'informations, mélangeant celles directement liées à l'activité artistique, qui se référent à d'autres courriers / envois, et celles plus privées qui concernent l'expérience vécue d'une personne, l'état d'une relation. Le courrier se fait le support de la manifestation plus ou moins banale du lien intersubjectif, distinguant les registres d'information par un jeu d'opposition entre typographie et écriture manuscrite. L'échange de courrier / télécopie et d'appels téléphoniques est quotidien, voire pluri-quotidien, et, dans un souci d'économie de temps et d'argent, les interlocuteurs utilisent le même support pour se répondre, transformant la dépêche en palimpseste ou en collage. Le document 09 présente deux télécopies échangées entre les artistes et W. Volz, en 1997, pendant les projets *Wrapped Trees* et *The Wall, 13 000 Oil Barrels, Oberhausen*. Elles rassemblent les éléments présentés ci-dessus. L'activité artistique mobilise tout le registre de la circulation postale (le réseau-support, les produits) et devient par là-même congruente avec le geste (ou le style) christolien d'empaquetage. Cette congruence appelle un rapprochement avec les pratiques artistiques du *Mail Art* (cf. Chapitre 5, I, A). Enfin, sur les sites d'installation, l'équipe met en place un centre logistique chargé de la centralisation / distribution des informations en vue de la coordination des opérations[228].

[227] Les artistes n'utilisent pas la messagerie électronique.

[228] « Pelican Harbor located on the 79th Street Causeway, was chosen as *Surrounded Islands* headquarters because it was centrally located and could accommodate the project's 37 boats. It was the meeting place for

Jusqu'en 1993 il est tenu par Ted Dougherty et Jeanne-Claude. Il relie l'équipe avec l'extérieur par courrier et par ligne téléphonique, et ses membres entre eux par transmission radio et talkie-walkie[229] (cf. document 10). La mobilité des membres de la « *working family* » et la création de lieux où ils se rencontrent face-à-face, constituent l'autre aspect de la gestion logistique de la distance entre les membres de l'équipe. Cette gestion concerne aussi bien les déplacements entre les différents lieux de l'élaboration des projets, que ceux effectués sur les sites d'installations des objets d'art qui présentent une extension notable[230]. Le déplacement des acteurs est constant, il se fait massivement en avion sur longues distances, en véhicule à moteur ou à bicyclette sur des distances plus courtes[231] (cf. document 10). W. Volz donne quelques éléments de mesure de la mobilité des Christo dans l'épilogue qui a été ajouté à la biographie de B. Chernow (2002, p. 337) : « *During the Spring of 1995*[232]*, Christo and Jeanne-Claude crossed the Atlantic ten times. (Jeanne-Claude later calculated that she and Christo had flown to Germany a total of fifty-four times in connection with the Reichstag project.*) ». L'importance de ces déplacements a donné lieu à l'instauration de quelques règles : les artistes ne prennent jamais le même avion ; pour de courts séjours, les acteurs, et parfois leurs interlocuteurs, se rencontrent à l'heure new-yorkaise afin de réduire les effets du décalage horaire. Les lieux de rencontre sont : le studio aménagé par les Christo au premier étage du 48 Howard Street, les résidences de leurs collaborateurs, les appartements loués ou prêtés sur les sites d'installation. En conséquence, la gestion de ces contraintes logistiques a donné lieu, à partir du début des années 1980, à la création de la fonction d'assistant de Jeanne-Claude occupée, à ce jour, par son neveu.

---

monitors and island crews, the information bureau for visitors, the center for radio communication and Dougherty's office. » (Christo, 1986, p. 245). Pour *Running Fence*, l'équipe avait loué un local à Bloomfield, petit village localisé à quelques kilomètres au nord du tracé de la Fence et au droit de sa portion centrale. Pour *The Pont-Neuf Wrapped*, le centre logistique des Christo était situé dans une immeuble du quai Conti et celui des Charpentiers de Paris dans des baraquements établis dans le square du Vert-Galant. Pour *The Umbrellas* (partie américaine), le centre logistique était localisé dans la petite unité de peuplement de Fort Tejon, dans la partie nord de l'installation, précisément dans un immeuble administratif du Tejon Ranch, pour *The Umbrellas* (partie japonaise), à Hitachi-ota.

[229] Ainsi, le commentaire de deux photographies documentant la logistique sur le site d'installation de *Running Fence* (Christo, 1978/a, p. 347) : « Communication between Bloomfield Headquarters and the crew scattered in remote fields were facilitated by two separated systems of mobilephones, which linked the office (Bloomfield Control) with 20 of the trucks. A. and H. Builders president, Ted Dougherty, directed operations via two-way radio systems and telephones from his desk office. Project superintendant Hank Leininger monitored developments in the field, reporting back to Bloomfield Control. The mobilephones enabled supervisors to dispatch needed workers and materials on short notice. » (Texte commentant les photographies reproduites en haut du Document 10).

[230] Le commentaire qui accompagne l'une des photographies (n°41) de W. Volz dans le petit ouvrage documentaire de *Running Fence* (Christo, 1977) indique : « Même jour 5 heures du matin : les autobus municipaux sont réquisitionnés pour le transport des 360 étudiants sur le terrain où ils procéderont au déploiement et à la suspension. ». Les photographies qui documentent la mise en place de *Surrounded Islands* (Christo, 1986) montrent l'importance des zodiaques utilisés par Christo et les « capitaines » de chaque île, pour les aspects logistiques, mais aussi les matelas et les bateaux pneumatiques utilisés par les installateurs, pour les opérations de déploiement, d'arrimage et de laçage de la toile.

[231] Ainsi, le commentaire d'une série de trois photographies documentant la mise en place de *The Reichstag Wrapped* à Berlin : « Bicycles were a favored mode of transportation for the project's directors, Roland Specker and Wolfgang Volz whose tasks required their frequent presence along many points of the nearly 600-meter perimeter of the work site. Chief climber Frank Seltenheim also qualified as a speedy cyclist. » (Christo and Jeanne-Claude, 1996, p. 409).

[232] 1995 est l'année de l'installation de *The Reichstag Wrapped*.

III. UN ART PUBLIC

« Les Christo ne dépensent pas leur argent pour satisfaire les plaisirs habituels de la plupart des gens. Ils ont leurs propres priorités et le dépensent pour ce qui est leur plaisir, à savoir la construction d'œuvres d'art dédiées à la joie et à la beauté - avant tout pour eux et leurs collaborateurs, et aussi pour que tout le monde en profite gratuitement. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31).

« A.-F. P. : Je parlais du public… Ch. : Mais il n'y a pas de publics différenciés dans ces projets, la notion de public est continuellement présente. » (Penders, 1995, p. 15).

C. Tomkins (1978, p. 17), reprenant une citation de Christo, définit l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude comme un « *Public Art* ». Cette définition renvoie à deux définitions du public de l'œuvre christolienne : le public acteur et le public spectateur-usager de l'œuvre, qui correspondent à deux manières qu'a l'œuvre d'être publique : comme projet, elle s'adresse à une collectivité sociale et politique, et comme objet d'art, elle est exposée à la vue d'un grand nombre de personnes ; ainsi qu'à deux registres de comportements distincts : celui de l'action artistique et celui de la pratique esthétique. Le public de l'œuvre pénètre la scène artistique bien avant la matérialisation *in situ outdoors* de l'œuvre, pour se faire, selon les termes des artistes, « participationniste » (Christo, in Penders, 1995, p. 9). L'objet d'art est exposé pour l'émotion esthétique des artistes et de leurs collaborateurs, secondairement pour un public de spectateurs qui y répond en nombre considérable et par un usage qui diffère de tous les schèmes de réception habituels, un usage de contact tactile et discursif. Cet éclatement du public entre acteurs dans l'espace public instauré par le travail de l'œuvre et spectateurs-usagers d'un objet d'art public, pose le dernier terme de la définition du style christolien. Dans le cadre du projet, une collectivité sociale et politique est instaurée actrice de l'œuvre qui s'élabore dans l'espace public par la négociation interdiscursive, la forme privilégiée de la participation. Dans le cadre de l'installation, l'objet d'art est le lieu d'une pratique spectatrice collective qui n'est pas présentée par les artistes comme prioritaire, mais qui, parce qu'elle est de contact, demande néanmoins la planification d'un équipement spécifique du site d'installation et d'une gestion logistique.

« Christo : Le projet n'est pas seulement le tissu, des mâts en acier, une barrière. Le projet se déroule ici et maintenant, chacun de vous en fait partie, pour ou contre le projet vous en faites partie… Quelle que soit votre opinion, vous faites partie intégrante du processus de création. Je suis persuadé que l'art du 20ème siècle n'est pas une expérience individualiste. C'est une expérience politique, sociale et économique que je partage avec vous tous ici présents. N'allez pas croire que j'ai mis en scène cette audience d'appel, les émotions et les craintes que l'on y vit. Mais ça fait partie du projet. J'aime vivre les choses en direct [real life], comme des expéditions dans l'Himalaya ou en Nouvelle Guinée. » (Maysles, 1977)[233].

« Christo : This idea that the community give us something. No. The community give us enormous support to get in the permission, but the community does not do anything aesthetic. Nothing. This is not collective work at all. Very individualistic. You know I left my country, Bulgaria, to have absolute freedom. I won't be bound by any collective work. This is one reason why we do not collaborate with anybody. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

La position des artistes sur la définition de la nature de la participation du public à l'œuvre a manifestement évolué. D'une citation à l'autre, c'est la question de la part de l'œuvre définie dans et par l'engagement du public dans le processus artistique qui est soit mise en avant, soit

[233] Traduction française d'une intervention de Christo à l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 18 mars 1975. (Sous-titres français du film).

déniée, c'est-à-dire la reconnaissance ou pas d'un public partiellement acteur de l'œuvre. Sans doute doivent-elles être comprises dans leur contexte : une audience publique en vue d'obtenir une autorisation de construire un objet d'art en 1975 et un entretien privé en 2003. Signalons simplement que ce qui a fait la réussite de l'entreprise Christo jusqu'à ce jour, c'est l'offre directe de collaboration artistique contenue dans la première citation auprès d'un public dont elle sollicitait, par ailleurs, une autorisation de construire un objet d'art. Peut-être s'agit-il, pour comprendre ce qui réside dans la contradiction des deux énoncés successifs, de hiérarchiser les formes de la collaboration et restituer les éléments d'une problématique de la relation maîtrise d'œuvre / maîtrise d'ouvrage dans le champ de l'art (cf. Chapitre 3, III, B, 1).
Dans la perspective de la première citation, sur laquelle est construite une grande partie de ce travail, la notion de public recouvre celle de « *spectatorship* » (de Duve, 1989/b) : le public engagé dans l'élaboration de l'œuvre. Le public, c'est d'abord, l'ensemble des membres de la communauté locale et parfois au-delà qui reçoit la proposition artistique que font les artistes pour un espace public. Une société civile politiquement organisée à l'intérieur de laquelle la proposition fait jouer le lien politique, à l'autre, à soi-même, à l'espace qu'elle occupe, contrôle et gère. Un public actif, ou plus précisément mobilisé par la proposition, qui la reçoit dans certaines conditions, qui participe sous certaines formes à l'élaboration de l'œuvre. La collectivité sociale et politique se fait (éventuellement, *i.e.* quand le processus aboutit) maître d'ouvrage à l'intérieur d'une aire d'intervention et selon des modalités définies par le maître d'œuvre, les artistes, mais dans un processus d'interactions qui leur échappe en grande partie. Nous avons là un renversement d'un art de la commande publique : le public produit l'œuvre christolienne avec et pour l'artiste (maître d'œuvre). Un renversement d'autant plus patent que la compétence financière est, nous l'avons dit, du ressort des artistes.
D'autre part, le public c'est celui de la délectation de l'objet d'art. Il comprend les artistes qui entrent parfois en conflit avec lui. L'installation supporte une pratique spectatrice « *buffa* » qui ne s'accorde pas aux formes de la disposition spectatrice « *seria* » habituelle, qui circonvient ses normes, à commencer par l'interdit de toucher, et propose d'autres « schèmes d'usage » (Ruby, 2002) de l'objet d'art qui se répètent d'installation en installation[234]. Cet usage est d'autant plus subversif qu'il concerne un objet textile qui, en tant que toile appliquée, semble le médium d'une expérience paysagère, d'une expérience scopique. Mais la toile n'est pas ici le subjectile d'un objet représenté qu'on peut saisir dans un face-à-face solitaire et silencieux, à distance, d'un point de vue centré sorte de station valorisée à l'intérieur d'un parcours neutre, dans un lieu séparé du monde (le musée). La toile est le support et le lieu d'une pratique collective interdiscursive, multilocalisée où le parcours entre les points de contacts est (possiblement) aussi esthétique que les stations elles-mêmes, où la prise sur l'œuvre est tactile et / ou interdiscursive, dans le cadre d'un événement qui n'interrompt pas la vie quotidienne en son lieu ou l'usage habituel du lieu. Une prise de contact tellement collée à l'objet qu'elle est productrice d'une spatio-temporalité différenciée et différenciatrice de l'œuvre et impose une gestion logistique du public et de sa « prise » de l'œuvre.
Il ne s'agit par pour moi dans ce chapitre et cette partie de rendre compte des situations d'interlocutions dont procèdent les objets d'art et qui constituent la forme principale de l'action artistique christolienne. Elles seront décrites et élaborées théoriquement dans le Chapitre 4 qui traite spécifiquement de la démarche artistique de projet. Il ne s'agit pas non plus de rendre compte de l'expérience esthétique, ses modalités et ses significations, qui seront traitées d'une part, dans le Chapitre 3, I, C et d'autre part dans le Chapitre 5. Mais il

[234] Dans son article « Esthétique des interférences » C. Ruby (2002, pp. 8-21) trace une histoire de la codification de l'habitus spectateur en mettant en relation une histoire des postures, une histoire des œuvres qui les rendent possibles et une histoire des textes qui les codifient, et dresse le portrait de ce spectateur « entraîné » à appréhender un objet d'art.

s'agit de poser les éléments de compréhension de l'art christolien comme un « art public », à travers la notion de contact, et de montrer, par conséquent, la place de celui-ci dans une première définition de l'œuvre.

A. Le public participationniste : replier l'une sur l'autre réception et production de l'œuvre dans l'interlocution participante

« Christo : Durant cette période [projet], l'œuvre donne naissance à un public participationniste. Au musée ou dans une galerie d'art, vous voyez un travail que vous aimez ou que vous n'aimez pas mais vous ne l'anticipez pas au travers de ce processus complexe qui caractérise mes œuvres : nous empruntons littéralement l'espace public. L'œuvre génère un grand nombre de relations avec les gens qui ont un droit sur cet espace (qu'il soit privé ou public). Cela crée un engagement étroit avec le projet. » (Penders, 1995, p. 9).

« Jeanne-Claude : Obtaining permission presented new problems on each project. There's no routine. With different people in different countries we have to learn the best way to approach these problems. Christo says each project is like a university education. (...) By the time we finished Running Fence, I had become one of the leading international experts on artificial insemination. That doesn't help when you're talking to the mayor of Paris. I also learned a lot about making butter and milk and pasteurization. Christo always says the project is like a university for us. We have to learn about cowboys in Colorado, ranchers in California. » (Chernow, 2002, p. 232).

Du côté du projet, les artistes replient l'une sur l'autre, font dépendre l'une de l'autre, la réception et la production de l'œuvre, en empruntant et étendant la notion de « public » et en lui adjoignant le qualificatif de « participationniste », pour en faire un ensemble différencié de « collaborateurs »[235]. La réalisation de l'œuvre dépend de l'établissement d'un « contrat iconographique »[236] (Poinsot, 1999, p. 271) entre les artistes et le public, dont les termes ne sont pas seulement les annonces ou les engagements formulés dans les communiqués de presse par lesquels les artistes rendent public le projet et à travers lesquels ils prennent une communauté locale à témoin, mais plutôt des textes régulateurs négociés qui constituent des formes intermédiaires de l'œuvre. En effet, le moyen de ce repliement est l'interdiscursivité qui fait dépendre l'œuvre à la fois de l'explication (à) et de la négociation (entre), mais qui les fait circuler, toutes deux et dans les deux sens, entre les deux pôles que constituent le maître d'œuvre et le maître d'ouvrage, construisant à travers ce que j'appellerai une interlocution participante, une « coresponsabilité de l'œuvre » (Poinsot, ibid., p. 272). Si, dans l'ère du projet la collectivité locale est un public-agissant, inversement les artistes sont une sorte de public-observant-comprenant.

---

[235] « Jeanne-Claude : When you talk of collaboration with half a million people, I will not correct it - this is absolutely right. » (Diamonstein, 1979, p. 85).

[236] J.-M. Poinsot définit le contrat iconographique dans les termes suivants : « Par des projets ou des annonces les artistes s'engagent sur les idées, les caractéristiques, les composantes et autres traits d'une œuvre à réaliser. Pourquoi et pour qui cet engagement est-il formulé ? S'agit-il d'une promesse au sens que ce terme peut avoir dans le registre des actes de langage, ou d'un contrat proprement juridique ? Il existe en effet des situations où l'artiste est invité à anticiper la description de son œuvre sur sa réalisation, situations que l'on peut assimiler à des commandes, à la réserve près que ce qui se négocie ne semble plus se traiter entre les seuls artistes et commanditaire (partenaire qui est à définir), mais prend à témoin la communauté des observateurs avertis. Le glissement de cette négociation sur la place publique - puisque ce à quoi nous nous référons a été porté à la connaissance du public par d'autres voies que l'indiscrétion de l'historien - paraît témoigner d'une dissociation entre d'une part un contrat de commande au sens strict qui règle une transaction et ne relève pas du domaine public et d'autre part le contrat iconographique qui, lui, prend à partie ceux qui ne consomment l'œuvre que de manière symbolique. (…) [Il ne faut pas] nier que le contrat iconographique puisse se négocier autrement que dans le cénacle restreint qui lierait l'artiste, le critique averti et le marchand. » (Poinsot, 1999, pp. 271-272).

« Nobody discusses a painting before it has been painted. Nobody discusses a sculpture before the sculpture has been sculpted. But everybody discusses a new bridge, a new airport, a new highway before those are built. Nobody can install a new bridge before the community, some community is consulted. Now, our projects are absolutely the same. Because they are not sculptures, they are not paintings. Our projects are discussed and argued about, before they are realized. They have a lot of affinities with architecture and urban planning. » (Entretien avec les artistes des 02 et 03 juillet 2003).

« Christo et Jeanne-Claude : Once the work of art has been read for what it really is, the process preceeding the completion is easily understood. (...) Our projects are discussed and argued about, pro and con, before they are realized. To understand our work one must realize what is inherent to each project. » (www.christojeanneclaude.net, rubrique « How to read the Art Works »).

L'interlocution, parce qu'elle est la forme principale de la participation du public à la production de l'œuvre, doit être reconnue comme le mode opératoire de l'œuvre, le mode général de son opérationnalité. Mais inversement, l'interlocution, parce qu'elle est le processus à travers lequel le public construit sa compréhension de l'œuvre, doit être définie comme le mode général de l'intelligibilité de l'œuvre. Pour le dire autrement, les Christo ne parlent pas seulement pour expliquer leur œuvre au public, mais pour la produire avec / grâce à lui ; le public ne (se) parle pas seulement pour produire l'œuvre avec / pour les Christo, mais pour la comprendre, si on peut dire, du dedans. Pour qualifier cette nouvelle disposition esthétique du spectateur d'art, C. Ruby recourt à l'expression « pulsion d'échange » : « la relation entre spectateurs devient le cœur du comportement esthétique, recentrant au passage la compréhension de l'œuvre sur le résultat de ce dialogue » (Ruby, 2002, p. 9). Mais, puisque le public est aussi bien acteur d'art, nous devons ajouter : la relation entre participants devient le cœur d'un comportement artistique, recentrant au passage la production de l'œuvre sur le résultat de ce dialogue. Les rapports réciproques entre comprendre l'œuvre et opérer l'œuvre sont au cœur de l'entreprise christolienne, ils passent par l'aménagement d'un espace discursif, lieu simultané de l'opérationnalité et de l'intelligibilité de l'œuvre.

« Christo : and the government of California (...), all the counties, different departments, will all hold public hearings open to radio and television and new-papers, ant the people attend, the people talk against, the people talk for. Now that is how the work is done. » (Diamonstein, 1979, p. 89).

« A.-F. P : Lorsque vous avez quitté l'atelier, était-ce plus pour avoir des contacts avec les gens plutôt qu'avec l'espace ? J.-C. : Non. Nous ne parlons pas à 459 cultivateurs de riz au Japon parce que nous aimons parler aux cultivateurs de riz, mais pour pouvoir planter les parasols dans leurs champs, le seul moyen est d'y aller et de leur parler. Ch. : Tous les détails ont leur importance, tout est esthétique. » (Penders, 1995, pp. 13-15).

L'association des termes « public » et « participation » qui d'un côté, fait glisser le public du côté de l'action artistique et l'artiste du côté de l'observation empirique, et qui de l'autre, fait de la participation un mélange de cognition et d'action, demande à être analysée. Dans l'œuvre christolienne, l'interlocution participante est un processus à la fois opératoire et cognitif. Le public n'est pas seulement l'ensemble des spectateurs qui reçoit l'œuvre aboutie, mais la collectivité civile et politique qui de récepteur de la proposition christolienne devient acteur de l'œuvre. Ce qui le définit comme public, c'est son entrée dans une sphère discursive publique ouverte par la proposition des artistes et sa participation au processus dialogique par lequel se construit l'œuvre. Ce dialogue est *in situ*, c'est-à-dire qu'il se produit dans des lieux spécifiquement aménagés pour cet exercice de confrontation interlocutoire des intérêts, des représentations et des rôles sociaux, des administrateurs, des résidents et des usagers. Il est la modalité principale de l'opérationnalité de l'œuvre. Par le dialogue, le « public » devient opérationnel parce que, même si, éventuellement, il ne relève pas des domaines de l'invention

artistique, de l'expertise scientifique, du conseil ou de l'ingénierie, il construit avec les artistes une intentionnalité commune, un objectif partagé pour un objet commun[237].

« Jeanne-Claude : At first I thought I would nicely and gently explain to the ranchers' wives how interesting Christo's work is and to please tell their husband to let us do it. (...) this was not at all the right approach (...). So we started learning about them. I know everything now about making butter and milk and artificial insemination, everything. (...) We became friends, and once you are friends then it's easy because from a friend you can ask anything, even to put a Running Fence on his land. » (Diamonstein, 1979, p. 92)[238].

Mais, inversement, les Christo sont un « public », au sens où pour opérer dans cet espace discursif, ils doivent se mettre en position de connaître l'espace réel de leur intervention, d'en recevoir des informations et d'en construire des données, c'est-à-dire en position d'observateurs directs (enquêtes, observations, mesures, tests, essais), doublés d'observateurs participants. L'appropriation de la réalité par les artistes suppose sa compréhension. Ainsi, ils doivent reconnaître à cet espace discursif sa valeur de terrain cognitif (cf. Chapitre 4, II).

L'œuvre est donc, pour l'ensemble de son public-acteur, le résultat d'un processus mixte de compréhension et d'action ayant lieu quelque part. Ce processus repose sur ce que j'appellerais des situations dialogiques ou des événements dialogiques situés, c'est-à-dire des occurrences localisées et répétées d'actes circonstanciels, interpersonnels et non reproductibles. Une analyse de ces situations qui mobiliserait les termes de la théorie de l' « espace public » et de « l'agir communicationnel » de J. Habermas (1978 et 1987) aurait sans doute sa pertinence. Je ne l'ai pas menée, mais elle constitue une direction de recherche intéressante. J'en poserai les linéaments dans le Chapitre 4, III. Nous avons bien à faire ici à l'instauration de « scènes délibératives publicisées » (Lussault, 2003, pp. 339-340), dans le cadre de propositions artistiques faites à une communauté d'élus, d'administrateurs, de résidents et d'usagers, afin de faire dépendre l'action et son résultat, d'une intercompréhension. Mais leur déploiement privilégié dans le cadre de la « démocratie participative » étasunienne porte en lui-même la critique de la référence à cet idéal communicationnel interlocutoire et intercompréhensif. Dans ce type de processus décisionnaire-là, le succès de l'action artistique dépend, le plus souvent, bien plus de l'accord entre les intérêts des parties mises en situation de négociation, que d'une véritable intercompréhension discursive. Le pragmatisme américain et la logique économique qui le conduit, la valeur mercantile des contrats négociés dans ce cadre, diffèrent, en effet, du modèle de l'entente théorisé par J. Habermas. On aurait alors dans la démarche artistique christolienne une forme d'agir mixte qui mélangerait les trois grands types d'agir définis par J. Habermas : « téléologique (orienté vers le succès de l'entreprise) ; communicationnel (régulé par des normes et orienté vers l'entente) ; dramaturgique (action stratégique, indépendante des conditions aléthiques - *i.e.* de la Vérité) » (Lussault, 2003, p. 49), qui, dans les audiences publiques étasuniennes, trouverait les conditions les plus favorables de leur mise en scène dans le registre général de l'interlocution participante.

De l'ensemble de ces interlocutions participantes dont dépend la production des œuvres découlent : des formes intermédiaires de l'œuvre, sorte de contrats iconographiques véritablement négociés, et une intersubjectivité. Les situations dialogiques sont productrices

---

[237] C'est ce que rappelle R. Sorin (1989) : « Anecdote 2. Devant les employés de la Samaritaine, réunis au dernier étage du magasin, Christo défendait le projet d'empaquetage du Pont-Neuf. Aux questions pertinentes des uns et des autres, il répondit simplement. Quand ? Bientôt. Comment ? Ainsi. Pourquoi ? Parce que. Pour qui ? Moi, vous. Et il montra plusieurs collages. Je lus de la convoitise, de l'impatience dans leurs yeux à tous. La Samaritaine exposera ensuite dans sa vitrine (store front) la plus belle maquette du P.-N. ».

[238] La dernière phrase de Jeanne-Claude laisse penser à un usage manipulateur de l'intersubjectivité. La question est bien sûr ouverte. Il faut cependant préciser que les artistes sont effectivement restés en contact avec certains *ranchers* de *Running Fence*. Nous en rencontrerons divers témoignages.

de transcriptions graphiques (correspondance, compte rendu, rapport, retranscription d'audience publique ou judiciaire, etc.), leur aboutissement donne lieu à des textes négociés (contrat, permis, etc.) qui sont autant de formes intermédiaires de l'œuvre (cf. Chapitre 4, II). Les membres de la collectivité locale qui ont pris part à cette interlocution productrice de l'œuvre deviennent des porte-paroles de l'œuvre au moment de son exposition et parfois même au-delà, porte-paroles de la démarche sur d'autres installations[239].

« Christo: I remember when the fence was going up -the process was very slow- and over twenty-four miles it was impossible to take care of the huge number of friends and people and some of the media, so we simply asked the ranchers to become our PR people, and the ranchers invited TV people and journalists to their homes and were holding press conferences -they were telling what the fence is and how they were fighting for it. For them, the fence became their own project. They were doing that for three and a half years. » (Diamonstein, 1979, p. 91).

Le public-acteur par sa participation à l'activité artistique a construit son rapport à l'œuvre et aux artistes, entrant par-là même dans la catégorie des amis pour qui l'œuvre est dite produite et exposée. Il reçoit en « surplus » de son implication un objet d'art dont les qualités esthétiques revendiquées par les artistes sont essentiellement sentimentales.

B. Le don de l'œuvre au public : un cadeau sentimental

« Jeanne-Claude : Les projets nous ne les faisons pas pour le public, nous ne les faisons pas pour donner un don. Nous les faisons pour nous. Comme tous les vrais artistes. Aujourd'hui dans son studio un homme peint des pommes en aquarelle, il les fait pour lui ou elle. Si quelqu'un d'autre le trouve bien et l'achète, ça c'est formidable, mais ce n'est pas pour lui qu'il l'a fait. Et avec nous c'est exactement la même chose. Nous pensons que les Gates *vont être une très grande joie et beauté, le seul moyen de les voir c'est de les faire. Donc c'est pour nous. (...) Et comme nous n'acceptons jamais rien de commercial, on ne va pas* charge tickets. *Mais c'est pour nous que nous le faisons, nous ne le créons pas pour en faire un don. Bien sûr que ça va être un don extraordinaire, non seulement un don esthétique à ceux qui vont le voir, mais un don à la ville de New York parce que ça va amener des gens, remplir les hôtels et les restaurants. Mais ce n'est pas du tout pour ça qu'on le fait, mais c'est pour ça qu'on a eu le permis. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003).*

Du côté de l'installation, l'œuvre christolienne est exposée à la vue d'un grand nombre de personnes. Cette exposition est temporaire et localisée, même si le spectacle commence avec la mise en place de l'objet. Son actualité spatio-temporelle, son caractère d'événement localisé, commande un rapport du public à l'objet d'art qu'on peut analyser en termes d'affluence, de fréquentation[240] et de pratique[241], ce à quoi je m'appliquerai dans cette partie.

---

[239] C'est ce que m'a confirmé Rose Ielmorini (entretien avec R. Ielmorini, juillet 2000), épouse de *rancher* impliquée dans l'élaboration de la *Running Fence*. Elle s'était non seulement faite porte-parole au temps de l'exposition (ce rôle est montré dans une séquence du film des frères Maysles, 1977), mais encore porte-parole de la démarche 7 ans plus tard, sur le site de *Surrounded Islands*, à la faveur d'entretiens télévisés avec les chaînes de Floride. Le film des Maysles sur *Running Fence* montre le rôle de porte-parole des artistes et de l'œuvre joué sur le site d'installation auprès de journalistes par A. Mazzuchi, l'un des premiers soutiens des artistes parmi les *ranchers*.

[240] Je me réfère ici à la définition du terme proposée par R. Brunet dans *Les mots de la Géographie* (1992, p. 208) : « Utilisation d'un lieu, présence répétée de personnes dans un lieu ou sur une voie de circulation. La fréquentation se mesure en nombre de visites par unité de temps (annuelle, saisonnière, voire horaire). (…) Les géographes étudient la fréquentation de la ville, la fréquentation touristique, analysées dans leurs *volumes* et leurs *rythmes*. ». Mais à côté d'une appréhension de la visite par unité de temps, le géographe reconnaît la visite par unité de lieu (c'est implicite dans l'article de R. Brunet), et mieux, dans la perspective d'une chrono-géographie (*Time Geography*), la visite dans une unité spatiale et temporelle définie comme la visée d'un projet et soumise à un ensemble de contraintes d'accessibilité spatiale et de disponibilité temporelle.

En l'occurrence, les données d'affluence et de fréquentation connues sont partielles et correspondent à des estimations effectuées par les services de police chargés d'assurer la sécurité à la fois des personnes sur les sites et des sites. Elles sont communiquées dans la biographie des artistes rédigée par B. Chernow (2002) : 2 500 spectateurs sur *Wrapped Coast*, au sud de l'agglomération de Sidney, en 1969 ; 3 millions sur *The Pont-Neuf Wrapped*[242], à Paris, en 1985, et *The Umbrellas*, à une centaine de kilomètres au Nord de Los Angeles et de Tokyo en 1991 ; 5 millions sur *The Reichstag Wrapped*, à Berlin, en 1995 ; 300 000 sur *Wrapped Trees*, dans l'agglomération bâloise en 1998. Dans tous les cas on ne connaît rien sur l'origine sociale ou géographique de ce public. Les documents 11, 12 montrent son importance relative sur différentes installations et les diverses formes que prennent la fréquentation et la pratique de l'objet d'art. Une analyse de la fréquentation et des pratiques des objets d'art suppose un ensemble d'enquêtes et de mesures de terrain qui n'ont pas été menées dans ce travail. Leur saisie repose ici sur une étude systématique du matériel documentaire, présenté dans la partie suivante.

1. Spatio-temporalité d'une fréquentation et d'une pratique de l'objet d'art

a- Spatio-temporalité différenciatrice de la fréquentation

Il existe une spatio-temporalité de la fréquentation de l'objet d'art : la distribution de la foule spectatrice est différenciée et différenciatrice dans le temps et dans l'espace, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre, mais surtout à l'échelle de chacun des objets d'art. Celle-ci dépend d'un certain nombre de facteurs que j'étudierai dans les chapitres suivants et que je me contenterai d'évoquer ici. Les projets intra-urbains et surtout métropolitains drainent le public le plus considérable et sans doute le plus diversifié, au point que *The Gates* - le projet new-yorkais des artistes - n'a pas obtenu le soutien des résidents des quartiers méridionaux, orientaux et occidentaux bordiers de Central Park qui craignent l'afflux des habitants des quartiers septentrionaux et le brassage de population(s) *in situ*. La majorité des installations rurales sont localisées dans la périphérie de métropoles, voire dans leur aire de périurbanisation (*Running Fence*, 1976), ce qui entraîne un afflux de spectateurs remarquable, qui s'est d'ailleurs accru avec la notoriété des artistes et l'élargissement de leur accès aux media (*The Umbrellas*, 1991). La dimension et la configuration des objets textiles (étendus ou non, ramassés ou déployés, modulaires ou non, etc.), articulée à la configuration des sites (répartition de la propriété privée, nature et allure de la trame viaire, différenciation des gabarits de voie, etc.), influencent la répartition des densités de spectateurs, en différenciant les œuvres les unes des autres (cf. document 11) et surtout leurs parties respectives (cf. document 11-b). L'approche de l'œuvre est toujours piétonne, automobile et aérienne[243], elle était aussi fluviale ou maritime pour *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped* et même

[241] Je me réfère à la définition du terme proposé par J.-F. Staszak et M. Lussault dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (Lévy et Lussault, 2003, p. 740) : « Ensemble de comportements d'un opérateur en relation avec un espace qui constitue pour lui un contexte » et qui se distingue éventuellement de l'action pour désigner une aire d'activité individuelle ou collective inscrite dans le quotidien et non tournée vers la transformation ou la production d'objet ou encore vers la modification du rapport au monde, et se distingue de l'usage pour dépasser l'aspect purement cognitif ou technique du rapport au monde et son aspect utilitariste.

[242] Dont un peu plus de 200 000 visiteurs estimés par la police dans les 24 heures qui suivirent la mise en place de l'objet d'art (Christo, 1990, p. 333)

[243] U. Kolmstetter (1998), conservatrice de la bibliothèque du Indianapolis Museum of Art, moniteur sur *The Reichstag Wrapped*, rapporte : « Small private planes and helicopters flew above the Reichstag throughout the day. Visitors had paid the pilots to see the wrapped roof and inner courtyards as well. » (www.prelectur.stanford.edu.com).

The Reichstag Wrapped (cf. document 11-a), elle devrait aussi être ferroviaire pour *Over the River*. Sur certaines installations le public spectateur peut aller partout sur ou à proximité de l'œuvre : pique-niquer sous les *umbrellas* japonaises ou dîner dans les corbeilles du Pont-Neuf, marcher sur les *Wrapped Walk Ways* de Kansas City. Pour d'autres la proximité est circonscrite à certaines portions de l'œuvre : aux *umbrellas* bordant les routes californiennes[244] (cf. document 11-c), aux contours des *Surrounded Islands* situées le long de l'Intracoastal waterway, aux échancrures de la *Running Fence* à l'endroit où elle recoupait les routes ou dans le village de Valley Ford (cf. document 11-b). Ainsi, le *Pont-Neuf Wrapped*, un objet textile d'un seul tenant installé sur un site public au centre de l'agglomération parisienne est favorable à la concentration de l'affluence, mais les quais hauts et les quais bas, le square du vert-galant, la place du Pont-Neuf et les bras de la Seine permettent une certaine forme de redistribution interne de la fréquentation, tandis que l'alignement des ponts parisiens est favorable à une redistribution du public vers l'extérieur (de l'objet d'art). Le *Reichstag Wrapped* est un objet d'un seul tenant sur un site public central, lui aussi, la pelouse de la place de la République favorise la concentration de la foule spectatrice devant sa façade occidentale en un abcès de fixation que les rues bordières ou la Spree peinent à contrebalancer. Inversement, *The Gates* est un projet prévu pour un site public central, mais son déploiement sur 37 kilomètres le long des voies de Central Park devrait favoriser la dispersion de la foule. Enfin, si les modes d'approche ne varient quasiment pas entre les œuvres, ils sont par contre différenciés suivant les parties des œuvres : certaines parties sont favorables à une saisie routière ou fluviale, d'autres à une saisie piétonne, certaines permettant l'arrêt, d'autres pas (cf. document 11-b). Ainsi, la portion du site accueillant la terminaison de *Running Fence*, desservie par des voies routières privatives et des chemins vicinaux interdits à la circulation publique, n'offrait de prise sur l'objet que par l'océan ou depuis le ciel. Des différences du mode d'accès auxquelles se couple la variation de la vitesse des véhicules : la *Running Fence*, une installation en zone périurbaine, qui se déploie sur 39 kilomètres le long de plusieurs voies de gabarit différent, n'est pas saisie de la même manière à partir de l'US Highway 101, autoroute à 8 voies au tracé rectiligne, à partir de la route à deux voies relativement rectiligne qui relie Petaluma à Valley Ford et à partir des voies secondaires de traverse (cf. document 11-b). Par ailleurs, la répartition des installations entre les mois de l'année répond à une forte saisonnalité. Le tableau 06 montre que celle-ci est à l'avantage des mois doux et ensoleillés de la fin de l'été / début de l'automne septentrional ou austral et du printemps, mois qui assurent de bonnes conditions météorologiques de visite et constituent par conséquent un facteur d'affluence[245]. Seules les installations prévues pour ou réalisées

[244] La différence de proximité du public avec les *Umbrellas* qu'on peut observer entre l'installation japonaise d'un côté et l'installation californienne de l'autre, ne s'explique pas tant par une différence entre propriété privée et propriété publique, la propriété privée y est partout majoritaire, que par une différence dans le rapport à la propriété : collective et gérée par deux coopératives rizicoles ou individuelle mais réglementée par l'assemblée des anciens d'un côté, strictement individuelle de l'autre. Seules les *Umbrellas* californiennes situées le long des routes publiques ou sur les parcelles publiques accueillant l'équipement d'adduction d'eau étaient directement accessibles, ainsi que celles situées le long de la route privée du Tejon Ranch à travers le bassin de Castac en direction du Castac Lake, ouverte à la circulation pour l'occasion. L'ensemble du document 11-c montre bien cette opposition. Sur la photographie du haut du document on observe que les parasols qui bordent la route de Gorman Post, dans la partie la plus méridionale du site d'installation californien, sont accessibles aux spectateurs qui s'y installent en groupes, tandis que les parasols situés de l'autre côté des barbelés ne sont l'objet d'aucune fréquentation. C'est le cas aussi des parasols situés sur les flancs et sommets des collines de Tehachapi, sur des terrains privés (cf. 2ème photographie). Sur la photographie du bas, correspondant à l'installation japonaise, le public marche sur les chemins vicinaux pour accéder aux *umbrellas* localisées sur les parcelles agricoles.

[245] Bien que dans le cas de *The Umbrellas* au Japon le mois d'octobre favorable aux typhons et pluies l'ait rendu très humide. On ne connaît pas la différence d'affluence entre la Californie et le Japon, qui, si elle s'avérait être significative, pourrait être imputée aux conditions météorologiques.

dans des parcs urbains (*Wrapped Trees* et *The Gates*), éventuellement sur les arbres mêmes, sont exposées l'hiver. La fréquentation est soumise à une temporalité hebdomadaire, formant des pics de fréquentation de fins de semaine, et à une temporalité quotidienne. U. Kolmstetter (1998) rapporte que le samedi 25 juin, soit le premier jour du premier week-end d'exposition de l'objet d'art berlinois, 600 000 visiteurs ont été comptés[246]. Un autre décompte de police effectué durant la nuit précédant son démontage indique 500 000 visiteurs (Chernow, 2002). Ces temporalités quotidiennes et hebdomadaires s'articulent avec la différence entre projets urbains / projets ruraux : *The Wrapped Pont-Neuf* et *The reichstag Wrapped* ont été vus de jour comme de nuit comme en témoignent les pratiques nocturnes des publics de l'une et l'autre installation et les sacs de couchage dispersés au petit matin sur la pelouse de la place de la République (cf. document 11-a). Les projets urbains sont, en effet, éclairés une partie de la nuit par l'éclairage public général et l'éclairage de mise en valeur urbaine spécifique à un ouvrage d'art ou à un bâtiment urbain. Néanmoins, sur *The Pont-Neuf Wrapped* les lampadaires empaquetés par Christo offraient une lumière affaiblie, ils ont rendu nécessaire le recours à un éclairage d'appoint apporté par le public (bougies). Les projets urbains sont aussi à portée des spectateurs qui peuvent intégrer la visite dans leur activité quotidienne, c'est-à-dire dans sa temporalité et sa spatialité : mouvements pendulaires du matin et du soir, repas du midi, déplacements de travail, détente de fin de journée, etc. Les projets ruraux connaissent une plus forte temporalité différenciée de la fréquentation liée à l'absence d'éclairage public et à l'éloignement relatif des bassins de public. Elle est déterminée par le cycle diurne (l'opposition jour / nuit), la répartition de la lumière naturelle entre les heures de la journée, couplés avec les rythmes diurnes de l'activité quotidienne des spectateurs et la distance-temps qui sépare le lieu de départ du spectateur (résidence, travail) et l'installation, son lieu d'arrivée. La fin de journée est la période la plus favorable à la saisie de l'œuvre pendant la semaine, le milieu de journée en fin de semaine. Enfin, il faudrait ajouter que contrairement à ce qui se passe, sauf exception, pour les œuvres exposées dans les limites (*indoor* ou *outdoors*) d'une institution muséale, le spectateur peut venir plusieurs fois se délecter de l'objet d'art, déclinant les moments et les lieux de sa fréquentation[247].

Ainsi, les contraintes spatiales et temporelles à la fréquentation des objets d'art contribuent à différencier des lieux de l'œuvre et à déterminer en ceux-ci une temporalité différenciée, circonscrivant des « points chauds », des pôles de regroupement, convoités à certains moments de la semaine ou de la journée : les corbeilles du Pont-Neuf, les *Umbrellas* routières californiennes[248], les escaliers de la façade orientale du Reichstag, par exemple[249]. Objet d'art

---

[246] Il s'agit d'estimations transmises à l'équipe de surveillance et de maintien (équipe Christo et moniteurs) par la police.

[247] Dans le film des frères Maysles à propos de *Surrounded Islands* (1985), Jeanne-Claude, à la faveur d'une interruption de séance lors d'une audience publique du *Board of Commissioners* du *Dade County*, discute avec un *Commissioner* et lui rappelle que les gens ne sauraient se lever le matin en disant à leurs proches « Viens on va voir si elle est toujours là » à propos d'une œuvre exposée dans un musée, mais qu'inversement ils le font avec un objet d'art christolien. Et comme pour répondre à cette assertion on peut lire sur la toile de *The Pont-Neuf Wrapped* : « Le 05-10-85 "Au cours de mon deuxième passage" Super ! Formidable ! » au dessus d'une signature illisible (Christo, 1990, p. 522).

[248] Dans un entretien de juillet 2000 Chris Pennella, associée à la direction californienne du projet *Umbrellas*, et son mari, qui sont allés visiter la partie japonaise de l'installation, ont non seulement souligné l'intimité de la réalisation japonaise : des parasols rapprochés sous lesquels le public peut pique-niquer, se reposer, partager un moment, mais aussi les stratégies d'occupation déployées par les familles en Californie où la place « sous les parasols » était rare. Ils m'ont montré la photographie du « leur », situé sur les collines de Tehachapi, sur les terres privées d'un *rancher* de leurs amis.

[249] En certains de ces lieux une activité commerciale ou de loisir spécifique se développe comme au Greg's Cafe de Valley Ford sur la *Running Fence*, ou dans les échoppes des entrées méridionales et septentrionales du site californien de *Umbrellas*.

temporaire et localisé, l'œuvre christolienne ne fait pas lieu de la même façon dans le temps et l'espace de son exposition.

b- Monter une scène pour la fête et le jeu dans les lieux de la pratique routinière

« Christo : What we like very much... Our projects are related to humans, to people living in the space, rural space, urban space. Space what the people use, where they live, have farms, barns... Where they have everyday life. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

Les objets textiles sont installés, sinon totalement, en grande partie dans l'espace public, les sites sont bien desservis par des axes de circulation à grand gabarit, ils sont accessibles à un public proche ou lointain. Pour le public de proximité, les objets d'art sont inscrits dans l'espace vécu sinon de la routine quotidienne, en tout cas hebdomadaire, pour le public lointain ils s'inscrivent dans des types de lieux souvent familiers du fait des usages qu'ils supportent (pont, jardin public, porte, etc.). Ainsi la pratique spectatrice de l'objet d'art varie-t-elle entre le routinier, le ludique et le festif. Il s'agit plus précisément d'irruption du festif et du ludique dans la routine quotidienne, hebdomadaire ou saisonnière, et dans l'usage habituel du lieu.

« Pendant quatorze jours, en février et mars 1974, le mur a été empaqueté dans de la toile de polypropylène et de la corde couvrant les deux côtés du mur, le sommet et les arches. Des quatre arches qui étaient empaquetées, trois étaient empruntées de manière intensive par la circulation automobile et une arche était réservée aux piétons. » (Marsaud Perrodin, 1996) [250].

« "La Barrière en Fuite" traversait quatorze routes et le village de Valley Ford, livrant un passage aux voitures, au bétail et à la vie naturelle, et était conçue de manière à être vue en suivant les soixante-cinq kilomètres de routes publiques, dans les Comtés de Sonoma et Marin. » (Marsaud Perrodin, 1996).

« Pendant tout la durée du projet la circulation automobile piétonne et fluviale continue comme d'habitude. » (Marsaud Perrodin, 1996)[251].

« Pendant deux semaines, l'œuvre d'art temporaire "Par dessus la Rivière" se joindra aux activités de détente et de vie naturelle du cours d'eau. » (Marsaud Perrodin, 1996).

« The people will continue to use the park as usual. » (Marsaud Perrodin, 1996)[252].

On le voit, c'est un leitmotive des communiqués de presse, mais c'est aussi un sujet de représentation des dessins préparatoires : si l'objet d'art est installé dans un lieu, il ne doit pas empêcher la pratique usuelle du lieu ou la fonction usuelle dévolue à ce lieu, ce qui n'est pas tout à fait la même chose (cf. document 12-b). L'installation est inscrite dans l'espace de la routine quotidienne et / ou hebdomadaire pour une population donnée : l'espace des mouvements pendulaires (*Running Fence*, *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped*), des repas et repos quotidiens et du *jogging* ou des activités de loisir quotidien (parcs urbains *Wrapped Walk Ways*, *Wrapped Trees*, *The Gates Project*, *Valley Curtain*[253]), des loisirs hebdomadaires (*Running Fence*, *Surrounded Islands*, *The Gates Project*), de l'activité d'élevage[254] ou agricole (*Running Fence*, *The Umbrellas*). L'installation peut-être inscrite

[250] Communiqué de presse *The Roman Wall* (cf. annexe 02).

[251] Communiqué de presse de *The Pont-Neuf Wrapped* (cf. annexe 02).

[252] Dernier communiqué de presse de *The Gates* (cf. annexe 02).

[253] *Valley Curtain* était localisé en bordure du terrain de golf de la commune de Rifle.

[254] Jeanne-Claude ignore le nombre de visiteurs sur *Valley Curtain*, mais connaît le nombre de vaches qui a traversé le rideau orange suspendu dans le défilé de Rifle : 30 000. (Entretien avec les artistes de juillet 2003).

dans la fonction usuelle dévolue à un lieu porteuse d'une pratique moins nécessairement routinière : l'espace des circulations transcontinentales autoroutières (*The Umbrellas* - Californie) ou de la navigation nationale (*The Pont-Neuf Wrapped*), des activités récréatives saisonnières ou de tourisme (*Over the River Project*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *Surrounded Islands*, *The Wrapped Reichstag*, *The Gates Project*). Les artistes destinent leur œuvre à ce public quotidien ou lié par l'usage à la fonction d'un lieu, appelant sur elle une saisie esthétique dans le cadre d'une pratique quotidienne ou usuelle. Pour *The Gates* par exemple l'œuvre est explicitement destinée au New-Yorkers : « The 14 days duration work of art, free to all, will be a long-to-be-remembered joyous experience for every New Yorker. ». Au-delà du caractère routinier ou usuel de la saisie de l'œuvre dans une pratique, les communiqués envisagent deux façons de se saisir de l'objet d'art : pédestre ou motorisée. Les objets d'art sont faits pour être vus depuis des axes de transport. Les voies de communications sont indiquées comme lieux de saisie de l'œuvre dans un mouvement lent ou à l'arrêt, celui de la marche, dans un déplacement rapide, celui du public en voiture.
Tom Golden et Chris Pennella m'ont tous deux rapporté les mots de Jeanne-Claude à Christo l'invitant à se décider en faveur du site de Tejon Pass en Californie pour le projet *The Umbrellas*[255]. Encaissé dans les Tehachapi Mountains, il se déployait le long de l'Interstate-5, l'autoroute méridienne de l'ouest étasunien qui rejoint Vancouver à San Diego, via Sacramento. Parlant des routiers qui empruntent en très grand nombre cet axe Jeanne-Claude aurait dit à Christo « Give them a break ! ». Ce « *break* » fonctionnait aussi pour les pendulants de la voie express G Pompidou les matins et soirs de fin septembre 1985 (*The Pont-Neuf Wrapped*), pour ceux de la *Motorway* 1 entre Santa Rosa et San Francisco (*Running Fence*) aux *rush hours* de septembre et octobre 1976, il fonctionnera pour ceux de Central Park en février 2005. Plus largement, les installations font un « *break* » dans la routine : interruption, pause. En introduisant et en déposant pour un temps une simple toile dans l'espace de la routine ou de l'habitude, les artistes créent une unité de lieu et de temps, une place publique donc où quelque chose d'autre peut avoir lieu ou survenir. Ils nous rappellent l'étymologie du mot scène (*skênê* en grec) qui désignait la tente édifiée sur la plateforme surélevée où jouaient les acteurs de théâtres grecs pour délimiter des coulisses et qui a fini par désigner la scène elle-même par opposition à l'orchestre, et à laquelle nous renvoie un journaliste de Petaluma dans le *Tomales Bay*, à propos de *Running Fence*, en convoquant l'image du cirque :

> *« Christo dépose carrément son art sur ce pays et cela engendre instantanément un cirque fantastique tout autour, tel qu'il diffuse naturellement dans les média et transporte l'événement sur les écrans de télévision et dans les journaux, jusque dans les living-rooms du monde entier. (...) Nous sommes tous capables d'étendre notre vision des choses au-delà du monde banal, mais nous sommes contraints et frustrés par les problèmes du quotidien Et puis voilà quelque chose qui décrète que l'illimité est possible (...). » (Spies, 1977, p. 2).*

Ainsi, l'installation supporte une pratique spectatrice ludique et festive, qui utilise l'événement de l'exposition, mais aussi l'objet textile lui-même, comme condition d'une réunion et d'un plaisir individuel ou partagé (cf. documents 12-a). Le plus souvent il s'agit de plaisirs ordinaires, sensuels et parfois mêmes intimes : manger, dormir, danser, etc., qui sortent de l'ordinaire à être exposés en lieu public. Ils peuvent être liés à la matérialité de l'objet, au sens où ils dépendent des qualités substantielles de l'objet d'art, de ses composants : les enfants de *Running Fence* font des ombres chinoises derrière le rideau, ceux de *Wrapped Walk Ways* inventent des circuits pour leurs balles dans les plis-galeries de la toile, tandis que ceux de *The Wrapped Reichstag* s'essayent à grimper aux cordes tendues sur les panneaux de toile (cf. documents 12-a et 12-b). Ils peuvent aussi être liés à la forme de

[255] Entretien avec Tom Golden, juillet 2000.

l'objet : nous retrouvons ces corbeilles de *The Pont-Neuf Wrapped*, emplacement idéal pour des repas en public protégés.
Il est ainsi possible d'envisager la spatio-temporalité de la fréquentation dans une problématique de l'intentionnalité qui déclinerait ses projets entre routine et fête. Un détour par la voie sur berge pour rentrer chez soi en passant par le *Pont-Neuf Wrapped* ou bien un dîner à la bougie sur le même pont, mais aussi bien une occupation romantique de ses corbeilles, un pique-nique ou une sieste sous un parasol, sont tous des projets inscrits dans la routine ou dans la fête qui impliquent des moments et lieux particuliers. Aux différentes formes de la pratique correspondent des actualités (spatiales et temporelles) différenciées de la fréquentation.

2. Réception de l'objet d'art et contact : communication tactile et discursive

« Le rêve est là sous nos yeux (...). Au grand public d'aller en Seine. Déjà, sur le pont, la foule se presse, avide de voir, frissonnant d'avoir à piétiner l'art contemporain. » (Libération, 23 septembre 1985).

Le public vient au contact de tout ou partie de l'objet textile. Le contact est réellement tactile et ne correspond pas, loin s'en faut, à l'usage métaphorique du terme pour qualifier un rapport esthétique traditionnellement visuel. Les spectateurs touchent l'objet d'art[256] (cf. documents 13 et 11-b). Ils le touchent avec leurs mains, ils le foulent avec leurs pieds, ils entrent en contact avec toute la surface de leur corps quand ils s'assoient ou s'allongent sur la toile (cf. documents 12-a et 12-b).

« A sense of intimacy was created everywhere. In an open, public, space, the immediate impulse was to sitdown, to remove one's shoes and stockings and walk barefoot on the fabric. On the gradual inclines of the southern regions of the park, small children instinctively sat down and attempted to slide down the succulent surface. » (Goheen, 1978, pp. 09-12)[257].

« Christo : Il y avait un projet, probablement le projet le plus intime que j'aie réalisé (en 1978). Cela s'appelait "Wrapped Walk Ways". (...) Durant les 14 jours que dura l'installation, un jour d'automne, 25 aveugles enlevèrent leurs chaussures. L'un d'eux vint vers moi et me dit : "Nous avons vu votre projet". Ces expériences font partie de l'enrichissement de l'œuvre. » (Penders, 1995, p. 17).

Au-delà, le public mange et boit dessus, il dort dessus, il écrit et dessine dessus. Et ce faisant il ne brave nul interdit, il répond à une invitation[258]. Il ne s'agit pas de dire que le rapport à l'objet d'art n'est pas visuel, ce serait un contresens rapidement levé, par exemple, par la lecture du document cartographique qui accompagne le communiqué de presse de *The Pont-Neuf Wrapped* (cf. document 14), mais que le rapport tactile est une forme privilégiée et spécifique de réception de l'œuvre.

« On Sunday, June 25, 1995, the idea was finally realized. When the artwork was finished and the construction fence went down at 5 a.m., the northeast side of the wrapped monolith glistened in the morning sun like a glacier. People were already waitng to be among the first to actually touch the fabric. (...) The first 250 000 out of 1 150 000 fabric samples were given to visitors as souvenirs and to discourage people from coming with knives and scissors to cut a trophy out of the artwork. » (Kolmstetter, 1998, www.prelectur.stanford.edu.com).

---

[256] On mesure alors combien le terme de spectateur est inapproprié à cette forme de réception esthétique.

[257] Commentaire de la commissaire de la Twentieh Century Art Nelson Gallery – Atkins Museum de Kansas City, à propos de *Wrapped Walk Ways*.

[258] Y compris d'ailleurs à l'invitation directe des artistes faite dans les communiqués de presse ou dans les papiers d'information distribués sur les sites (cf. Chapitre 5, I, B, 3).

Le contact tactile est à ce point une forme privilégiée du rapport à l'œuvre que les artistes pour pallier la destruction de la toile par des prélèvements opérés directement sur l'objet d'art font distribuer des coupons aux visiteurs (cf. document 13-a). Ceux-ci accompagnent la prise photographique de l'œuvre sur le mode visuel, par une prise matérielle sur le mode tactile. W. Spies (1998/b, p. 185), en associant sans le dire sur le nom de l'artiste (Christo), les compare à des « sortes d'hosties carrées qu'on octroie au spectateur tandis qu'un spectacle grandiose se déroule sous nos yeux, sidérante investiture de l'étrangeté. ». Plus largement, cette comparaison rappelle toutes les formes de communion religieuse ou laïque autour du partage d'un tissu sacré ou profane[259]. Le partage textile est une forme non négligeable de sacralisation des saints dans les rites chrétiens portée par l'idée que le vêtement comme une relique contient en l'espèce le corps à vénérer. Elle s'exprime, par exemple, dans la vénération du saint suaire. Si la distribution des coupons aux visiteurs par les moniteurs annonce le démantèlement prochain de l'œuvre, elle qualifie aussi de communion la forme du rapport du public à l'œuvre, une communion sous l'espèce du corps. La question de savoir autour de quel corps le public communie (l'objet textile, Christo) est évidemment posée.
Si le tactile est une catégorie sensorielle qui accompagne nombre des formes de la pratique de l'œuvre, il est porteur d'une différenciation spatiale et temporelle de la fréquentation, tout autre que celle impliquée par la réception visuelle. On rencontre ici la distinction entre les sens de la perception de proximité et à distance. La relation tactile avec l'objet s'accorde avec la mobilité : le mouvement de la main, le mouvement du pied, par opposition avec l'appréhension visuelle à laquelle correspond plus spontanément une saisie à l'arrêt depuis un poste d'observation quand elle se fait depuis le sol. Les images de *Wrapped Coast* opposent les photographies de H. Shunk qui montrent un public d'adultes figés en contemplation, et les prises de vue montées par M. Blackwood (1977) qui montrent un public d'enfants lovés ou roulant dans les anfractuosités du platier maritime recouvertes de tissu. La recherche du contact conduit, en effet, le public dans les plis et les creux de l'installation, les corbeilles de *The Pont-Neuf Wrapped* transformées en alcôves ou en salons, les plis et les pentes de *Wrapped Walk Ways* propices aux roulades et glissades. A. Mazzucchi, l'un des *ranchers* dont les terres se trouvaient sur le tracé de la *Running Fence*, raconte à la caméra des frères Maysles (1977) : « Cette nuit je vais dormir là. C'est tellement agréable au pied de la barrière. »[260].
Le contact c'est aussi le terme qu'on peut employer pour décrire le fait qu'*in situ* l'œuvre fait parler les visiteurs entre eux. La réception de l'œuvre déclenche l'échange verbal, souvent vif ou polémique. Les visiteurs expriment aux autres leur désaccord ou leur accord, il s'agit de réaction ou d'un processus de compréhension de l'œuvre, ou plus simplement ils expriment leur plaisir ou leur déplaisir pour s'y ouvrir.

> *« Moi je ne vous connais pas, vous ne me connaissez pas, s'il n'y avait pas eu le pont emballé on ne se serait jamais parlé. Non, jamais, jamais. » (Maysles, 1990)*[261].

C'est la fonction des communiqués de presse que les moniteurs distribuent au public d'amorcer le débat, le dialogue, bien qu'ils aient aussi d'autres fonctions (cf. documents 13-a et 14). En fonctionnant comme une liste de réponses à des questions possibles, en ne fournissant que des informations factuelles sur l'œuvre, ils ouvrent l'horizon d'un questionnement sur l'œuvre (cf. annexe 02). C'est aussi une des fonctions des moniteurs, recrutés et formés par les artistes, d'assurer l'accompagnement discursif de la réception de

[259] En Bretagne, par exemple, à la fin de la cérémonie de mariage, le voile de la mariée est partagé entre les participants.

[260] Sous-titres français du film.

[261] Un spectateur à un autre spectateur sur *The Pont-Neuf Wrapped*.

l'œuvre auprès du public[262] : ils distribuent la photocopie du communiqué de presse diffusant l'adresse des artistes au public et se faisant par là même les répondants des questionneurs, ils suscitent par leur présence le questionnement et le dialogue. Ils favorisent par leur comportement la propagation d'un schème de rapport discursif à l'œuvre. Les films, les photographies témoignent des dialogues inopinés, des regroupements autour des moniteurs, des lectures collectives des communiqués suivies de débats. Contact physique et échange verbal s'associent et se prolongent dans l'écriture sur les surfaces textiles qui sont horizontalement appliquées sur la pierre ou le sol. Certaines parties de *The Pont-Neuf Wrapped* sont ainsi recouvertes de frises scripturales où les visiteurs échangent en différé (cf. document 13-b).

La toile n'est pas ici le subjectile d'une représentation d'un objet, dont l'expérience esthétique est visuelle et l'élaboration mentale. C. Ruby (2002, pp. 12-13) résume les éléments de cette « disposition esthétique », de cet *habitus* spectateur forgé dans la fréquentation des musées, et rappelle que leur effet est instauré en visée dans les œuvres picturales d'absorbement - expression forgée par le critique de M. Fried pour désigner les tableaux qui présentent des activités absorbantes : lecture, examen d'une carte, etc. -, mais aussi dans les textes théoriques qui, dès le XVIIIème siècle, tentent de normer le rapport esthétique à l'objet d'art. Cet « exercice de soi dans le rapport à l'œuvre d'art » passe par l'instauration d'une norme corporelle qui règle l'attitude esthétique afin de libérer le rapport symbolique à l'œuvre d'art, un rapport d'investissement intellectuel qui sollicite, dans l'acte de comprendre et d'interpréter, des arrières-mondes.

« Dans le premier exercice, il s'agit de rendre possible l'attitude corporelle exigée. Retracé à grands traits, ce premier exercice consiste à apprendre à se placer face à l'œuvre, à porter le regard sur la toile, de face, et simultanément à apprendre à passer du temps à considérer l'œuvre. Sans doute faut-il voir ici comme une sorte d'exercice du désir et de l'attention, renforçant dans le sujet esthétique une "pulsion de voir" (...). Par le deuxième exercice, il convient de faire valoir un investissement physique et / ou intellectuel (...). Au cours du troisième exercice , il apparaît que ce type d'acclimatation à l'œuvre d'art n'est pas sans exiger une certaine capacité à se laisser capter, enivrer, par l'œuvre, donc à s'abandonner. Se mêle par conséquent à ces exercices un équilibre délicat entre cet abandon auquel l'œuvre convertit et la séduction ou le voyeurisme qui barrent l'accès à une œuvre. Quatrième exercice : la consécration vient alors de la découverte de la capacité à fictionner grâce à l'énergie rencontrée dans l'œuvre. » (Ruby, 2002, p. 13).

De fait, je soulignerai que l'attitude spectatrice inhérente à cette disposition esthétique repose sur l'interdit de toucher et l'interdit de discuter, la valorisation de la station par opposition au parcours. Ils se manifestent dans la distance entre l'œuvre et le corps du spectateur d'une part, et entre les corps d'autre part, qui en fait un exercice solitaire parce que la saisie commune de l'objet est un côte à côte passif, et un exercice distancié parce que d'extériorité ; dans le silence interrompu par des chuchotements malvenus qui extraient le spectateur de l'absorbement sur un mode monologique ; et enfin dans le face-à-face qui résume tous les autres en creusant le chemin de l'absorbement du spectateur dans l'œuvre et enfermant celle-ci dans son regard. Au contraire, la toile est ici la condition d'une expérience de contact physique (toucher) et verbal (graffitis) entre les spectateurs et elle d'une part, entre les

[262] « Les *monitors* jouent un rôle important pour chaque grand projet de Christo en veillant à la sécurité de l'œuvre d'art et en établissant de bonnes relations avec le public. (…) Les *monitors* jouent le rôle de surveillants et de gardes de sécurité : ils sont répartis en nombre suffisant pour empêcher tout vandalisme, pour aider les autorités de police à maintenir fluide la circulation, pour ramasser les détritus et pour répondre aux questions des passants. Une fois inscrits, les *monitors* devaient être au travail vingt-quatre heures sur vingt-quatre, six équipes se relayant toutes les quatre heures. Sur les six cent soixante *monitors* engagés, environ deux cents avaient assisté à la conférence de Christo au musée d'Art moderne de la ville de Paris quelques jours auparavant. A cette occasion, le commissaire de police Daniel Leleu leur avait fait un bref exposé sur le manière de se comporter avec le public. » (Christo, 1990, p. 201).

spectateurs d'autre part (toucher, dialoguer, débattre). On peut alors emprunter une nouvelle fois l'expression de « pulsion d'échange » forgée par C. Ruby (2002, p. 19) pour qualifier ce que déclenche l'œuvre d'art contemporaine dans le registre discursif[263], et l'étendre à la prise de contact corporel dont elle n'est pas, sur l'installation christolienne, séparable.
C'est en soulignant la participation des artistes à cette double prise de contact que je finirai. Sur le site de *The Reichstag Wrapped*, au pied des marches, Christo et Jeanne-Claude ont signé 17 000 copies d'une édition spéciale du quotidien *Der Tagesspiegel*, pendant une séance de signature publique qui a duré 6 heures. Cette signature signale l'importance du recours aux outils de la médiatisation à travers les communiqués de presse (écrits, radiophoniques ou télévisuels) qui cristallisent des campagnes de presse orchestrées par les avocats des artistes pendant toute la durée de la préparation de l'œuvre et qui inscrivent la réception de l'objet d'art dans la pratique du débat et de l'interdiscursivité. En fin de compte en guise de vernissage, les artistes proposent une signature à l'instar des écrivains, et ce ne sont pas eux qui quittent l'exposition avec un livre d'or rempli de signatures, mais les spectateurs avec une signature ayant valeur d'or apposée sur la reproduction d'une œuvre préparatoire. La séance de signature *in situ* est non seulement annoncée par voie de presse comme un rendez-vous, on peut lire dans *Libération* du 23 septembre 1985 l'encart suivant : « Les lecteurs de "Libération" pourront faire signer par Christo le dessin inédit des deux pages suivantes de 12 à 14 heures aujourd'hui sous la statue de Henri IV », mais préparée par la reproduction double page d'une photographie peinte du projet sur laquelle est écrit de la main de Christo « Pour "Libération" Christo 1985 ». La signature est une forme de prestation artistique *in situ* elle a à voir avec la possibilité du contact tactile et avec le contact discursif, l'annonce par voie de presse est une forme d'action artistique qui nous rappelle qu'un public d'art contemporain ça se prépare.

3. La gestion de la fréquentation et du risque

L'afflux de spectateurs et son regroupement sur une scène monumentale mais néanmoins localisée, les formes multiples de saisies de l'œuvre (pédestres, motorisées), le contact comme forme de réception imposent une logistique particulière et la définition d'un certain nombre de règles de circulation et de stationnement, que les artistes et les responsables de la sécurité publique prévoient à l'avance et font respecter *in situ* conjointement. La réception d'un public sur un objet d'art *in situ outdoors* ça se prépare. A peu près toutes les installations christoliennes ont donné lieu à l'élaboration de plans de circulation (« *Traffic Management Plans* ») visant à assurer une redistribution de l'affluence du public sur l'ensemble du site et une certaine fluidité de la circulation *in situ*[264]. Pour ce faire les artistes et la police se dotent

[263] « (…) l'œuvre d'art contemporain met en œuvre une "pulsion d'échange" : l'envie de proférer des mots, de prendre plaisir à entendre qui comprend ou non, d'éprouver auprès des autres comment on est mis en question. » (Ruby, 2002, p. 17). Et d'insister : « De grandes œuvres dispensent, en effet des moyens de prendre des contacts entre spectateurs, en dessinant des espaces dans lesquels les corps peuvent prendre place. Elles offrent des espaces appropriables aux fins d'inter-relations. » (ibid., p. 19). Pour faire justice à cet auteur, il faudrait ajouter que cette disposition de l'œuvre C. Ruby ne la trouve pas, entre autres, dans celle de Christo et Jeanne-Claude dont il définit la démarche d'art de la « cohésion sociale » qui prend le risque, selon ses termes, de se faire animation sociale ou touristique. L'auteur explique, par ailleurs, sa construction verbale en relevant le registre sémantique du mouvement bipolaire (de…à et réciproquement) dans « pulsion » et le registre de l'interaction dans « échange ». « Pulsion d'échange » signifie « un mouvement par lequel les œuvres suscitent une parole qui, par le jeu réciproque des accords et des désaccords, peut engager une dialectique de compréhension de l'objet. » (ibid., p. 20).

[264] Le plan de circulation sur le site de *The Umbrellas* (Japon) est édité dans Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p. 908. Il distingue les zones désignées comme « no standing, no parking », des zones désignées comme « prepared parking areas ». Il a été préparé en accord avec les artistes et leur équipe par la police de la ville

d'outils variés : un contrat imposant le démantèlement de l'objet au-delà d'un certain seuil d'affluence considéré comme potentiellement dangereux (pour le public ou le site d'installation), un zonage du site (distinguant zone de parking aménagé, zone de circulation), une signalétique particulière[265] (panneaux indicateurs de l'œuvre, panneaux d'indication de direction, panneaux d'indication de vitesse, etc.), une séparation des types de flux et de stationnement (pour le matériel, la maintenance et le public), une main d'œuvre accrue (employée ou rémunérée par les artistes). Les autorisations de construction de l'œuvre données par la puissance publique sont assorties de règles et d'obligations faites aux artistes concernant la circulation. Voici quelques éléments du plan de circulation accompagnant la *Running Fence*, prévu par le *Sonoma County* (cf. document 15 ; document 38) :

« Viewers should be kept off private property and discouraged from public roads that present hasards : (1) roads that are not through-roads ; (2) too-narrow roads ; (3) roads without turn or easy connection to other roads. Monitors and off-duty Sheriff's deputies will be hired by the applicant to protect private property and to guide traffic flow. The applicant does not propose to provide parking areas. Therefore, in general, traffic should be kept moving smoothly. For those points where views of the Running Fence are especially clear or panoramic, the tendancy of the curious (especially photographers) would be to stop. If there is no place to stop, a potential hasard exists and traffic should be kept moving. Sheriff' deputies will guide traffc while monitors (college students and others) will guard private property using two-way communication for assistance. The number of persons controlling traffic and protecting private property will be determined on the basis of need (100 anticipated on 8-hour shifts). Need will vary with time: (1) weekday vs weekend day; (2) day vs night. Road construction and maintenance acivities should not be scheduled during the viewing period. (...) If traffic becomes too congested for stopping for viewing and photographing (...), stopping, except for emergencies, could be prohibited; even whole roads could be closed to visitors. If the viewing/stopping hasard become dangerous to public safety (...) the ultimate mitigation measure can be employed : remove the Fence pannels (especially prior to the first weekend) before the end of viewing period. The applicant has aggreed to this condition in advance; the decision will be made by Captain Denton. » (Christo, 1978/a, p. 239)[266].

Ce plan s'est matérialisé par une signalétique et une surveillance *in situ*. Tout le long des routes que recoupait l'installation étaient, en effet, disposés à intervalle régulier des panneaux interdisant le stationnement (cf. document 11-b, photographie en haut à droite), à l'entrée des chemins vicinaux ou des routes de terre des panneaux tenus par des moniteurs interdisaient l'emprunt des voies aux voitures (cf. document 15).

Les communiqués de presse distribués au public par les moniteurs sur les sites servent en partie cette organisation. Ils énoncent des règles de circulation et participent à l'efficacité du plan établi en indiquant les points de vue sur l'objet d'art. Ce faisant, ils contribuent à assurer une certaine redistribution du public sur le site. Le document 14, reproduction du communiqué de presse distribué sur l'installation *The Pont-Neuf Wrapped*, montre un plan de la trame viaire du quartier dans laquelle s'inscrit le pont, sur lequel est indiqué à l'aide d'un symbole ponctuel sur-ajouté un point de « vue panoramique sur le Pont-Neuf ». Il est placé sous le dernier paragraphe du texte qui invite le spectateur à la saisie de l'œuvre dans la

---

d'Hitachi-Ota. Celui correspondant à la partie californienne est reproduit p. 910, il présente les mêmes distinctions et y ajoute les points de vue.

[265] Ainsi à propos de *The Umbrellas* : « The California Highway Patrol and the Department of Transportation, started preparing for a rush of visitors. Two hundred and twenty road signs, paid for by Christo and Jeanne-Claue, were posted along the roads and highways. » (Chernow, 2002, p. 329). Et « The 220 signs indicate to the visitors the viewing areas and the highway exits to secondary roads to approach the umbrellas. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p. 897).

[266] Audience publique du *Sonoma County du* 16 décembre 1975. Extrait des mesures établies par l'EIR (Environmental Impact Report) et votées en séance par le *Board of Supervisors*.

déambulation ou la circulation automobile : « Pendant toute la durée du projet, la circulation automobile, piétonne et fluviale continue comme d'habitude ». Le plan représente les éléments de l'infrastructure impliqués par la didascalie indirecte. Cette simple indication sur le plan a favorisé la redistribution d'une partie du public vers l'extérieur du Pont-Neuf (cf. document 11-a).
A côté de la gestion logistique de l'affluence, se pose la question de la gestion du risque créé par ou autour de l'afflux de spectateurs sur et au contact d'un objet d'art textile. Il s'agit du risque individuel ou collectif encouru par le public, nous avons vu avec l'accident mortel de Lori Rae Keevil-Mathews sur *The Umbrellas* (Californie) que ce risque potentiel pouvait réellement s'actualiser en une catastrophe humaine, ou bien de la menace portant sur le site d'installation, c'est-à-dire l'espace de vie d'une communauté humaine, compte tenu de la fréquentation et / ou de la matérialité de l'objet. Dans la mesure où l'artéfact textile installé introduit une rupture dans l'usage commun du lieu d'installation et une rupture dans l'écosystème même de ce lieu avec lequel il interfère, et bien que celles-ci soit temporaires, il est considéré comme potentiellement producteur de risque. Le risque d'incendie, celui lié aux tempêtes et aux vents violents, celui lié à la montée des eaux, etc., sont systématiquement anticipés, mesurés et contrôlés. Tous les projets répondent à ces préoccupations par un traitement spécifique de la toile correspondant aux normes en vigueur dans les pays concernés ou émanant d'une investigation de recherche spécifique, mais l'installation même impose une veille particulière. L'implication des pompiers volontaires de Valley Ford à la veille de *Running Fence* leur a valu l'édition d'enveloppes spéciales dédiées à leur activité pour le 20ème anniversaire de la *Fence* en septembre 1996. Leur activité avait été particulièrement sollicitée par la destruction de matériel et les alertes à la bombe faites par des groupes d'opposants au projet.

4. Un don sentimental

« L'aspect temporaire des projets est une DECISION ESTHETIQUE. Le propos est de doter les œuvres d'art d'une dimension d'urgence – elles doivent être vues avant qu'il ne soit trop tard – et d'un sentiment de tendresse lié au fait qu'elles ne dureront pas. Ces sentiments sont habituellement réservés aux données éphémères telles que l'enfance ou notre propre vie, précieuses dans la mesure où nous savons qu'elles ne vont pas durer. Ce sont ces sentiments d'amour et de tendresse qu'ils veulent transmettre à leurs œuvres, comme une valeur ajoutée, comme une nouvelle qualité esthétique. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25).

Je poserai simplement deux points dans cette courte partie. La réception de l'œuvre d'art est publique et gratuite. Elle se présente au public sous la forme d'un empaquetage. Cette figure appelle deux séries d'associations : une association sur l'emballage et une association sur le don, qui ne sont pas indépendantes du contexte social dans lequel elles apparaissent, la société de consommation occidentale.
La figure de l'empaquetage dont provient (généalogiquement) l'œuvre des Christo, dans ses rapports controversés avec l'emballage - mais le combat des artistes contre l'expression « *wrapping artists* » ne témoigne-t-il pas du fait qu'elle est amplement partagée par le public et la critique ? - pose la question de l'utilité de l'œuvre. Comme l'écrit G. Bertolini (1997) dans son ouvrage consacré à l'emballage dans notre société contemporaine, l'emballage dans son inutilité est une figure de la société de consommation :

« Les critiques à l'encontre de la société de consommation et de gaspillage ne manquent pas et l'emballage fait figure de bouc émissaire (...) en particulier parce qu'il prolifère et qu'il n'a pas d'utilité en lui-même. » (Bertolini, 1997).

Cette figure, rapportée à l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude, pose la question de l'utilité de l'œuvre. Question que Christo a lui-même abordée en plusieurs occasions (Diamonstein,

1979 ; Maysles, 1985) en traitant de l'objet d'art-marchandise (cf. Chapitre 2, II, B). Qu'est-ce qu'un art qui n'a pas de fonction religieuse ou qui a perdu Dieu, qui n'a pas de fonction commémorative apparente ou qui a perdu la patrie ou l'histoire, et qui se présente à son public sous la forme d'un empaquetage ? Est-ce un art de consommation qui s'articulerait adéquatement aux problématiques de l'usage et de la routine ? C'est, par exemple, l'opinion de Thomas Hoving, ancien directeur du MET (*Metropolitan Museum of Art*) de New York :

« It's frivolous, it's fun, it's games, it's hype art, it's publicity art, it's art for media… it's not serious art, it's not important art. »[267].

Mais c'est ne pas prendre en compte le fait que Christo et Jeanne-Claude ont un discours sur cet objet et que l'empaquetage, au-delà de sa perception comme objet inutile, remplit un certain nombre de fonctions : maintenir ensemble des objets dissociés pour transporter, recouvrir pour conserver ou protéger, constituer une surface d'inscription pour informer et pour assurer la promotion commerciale d'un produit (cf. Bertolini, 1997). Ces fonctions sont au cœur de la pratique artistique christolienne et de la réception de l'objet d'art et posent moins la question de l'utilité que celle de la signification de l'œuvre. Je les élaborerai tout au long de mon développement.

Par ailleurs, l'objet d'art évoque le don, par son analogie avec la figure de l'empaquetage, par son caractère éphémère et son démantèlement précoce et du fait des qualités esthétiques revendiquées pour lui par les artistes (urgence, amour, tendresse).

« L'emballage, ce supplément entièrement gratuit (au sens qu'il est inutile), mais essentiel à tout cadeau, symbole de l'esprit du don, à la fois parce qu'il cache ce qui circule pour montrer que l'important n'est pas l'objet caché mais le geste, mis en valeur par l'éclat de l'emballage, et ultérieurement par la dilapidation de l'emballage, qui disparaît à l'instant même de la réception du don. L'emballage assure ce minimum de dilapidation attachée au cadeau, la dilapidation servant à signifier que ce n'est pas tant l'aspect utilitaire de la chose donnée qui compte, que le geste, le lien, la gratuité. Ce que l'on a pris tant de temps à préparer est déchiré et jeté. L'emballage est un rite comprenant tout l'esprit du don. » (1992, p. 56).

Les spectateurs à venir, à l'instar de P. Conradi, député SPD et l'un des principaux promoteurs du projet *The Reichstag Wrapped* au Bundestag, associent en effet volontiers sur l'idée de don et de cadeau :

« P. Conradi : The Wrapping with fabric is a major art theme. (...) The material and its treatment always emphasize the costliness, the value of the wrapped object, just as a gift becomes more and not less worthy through its wrapping. » (Christo, 1996, p. 216)[268].

La circulation publique de l'œuvre dans la sphère du don étend l'intersubjectivité dont elle provient au public, à travers sa réception esthétique. La première définition du don que donne J. Godbout dans son ouvrage est la suivante : « nous qualifions de don toute prestation de bien ou de service effectué sans garantie de retour, en vue de créer, nourrir ou recréer le lien social. » (1992, p. 32). De fait, le principe esthétique d'une réception par contact discursif, que nous avons traité précédemment, fait de l'objet d'art l'occasion d'un déploiement ponctuel du lien social. Un lien qui, du fait des conditions tactiles et temporelles de sa réception, se colore d'une dimension émotionnelle, voire sentimentale. Les films des Maysles, mais aussi les ouvrages documentaires qu'éditent les artistes se font l'écho de cette dimension : les couples de spectateurs qui s'embrassent, y compris les artistes, sont une des figures du spectateur qu'ils donnent à voir. Elle est saisie, de façon privilégiée et à la manière d'un cliché cinématographique, dans le film que les Maysles (1990) ont tourné à propos de

[267] Citation de Thomas Hoving publiée dans le *Los Angeles Times*, du 23 mai 1991. 1991 est l'année de l'installation du projet *The Umbrellas* en Californie et au Japon.

[268] Compte rendu de la séance parlementaire du 25 février 1994.

The Pont-Neuf Wrapped : les gens (y compris les artistes, donc) s'embrassent à longueur des séquences consacrées à l'installation[269]. Cette qualité esthétique sentimentale de l'œuvre, demande à être travaillée, d'autant plus qu'elle s'articule dans la citation aux thématiques de la vie et de l'enfance. Qu'est-ce que ce tissu dont les artistes recouvrent des portions de la surface terrestre, en quoi s'articule-t-il adéquatement avec l'intersubjectivité sentimentale (cf. Chapitre 3, II et Chapitre 5, III) ?

Cependant, Christo et Jeanne-Claude, nous l'avons vu dans la citation inaugurale de la partie, revendiquent leur qualité de public de l'œuvre indépendamment du public en général et en liaison avec leurs « collaborateurs ». Cette qualité est mise en scène dans les films des Maysles qui proposent systématiquement une séquence centrée sur la réception artistique de l'objet d'art par Christo et Jeanne-Claude. Dans le film *Islands* (1985), par exemple, il s'agit de deux séquences présentant d'une part Christo survolant longuement les îles encerclées de la baie en hélicoptère, et d'autre part, dans une sorte d'épilogue, Jeanne-Claude recueillant les impressions de celui-ci à la descente d'hélicoptère. Dans *Christo in Paris* (1990), les artistes sont filmés lors d'une longue promenade qu'ils effectuent sur le pont et les quais. Les artistes sont des spectateurs de leur installation, à laquelle ils rendent visite plusieurs fois par jour pour faire l'expérience des diverses conditions de sa réception. Ils sont alors eux aussi au contact avec le public dans des conditions qu'ils déplorent parfois.

« Jeanne-Claude : Le nombre de spectateurs ça ne nous paraît pas important à nous. La seule chose vraiment importante c'est qu'il y avait beaucoup trop de gens à Berlin. Et j'ai pleuré, parce que quand j'essayais de voir mon bébé Reichstag, la foule se ruait sur nous, voulait un morceau de mes cheveux, me touchait. Et on avait des body guards, on en avait 14. Et très souvent il fallait retourner au bureau, on ne pouvait pas voir. C'était affreux. Les gens ne se rendent pas compte. Moi je croyais qu'ils allaient s'écarter pour que Christo et Jeanne-Claude enjoy their work. Pas du tout. Vous savez combien ça coûte 14 body guards pendant 14 jours ? (...) Moi je rentrais au bureau et je pleurais, parce que je me disais "ça va être comme ça tous les jours" - et ça a été comme ça tous les jours - "quand est-ce qu'on va voir le Reichstag ?". (...) Les projets, nous ne les faisons pas pour le public, nous les faisons pour nous, égoïstement. C'est pour ça que j'ai pleuré sur le Reichstag. Pour les Gates ce sera pas pareil. Sur les 37 kilomètres de l'œuvre le public sera dispersé. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003).

C. (Conclusion) Un art public du contact

Le rapport de l'œuvre au public s'actualise d'une part, dans des situations dialogiques plus ou moins proches du site d'installation, d'autre part, sur l'objet d'art même. Toute la question est alors de trouver les moyens de l'amener au site, de le mettre dans une certaine disposition à recevoir l'objet, de transformer l'acteur en spectateur, mais aussi de le recevoir sur des sites ou dans des lieux qui ne sont pas faits forcément pour cela. Préparer l'œuvre à recevoir le public (cf. Chapitre 4, II), préparer le public à recevoir l'œuvre (cf. Chapitre 4, III, B, 3 et Chapitre 5, I) sont les conditions de possibilité de l'objet d'art. Elles engagent l'activité artistique en une série de déclinaisons opérationnelles et promotionnelles distinctes et entrelacées.

En articulant la question de l'usage et de la routine avec d'une part, celle du don et d'autre part, celle de l'emballage - entre transport, protection et surface d'inscription pour une information -, se pose une question : qu'est-ce que de (re)donner un site (espace ou objet) empaqueté à la communauté d'usagers ou à l'ensemble des utilisateurs auprès desquels il a été emprunté ou revendiqué pour en faire un usage artistique ?

[269] Elle s'articule d'ailleurs à un second cliché : les spectateurs s'interpellent, discutent, débattent.

IV. CONCLUSION DU CHAPITRE : UN ART DE LA DISTANCE ET DU CONTACT

« Christo : You can say it's all about displacement. Basically even today I am a displaced person, and that's why I make art that does not last… I make very stimulating things. » (Chilvers, 1999, p. 134).

Il est possible, à partir des éléments présentés dans ce chapitre, de résumer le style de Christo et Jeanne-Claude en un jeu de quatre notions opposées deux à deux : distance et déplacement / contact et limite. Ces notions sont pertinentes aussi bien dans le champ de la relation intersubjective que dans le champ de la relation physique entre des lieux et des personnes localisées et agissant en ces lieux. Ils inscrivent l'œuvre christolienne, aussi bien sa production que sa réception, dans la problématique générale de l'art contemporain qu'on a pris l'habitude de classer sous la catégorie du nomadisme et que les artistes appliquent à leur objet d'art même et rapportent à leur statut de « déplacés »[270], établissant une équivalence entre la condition d'existence de l'objet et celle de l'individu-artiste. Ils qualifient en effet leurs projets de « nomadiques », leur reconnaissant une « dimension de déplacement » (« une dimension nomadique, ce qui apparaît, puis disparaît, puis plus rien »), les décrivent comme « flottants » (par opposition à « fixés » ou « enracinés ») et rapportent ces qualités aux « déplacés » (les migrants et les immigrants), déplacés au nombre desquels ils se comptent eux-mêmes. L'image qui rend compte de cette qualité est la tente des populations nomades à l'évocation de laquelle les artistes ont recours bien souvent et à laquelle ils associent celle de la peau, l'enveloppe des corps en mouvement. Le nomadisme en art renvoie à une activité artistique qui lie la conception, la réalisation et / ou l'exposition de l'œuvre d'art à un déplacement spatial (réel, voire virtuel).
La mise en relation de la problématique de la distance et de celle du contact fait de la pratique artistique christolienne un art de / du terrain, c'est-à-dire un art lié au déplacement vers un lieu ou entre un ensemble de lieux, et sur ce (ou ces) lieu(x) transformés en espace d'observation et d'action permettant la production d'objets artistiques (cf. Chapitre 4). A la *studio extension*, sortie de l'activité artistique hors de l'atelier, correspond un *fieldwork*, une pratique de terrain[271]. Du point de vue non plus de l'élaboration de l'objet d'art mais de sa réception, l'art christolien est aussi un art du contact et de la distance, dans la mesure où les objets d'art sont à la fois localisés en des endroit distincts et dispersés dans le monde induisant le déplacement des spectateurs vers les installations, et des dispositifs qui appellent le contact tactile et discursif. Il implique une gestion de la mise en relation du public et de l'objet d'art qui place au centre de l'entreprise christolienne les synthèses documentaires que les artistes éditent et tout particulièrement celles qui, mobiles, se mettent en espace dans des lieux (les musées) sous la forme de dispositifs muséographiques, les expositions documentaires (cf. Chapitre 5).

[270] Les citations sont extraites de la Conférence de la Cité de la Réussite, Paris, octobre 2000

[271] Le rapport entre la sortie hors de l'atelier et le travail artistique de terrain, l'association entre *studio extension* et *fieldwork* s'exprime en creux dans l'expression « *Sculpture in the expended field* » forgée par R. E. Krauss (1979) pour qualifier le déploiement spatial horizontal de la sculpture monumentale contemporaine sur son site. Pour R. Krauss, celle-ci informe le site de son déploiement selon des principes formels qui la distinguent de la sculpture monumentale traditionnelle qui entretenait des rapports verticaux avec son site et exprimait les significations ou valeurs qui y étaient déposées selon un principe commémoratif.

Chapitre 2. A TRAVERS ET AUTOUR DES EDITIONS DOCUMENTAIRES CHRISTOLIENNES : SOURCES ET METHODES

Malgré ma présence à Paris à l'automne 1985, je n'ai aucun souvenir de *The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985* : ni de vues proches ou lointaines, ni de promenades sur l'ouvrage d'art, ni de discussions autour de la réalisation du projet. Mon rapport avec l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude ne s'est pas construit à la faveur d'expériences *in situ*, uniques ou volontairement répétées. Mes années de recherche, 1997-2002, ne coïncident avec la réalisation que d'une seule œuvre textile *The Wrapped Trees, Fondation Beyerler and Berower Park, Riehen, Basel, Switzerland, 1997-1998*[272]. Ce projet, s'il s'inscrit dans la longue suite de projets d'empaquetage d'arbres qui s'étend entre 1964 et 1998, se matérialise dans ce site particulier en novembre 1998, soit un peu plus d'un an après l'invitation téléphonique faite aux artistes par Ernst Beyerler, en mars 1997, et sa visite à New York, en mai 1997. L'occasion est prématurée (je suis en début de thèse), la publicité autour de ce projet très rapidement réalisé est somme toute restreinte, son installation passe, à mes yeux, presque inaperçue, un défaut d'organisation fait le reste : cette installation particulière n'est devenue, pour moi, ni terrain d'enquête et d'observation, ni lieu d'expérience. En revanche, ma recherche coïncide avec deux projets en cours : *The Gates, Project for Central Park, New York City*, en cours depuis 1979, et *Over the River, Project for the Arkansas River, State of Colorado*, en cours depuis 1992, mais pour des raisons liées à mes hésitations et aux contingences d'une rencontre avec les artistes, je n'ai pas non plus transformé leurs différentes opérations d'élaboration de l'œuvre en occasions d'enquêtes de terrain. Mon premier contact avec l'œuvre des Christo s'est donc établi d'une part, à travers la rencontre, presque toujours accidentelle, d'éditions documentaires et d'autre part, à travers la recherche bibliographique. A l'automne 1995, à l'occasion du 10ème anniversaire de *The Pont-Neuf Wrapped*, la Cinémathèque Française programme le film *Christo in Paris* (Maysles, 1990), un ami a travaillé sur la production parisienne du film, nous sommes invités à la projection… C'est, pour moi alors, la révélation d'une œuvre. Fin 1995, la chaîne de télévision franco-allemande Arte diffuse, dans le cadre d'une soirée thématique « Christo et Jeanne-Claude », quatre films documentaires : trois des films réalisés par les frères Maysles *Running Fence* (1977), *Islands* (1985) et *Christo in Paris* (1990), et un premier montage documentaire de ce qui constituera le film des frères Hissen sur *The Reichstag Wrapped*. En juin 1996, la chaîne de télévision française Canal + diffuse *Dem Deutschen Volke - Verhüllter Reichstag* (Hissen, 1996). Ces diffusions télévisées de films qui documentent résolument la mise en œuvre artistique (projet, installation, et enfin exposition de l'objet d'art) sont directement à l'origine de ma conviction de l'époque que cette œuvre est une invitation à un possible discours géographique sur l'art. Pendant l'été 1996, au cours de ma recherche bibliographique sur l'œuvre des Christo, je découvre dans une librairie d'art parisienne un exemplaire de l'ouvrage *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986). Ces quelques six cent quatre vingt seize pages de reproductions de documents originaux, textuels et iconographiques, compilés et édités par Christo, constituent une somme encyclopédique sur *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, 1980-1983* depuis sa conception jusqu'à sa réalisation. Il s'agit de la découverte d'un fonds archivistique, important et circonscrit, qui émerge partiellement

[272] En 1999, les Christo ont aussi réalisé un empilement *indoor* : *The Wall – 13 000 Oil barrels, Gasometer, Oberhausen, Germany*.

dans des éditions documentaires centrées sur une œuvre particulière et déclinées sous trois formes (l'ouvrage, l'exposition et le film documentaires). Ce fonds est donc mobilisable, à travers les éditions documentaires, comme source pour mon travail. Remontant la filière documentaire qu'elles proposent, j'ai effectué en juillet-août 2000, un terrain sur plusieurs sites d'installation. Cette enquête de terrain m'a conduite à la surprise de la découverte de fonds documentaires locaux, rassemblés dans des lieux dédiés à la commémoration, alimentés conjointement par les artistes et les communautés locales (résidents, administrateurs), et qui présentent un matériel similaire aux éditions documentaires. Editions documentaires et conservatoires locaux : ces deux types de constructions mnésiques, supports de pratiques commémoratives, constitueront les bases de données de mon travail de recherche sur l'œuvre.

« Il [Christo] travaille avec deux composantes, la monumentalité et la fugacité. De sorte qu'à parcourir des yeux les livres et les catalogues qui font le compte-rendu de ces efforts depuis longtemps effacés, on pourrait définir Christo comme un producteur de souvenirs. (…) Derrière lui, il ne laisse pas des monuments localisables, mais des rapports, des documents qui traitent d'une présomption provisoire. Dans le souvenir qu'ils en gardent, l'œuvre explose comme le reflet dans le miroir. Et la destruction de l'œuvre originale est la condition pour que toutes les photographies, les livres, les films, les collages, les dessins, les graphismes qui en attestent l'exécution, puissent compter aussi fortement sur l'aura du passé, sur son irréversibilité. » (Spies, 1989, p. 65).

« A leur manière, les œuvres de Christo et Jeanne-Claude assemblent aussi, pour une durée éphémère et dans un lieu choisi, des gens, des couleurs, des matières… De l'œuvre plus tard, il reste les nombreux projets (dessins, collages,…), des photos, parfois un film, toujours un livre, et le souvenir. D'une rencontre, on garde quelques cassettes enregistrées, le souvenir et, pourquoi pas, un livre. » (A.-F. Penders, 1995, p. 5).

La rencontre avec le fonds constitué par une instance archivistique unique et édité par celle-ci, dans le cadre d'une pratique artistique, m'a conduite à effectuer un travail d'historienne, dotée, autant que faire ce peut, des outils de la narratologie. Si l'on peut éventuellement reconnaître une nécessité de l'activité archivistique dans une pratique artistique du projet (enregistrement, sommation des opérations) et de l'installation temporaire (sauvegarde, conservation de l'objet d'art), la publication partielle du fonds d'archives relève d'une pragmatique de l'édition documentaire. Elle révèle une intention de récupération de l'archive pour agir sur le lecteur (de l'ouvrage), le visiteur (de l'exposition), le spectateur (du film). Elle participe de ces productions artistiques que J.-M. Poinsot (1999) rassemble sous la catégorie des « discours autorisés », c'est-à-dire ces discours qui « se donnent à lire comme représentations de la prestation esthétique, de l'œuvre dans son ensemble ou de l'artiste » (Poinsot, 1999, p. 135). L'archive christolienne publiée n'est pas un reflet de l'œuvre, une rémanence de la réalité objective disparue, mais une représentation et une reconstruction de cette réalité, par un ensemble de procédés narratifs, en vue de témoigner de l'œuvre, d'impliquer son public dans l'œuvre et de rendre l'œuvre intelligible. Publié, ce fonds est mobilisable et manipulable par le chercheur. S'il peut constituer pour lui une source d'information privilégiée et un gisement de données, c'est-à-dire une source au sens scientifique du terme, c'est alors à la condition préalable de l'objectiver. Utiliser l'archive christolienne, sous sa forme éditée, comme source, c'est donc non seulement réaliser son dépouillement méthodique, mais mener sa critique interne afin de mettre au jour les modalités de la pragmatique artistique de l'archive et de son édition, et d'analyser la représentation des faits qu'elle produit. Il s'est donc agi pour moi, autant que faire ce peut, de conduire une investigation critique, interne et externe, des éditions documentaires. Celle-ci s'est déployée dans trois directions à la fois autour de l'édition et autour de l'archive. Tout d'abord, une lecture suffisamment objectivante de l'édition (documentaire). La déconstruction des procédés narratifs qui fondent ces éditions et le dévoilement de leur participation

métadiscursive à un discours critique christolien, ont constitué la condition de cette objectivation. Ensuite, j'ai mené une étude du matériel documentaire afin d'atteindre un niveau d'accumulation et d'intégration des faits qu'il rapporte, une masse critique, dirait-on, porteuse d'une suffisante familiarité avec l'œuvre et constitutive d'une base de données. Le rassemblement des éditions documentaires, leur dépouillement exhaustif, l'inventaire et l'analyse de contenu, la confrontation systématique et méthodique des éditions entre elles (par type et par œuvre), ont constitué les conditions d'une délimitation de la source d'information et de son instauration en base de données. Enfin, une lecture fondée par une critique externe de ce matériel documentaire. Sa mise en perspective avec, d'une part, le résultat de sondages, d'enquêtes *in situ* effectués en remontant les filières documentaires, et avec, d'autre part, le résultat de reconductions de terrain, en a constitué le principe.

De nombreux commentateurs de l'œuvre font référence à la pratique du projet, caractéristique de l'activité artistique des Christo, à la multiplicité des formes de l'œuvre qui en découle, ainsi qu'à la pratique conservatoire qu'imposent le caractère événementiel du projet et le caractère temporaire de l'installation. Mais, traitant l'édition documentaire comme une « doublure » de l'œuvre disparue, aucun d'entre eux n'a considéré les activités archivistique et éditrice dans leur dimension artistique même, et leur production, comme une des formes de l'œuvre. Ainsi, aucun commentateur, à ma connaissance, n'a instauré les sommes encyclopédiques que constituent les éditions documentaires, en source privilégiée et systématique de l'étude de l'œuvre[273]. Un état de fait qui m'a donné le sentiment, quand au contraire je m'y suis attachée, d'avoir débusqué un fonds, un fonds non pas ignoré, mais insuffisamment considéré, voire jamais travaillé à sa juste dimension. Pourtant, les activités archivistique et éditrice des Christo sont considérables, par leur systématisation, leur ampleur, leur multiplicité. Ces activités s'apparentent, à bien des égards, à des pratiques artistiques contemporaines rassemblées par la Documenta 10 de Kassel, en 1997, sous l'expression de « protocoles documentaires »[274]. Pour ces artistes issus de l'architecture et de l'urbanisme bien souvent, les éditions documentaires, montées dans des formes extrêmement variées (dispositifs photographiques - diaporamas - ou environnements vidéo, ouvrages documentaires, etc.), constituent l'objet d'art. Ce n'est pas le cas des Christo, qui désignent explicitement l'installation *in situ* comme la finalité du processus de production et comme l'objet d'art. Mais, enregistrement, sauvegarde et conservation archivistique d'une part, récupération éditrice d'autre part, sont à un tel point inscrits au cœur de la pratique artistique, qu'on peut légitimement se demander si l'avènement de l'installation textile ne fonctionne pas

[273] Si l'étude systématique des éditions est, rétrospectivement, la seule manière de comprendre le projet christolien, leur consultation est aussi le seul moyen d'éviter les erreurs grossières ou les jugements hâtifs. Ainsi, Douglas Davis (cité par C. Garraud, 1994, p. 83) critique la réalisation de *Running Fence* en des termes qui sont non seulement tout à fait inexacts, mais qui témoignent surtout soit de son ignorance des processus artistiques à l'œuvre dans cette réalisation, soit d'un esprit partisan et de mauvaise foi : « [Running Fence] indifférente aux implications politiques de sa présence hautement symbolique dans un paysage rural, et irresponsable devant les besoins et les objections de la population locale qu'elle prétend en partie servir ». Et c'est à juste titre que C. Garraud conteste la citation en s'appuyant sur les documents fournis par l'édition documentaire, même si les termes qu'elle emploie laisse penser qu'elle ne l'a peut-être pas consultée : « Cependant un *Environmental Impact Report* de 265 pages rédigé à la demande de la région, analysant tous les effets possibles de la clôture sur le paysage, n'avait conduit les responsables locaux à s'opposer à sa réalisation et nombreux furent les partisans de la "douce violence" exercée par Christo sur le territoire. » (ibid., p. 83).

[274] « Protocole documentaire » est une expression de l'art contemporain institutionnalisée à Kassel, lors de la Documenta 10 (1997), pour qualifier le travail d'artistes contemporains, issu le plus souvent de l'architecture et de l'urbanisme. Les « protocoles documentaires » sont à la fois des projets artistiques d'enregistrement documentaire *in situ* (photographie, film, enregistrement sonore) qui informent une méthode d'investigation de terrain qui s'apparente à celle normée ou pratiquée par les chercheurs en sciences sociales, et des projets d'éditions documentaires qui utilisent la forme de l'exposition dite synoptique (diaporama) comme outil de restitution du terrain (investigations et résultats).

comme l'événement de la commémoration anticipée de l'œuvre, anticipant toutes ses reprises dans des « lieux de mémoire » (Nora, 1992). L'installation, en apparaissant, annonce sa disparition, la pratique archivistique l'accompagne, la pratique éditrice la représente. Tout se passe comme si l'installation installait l'œuvre dans la commémoration, c'est-à-dire dans l'édition documentaire, dans le conservatoire local. L'œuvre d'art christolienne est alors autant dans les installations (les artéfacts textiles, les objets d'art *in situ*), que dans les projets (leurs formes anticipées), que dans les éditions des divers enregistrements et documents qui fixent les processus de production et de réception de l'œuvre (leurs représentations). Le « protocole documentaire » est une des formes que prend l'œuvre. Les éditions documentaires doivent être étudiées, dans toute leur épaisseur, pour ce qu'elles sont : une forme totale de l'œuvre, et non pas simplement une doublure, un reflet, un reste de l'installation, au mieux, pour ceux qui ne s'intéressent pas qu'aux photographies couleurs, de l'ensemble du projet. Fabriquées avec des archives, c'est-à-dire des reproductions de documents originaux ou de premières mains, elles peuvent être instaurées, sous certaines conditions nous le répétons, comme source d'information et base de données d'un travail sur l'œuvre. M'appuyer sur la forme totale de l'œuvre, celle qui réalise à la fois sa sommation et sa représentation, m'est apparu comme une nécessité.

Bien que la pratique artistique et la réception esthétique soient explicitement rapportées par les artistes à la problématique de l'*in situ*, tout se passe comme si les commentateurs se désintéressaient du site de l'œuvre après le démantèlement de l'objet d'art. Ce désintérêt témoigne de la même focalisation de l'attention critique sur l'objet d'art que l'insuffisante considération dans laquelle sont tenues les activités archivistique et éditrice. Quand ils font le déplacement jusqu'aux sites néanmoins, c'est pour aller chercher des traces matérielles, des résidus, des objets temporaires (Tiberghien, 1996, p. 57). Or cette démarche « archéologique » rencontre deux difficultés théorique et pratique. D'une part, sur les sites mêmes, les restes de l'œuvre sont essentiellement mentaux et leur expression symbolique, le plus souvent discursive. Les sites ont été nettoyés, les objets démantelés et recyclés. Ainsi, revenir sur un site, après le démantèlement d'un objet d'art, c'est retrouver les éléments des différents espaces discursifs dans lesquels ont été élaborés les projets. Les modalités, essentiellement interdiscursives de la transformation de l'idée de l'œuvre en installation *in situ*, imposent sur les différents sites de l'œuvre une méthode de terrain qui n'est pas seulement d'observation, mais d'entretien. D'autre part, la trace matérielle de l'objet d'art, c'est l'édition documentaire et secondairement le conservatoire local qui la garde. Parce que c'est un « lieu de mémoire » particulier et une compilation documentaire où domine l'enregistrement, l'édition documentaire, sous certaines conditions pratiques, constitue un terrain. Un terrain certes paradoxal : un terrain « hors site », les photographies et les films jouant le rôle de nouveau réel. La méthode scientifique adaptée à la nature de ce terrain, est alors l'observation (de ce nouveau réel). Une observation qui fait jouer toutes les fonctions du dispositif narratif des éditions documentaires pour s'approcher de l'observation participante. Une observation participante certes paradoxale : une observation et une participation indirectes. Les éditions documentaires jouent bien le rôle d'un nouveau réel sur lequel peut s'appuyer la démonstration scientifique en élaborant à travers une démarche et des méthodes les faits (d'une narration) *de* terrain en faits (d'une écriture scientifique) *du* terrain.

Ce chapitre se propose donc d'une part, de décrire l'édition documentaire, les procédures qui contribuent à sa production et les différentes formes qu'elle prend, et d'autre part, de rendre compte du travail de constitution de l'édition en matériau de recherche, c'est-à-dire de la démarche et des conditions méthodologiques de sa mobilisation dans le cadre d'un travail de recherche.

I. NECESSITE ET PRAGMATIQUE DE L'ARCHIVE DANS L'ENTREPRISE CHRISTOLIENNE

A la faveur de cette première partie je procèderai à l'objectivation de mes sources, d'une part, par une analyse de leurs principes constitutifs et d'autre part, par une déconstruction de leur structure narrative. Cette analyse minutieuse fondée sur le maniement d'outils empruntés à la narratologie, permettra une élaboration quantitative et qualitative de leur contenu documentaire en sources.

Je partirai de l'idée énoncée par le critique d'art new-yorkais H. Rosenberg (1972) qu'il existe une nécessité de l'entreprise archivistique et de la construction documentaire pour certaines formes avant-gardistes de l'art contemporain qu'il appelle « désesthétisées »[275] et desquelles se rapproche l'entreprise christolienne. Une nécessité qui en fait « un art pour le livre, c'est-à-dire pour des photographies avec des légendes » (ibid., p. 32), un art pour une édition mixte à la fois textuelle et iconographique.

« Malgré l'accent placé sur la réalité des matériaux utilisés, le principe commun à toutes les catégories de l'art désesthétisé est que le produit final, s'il existe, importe moins que les procédés qui ont fait naître l'œuvre et dont celle-ci est la trace. (...) Aucun art ne se prête plus volontiers à la publication (en fait, il en est de même parfois complètement dépendant) que cet art des matériaux et des événements "réels". (...) Douglas Huebler (...) écrit (...) "La conscience de l'œuvre est tributaire de documentation. Cette documentation prend la forme de photographies, de cartes et de dessins et d'un langage descriptif" Il existe bien entendu des exceptions - des objets et des événements qui perdent dans la version documentaire - mais la balance penche du côté des "documents". » (Rosenberg, 1972, pp. 28-29 et 32-33)[276].

Je montrerai comment, dans le cas précis de l'œuvre christolienne qui, contrairement à l'art conceptuel vise la réalisation et à la matérialisation temporaire d'un objet d'art, la sauvegarde documentaire se prolonge dans une reconstruction mnésique à visée commémorative qui l'apparente à un lieu de mémoire, selon le terme forgé par l'historien français P. Nora (1992). Je déboucherai, empruntant l'expression au critique d'art français J.-M. Poinsot (1999), sur une définition des éditions documentaires comme « récits autorisés » ayant pour horizons d'une part, le maintien de l'œuvre et sa définition, d'autre part la construction et l'attestation de la figure de l'artiste, avant d'envisager son rôle dans le « contrat iconographique »

---

[275] Le chapitre « La désesthétisation » publié dans *La dé-définition de l'art*, un recueil d'articles rédigés entre 1969 et 1972, s'ouvre sur la citation de la *Déclaration de Retrait esthétique* de R. Morris (1963). L'artiste, dans un énoncé précisément inverse au geste de Duchamp, retire « toute qualité esthétique et tout contenu » à *Litanies*, « une construction de métal » dont il est l'auteur. Partant, Rosenberg analyse divers courants avant-gardistes de l'art américain des années 1960, qui utilisent des processus et des objets étrangers à l'art pour interroger les relations entre objet banal et objet artistique et entre réalité et art, voire même éliminent l'objet d'art au profit d'une idée d'œuvre et / ou d'une documentation. La création procède alors d'un choix mental plutôt que d'une production artistique, l'objet est décrété d'art : il devient nécessairement un mélange de visuel et de conceptuel, et intègre le discours (textuel ou oral) à l'œuvre. Ce texte constitue le point de départ et de référence de l'ensemble des textes de la première partie du recueil « L'art et les mots ».

[276] H. Rosenberg appuie son argumentation sur des représentations documentaires d'œuvres de *land artists*, publiées dans *Arte Povera* un ouvrage de Germano Celant, publié en 1969, aux Etats-Unis : « Si comme nous l'avons dit, il a fallu deux grues, un chargeur, quatre avions-cargos, quatre bétonnières et une masse de soixante-huit tonnes de granit pour mener à bien une des entreprises de déplacement de bloc de pierre roulé de Heizer dans le Nevada, il n'en reste pas moins que le résultat est essentiellement de l'art pour le livre - c'est-à-dire, pour des photographies avec leurs légendes-, car une fois le rocher en place, son intérêt visuel dépend des angles de prise de vue du photographe, de la distance qu'il choisit et des explications que l'artiste donne au projet. Sur une photo de la couverture d'*Arte Povera*, deux lignes blanches convergent sur un fond gris ; à angle droit par rapport à l'extrémité de la ligne de gauche, le corps d'un homme est étendu face contre terre dans la direction de l'autre ligne. L'effet est strictement photographique et conceptuel, et l'intention de l'artiste serait moins évidente à un témoin sur place que sur le cliché. » (ibid., p. 32).

(Poinsot, 1999) qui lie l'artiste et le spectateur autour d'un consensus d'intelligibilité minimum, dans la partie suivante.

A. De « l'objet à projet »[277] à l'installation temporaire : une logique nécessaire d'archivage documentaire intégratif

Si, comme l'affirme W. Spies (1977, p. 6), par le démantèlement complet des installations, Christo apparaît comme « l'iconoclaste et le vandale de sa propre création », il l'inscrit cependant dans des pratiques de sauvegarde, de conservation et de récupération documentaires qui limitent grandement la pertinence de la comparaison. L'installation n'est pas toute l'œuvre, mais en fin de compte une forme transitoire, une unité spatio-temporelle provisoire, conjugaison localisée et temporaire de toutes les formes préparatoires, vouée à être démantelée dans une multitude de sauvegardes, elles-mêmes récupérables pour de nouveaux projets. De même qu'il y a un avant de l'installation, dans les multiples formes que prend le projet, c'est-à-dire sa pré-production, il y a un après de l'installation dans les multiples formes que prennent sa sauvegarde, sa conservation et sa récupération, c'est-à-dire sa post-production. Certes, l'installation est démantelée par ceux-là mêmes qui l'ont conçue et montée, mais la pluralité des formes intermédiaires dont elle a procédé et des fragments que le démontage a produits, une fois « déposée », est archivée et récupérée. Certes, l'installation disparaît matériellement, mais elle se redéploie et se reproduit dans des représentations très variées, conditions de sa réutilisation par ses agents, au titre desquels ses concepteurs et maîtres d'œuvre. Sauvegarde, conservation et récupération sont à un tel point inscrites au cœur de la pratique artistique des Christo qu'elles constituent les activités archivistique et éditrice en dimensions de l'entreprise artistique.

1. Recycler l'œuvre dans un lieu de mémoire

La conjugaison d'un mode de production de l'œuvre : le projet, et d'un mode d'exposition de l'œuvre : l'installation temporaire, impose le recours à une pratique d'enregistrement et de conservation documentaires. Cette pratique archivistique assure la sauvegarde de l'œuvre par-delà l'aboutissement de chaque action de production de l'œuvre et par-delà la disparition physique de l'installation[278]. Elle est présentée par les Christo comme un « autre aspect du travail » artistique (Penders, 1995, p. 11). Elle n'est pas réalisée dans un après-coup, elle court pendant toute la durée du projet. A l'issue de ce long processus cumulatif d'enregistrement et de recueil, la couverture documentaire devient le résidu (iconographique et textuel) de la mobilisation et du recouvrement de ses sites par l'œuvre. L'archive peut donc être instrumentalisée pour représenter l'œuvre en son absence, que celle-ci n'ait pas encore été

[277] L'expression « objet à projet » est empruntée à J.-P. Boutinet (1990, p. 107). Elle désigne tous les objets (loi, édifice, dispositif technique) dont l'élaboration suppose nécessairement le recours à une pratique de projet (cf. Chapitre 4).

[278] Sur la définition des archives voir le texte de K. Pomian (1992, pp.163-169) qui analyse la définition de l'archive donnée par le cadre réglementaire français (loi du 03 janvier 1979) « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme ou leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité ». K. Pomian souligne que la définition française des archives ne renvoie à aucune restriction temporelle, matérielle (support), à aucune identification spéciale à du texte et à aucune définition particulière du statut, de la qualité, du métier, etc., de la personne reconnue capable d'en créer. Il les définit enfin comme le résultat d'une pratique de regroupement, dans des fonds, de « sémiophores, c'est-à-dire des objets porteurs de signes attachés ou incorporés à un support matériel » et « produits pour porter des références explicites à des faits visibles ou observables ». Cette définition nous servira de référence.

montée (représentation du projet) ou qu'elle ait été démontée (représentation du projet et de l'installation), voire même que son projet en ait été abandonné. L'archive est rendue publique, publiée, pour attester la réalité de l'œuvre. Pour ce faire, les documents sont montés dans des éditions documentaires qui viennent compenser, par leur « charge » factuelle, les doutes inévitables portant sur la réalité de l'œuvre, que suscite une trop brève visibilité de sa matérialisation *in situ*, ou portant sur la réalisation de l'œuvre, que suscite le projet[279]. Ces éditions documentaires sont des ouvrages, des expositions et des films, des dispositifs visuels donc, qui, par leur dimension, rendent compte du gigantisme de l'œuvre et révèlent en même temps leur intention de produire une somme totalisante, une mémoire encyclopédique de l'œuvre. Chaque œuvre est alors entièrement saisissable, dans un après-coup et un hors site, sur le mode visuel de la lecture, de la visite ou du visionnage, et non plus sur le mode plurisensoriel et kinesthésique de l'expérience, dans l'engagement *in situ*. Cependant, les éditions documentaires ne sont pas de simples regroupements de documents juxtaposés, elles les mettent aussi en forme. Ce sont des dispositifs narratifs (iconographiques et textuels) qui supportent une pragmatique de l'édition documentaire. Chaque œuvre disparue est non seulement rendue, mais racontée et expliquée par sa représentation[280].

« Des pseudo Environnementalistes ont prétendu avant chaque projet que les Christo allaient nuire à l'environnement. Ils ont pu constater, une fois les travaux achevés que : 1. Christo et Jeanne-Claude sont les artistes les plus propres du monde, tout est enlevé. Leurs œuvres à vaste échelle sont temporaires. 2. Les sites sont rendus à leur état d'origine, et la plupart des matériaux recyclés. Sauf en Floride, pour les Surrounded Islands, où le site n'a heureusement pas retrouvé son état d'origine. Les ouvriers des Christo, avant le projet, ont dégagé, aux frais des artistes, 40 tonnes de détritus provenant des onze îles -l'une d'elles était surnommée "l'île aux canettes de bière". Bien entendu, les ordures n'ont pas été rapportées sur les îles ! » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 21).

Pour les artistes, deux thèmes soldent l'étape de la déprise du site par l'objet : la restitution à l'état d'origine du site[281] (le nettoyage du site), le « recyclage » des matériaux de l'objet. Deux thèmes commandés par un propos écologique, à travers lequel nous retrouvons, en guise de

---

[279] Un doute d'autant plus grand qu'il s'agit de la réalité / réalisation d'un objet sans motivation sociale et culturelle initiale, simple produit de l'imagination d'un concepteur et de l'anticipation d'acteurs et de participants.

[280] Dans une optique similaire et à propos des œuvres des *land artists* et de sculpteurs des années 1960, H. Rosenberg (1992, p. 63) écrit dans son texte « L'art et les mots » : « Dans la mesure où un *earthwork* n'est en principe pas transportable - il peut même n'être pas perceptible en tant qu'unité ou pendant un temps donné -, seul est accessible au spectateur sa documentation et ceci, selon un artiste "modificateur" de sites, "crée une condition de coexistence absolue entre *image* et *langage*". L'art communiqué par le truchement d'une documentation est un développement à l'extrême de l'idée de l'*Action Painting* selon laquelle une peinture doit être considérée comme un enregistrement des processus créatifs de l'artiste, plutôt que comme un objet physique. C'est le "faire" et non la chose faite qui constitue l' "œuvre". C'est pourquoi logiquement, l'œuvre peut être invisible - commentée mais pas vue. ».

[281] « Un contrat écrit sera rédigé entre le Département des Parcs et notre organisation. Le contrat nous demandera de fournir : (…) Un engagement de démontage prévoyant des fonds pour la remise en état complète du site. (…) Aucune végétation ou formation minérale ne sera dérangée. (…) Tous les trous seront rebouchés de manière professionnelle avec des matériaux naturels, laissant le sol en bon état, lequel sera inspecté par le Département des Parcs jusqu'à son entière satisfaction selon les engagement de démontage. », extrait du communiqué de presse de *The Gates* (Marsaud Perrodin, 1996, pp. 55-56). « La côte resta empaquetée pendant 10 semaines à partir du 28 octobre 1969. Puis tous les matériaux furent enlevés et le site revint à son premier état. », extrait du communiqué de presse de *Wrapped Coast* (Marsaud Perrodin, 1996, p. 64). « Tous les éléments de la structure de la "Barrière en fuite" furent conçus afin que le démontage soit complet et pour qu'aucune trace visible de l'œuvre ne subsiste sur les collines des Comtés de Sonoma et Marin. », extrait du communiqué de presse de *Running Fence* (Marsaud Perrodin, 1996, p. 72).

motivation, la gestion de l'image « d'artistes emballeurs » qui leur colle à la peau[282]. Soulignons qu'aucune des deux opérations n'est documentée par les éditions, à l'instar d'ailleurs de ce qui les conditionne et les précède immédiatement, l'opération de démantèlement[283]. Autant que de recyclage, il s'agit de la récupération de la totalité ou d'une partie des composants de l'objet[284]. L'installation a objectivement et formellement disparu, mais ses composants font l'objet d'un réemploi dans le cadre d'un autre usage. Sous une forme fragmentaire, puisque résultat d'un démantèlement, l'installation survit à son usage en pénétrant d'autres cycles de valorisation. Or, la récupération ne concerne pas seulement les résidus matériels de l'œuvre installée, mais tous les résidus de l'œuvre. Ainsi, la sauvegarde et la conservation documentaires font, elles aussi, l'objet d'une récupération délibérée dans ce qu'on peut définir d'après P. Nora (1992), comme des « lieux de mémoire »[285], c'est-à-dire

---

[282] Le recouvrement textile d'un site, sa référence originelle et récurrente à l'empaquetage (*Packages*, *Packed Objects*), sont en partie à l'origine du recyclage de l'objet et du nettoyage du site. Nous rencontrons là, en filigrane, l'association négative de l'œuvre à l'emballage, à son image de banalité, de prolifération et de dégradation des lieux, liée à la représentation des pratiques consuméristes et gaspilleuses de la société occidentale. Notons d'ailleurs que, dans le texte *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000) dont elle est extraite, la citation ci-dessus précède immédiatement la charge contre l'expression « artistes empaqueteurs » : « Il est parfaitement stupide d'appeler Christo et Jeanne-Claude "les artistes empaqueteurs". » (ibid., p. 23).

[283] L'exemple du non traitement documentaire du démantèlement de *Valley Curtain* est tout à fait significative puisqu'elle entre en contradiction avec l'évocation des conditions qui y ont présidé. Si les artistes évoquent volontiers l'enlèvement du *Valley Curtain* sous la menace du vent 28 heures après sa mise en place, cette évocation n'implique pas cependant son rendu documentaire. Dans l'ouvrage documentaire consacré à Valley Curtain (Christo, 1973) la destruction, en 1971, d'un premier rideau par le vent pendant son installation est documentée sur 14 pages (ibid. pp. 146-159), en revanche le démontage, en 1972, du second rideau après mise en place n'est pas couvert par une documentation.

[284] Le recyclage implique la réintroduction de résidus dans un processus de transformation industrielle en vue de fabrication d'un bien, comme matière première ou comme intrant industriel, il se différencie de la récupération qui implique plutôt un détournement de l'usage initial de l'objet sans transformation de celui-ci. Il peut s'agir, comme le montre cet extrait d'un commentaire de *The Umbrellas*, de recyclage et de récupération : « Au bout de 18 jours les parasols furent enlevés. On les a démontés et la plupart des matériaux ont été recyclés. La peinture des parties en aluminium (les poteaux, les baleine et les étais) a été décapée, et ces éléments ont été fondus et réutilisés pour faire des canettes de soda ou autres destinations de l'aluminium. Les socles métalliques devinrent du métal de récupération ou servirent de base à des antennes satellites. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 13), ou bien, comme le montre cet extrait du communiqué de presse de *Running Fence*, de récupération : « Ainsi qu'il avait été convenu avec les éleveurs et les Comtés, l'Etat et les agences fédérales, l'enlèvement de la "Barrière en fuite" commença quatorze jours après son installation et tous les matériaux furent donnés aux propriétaires des fermes. » (Marsaud Perrodin, 1996, p. 72). Le contrat signé entre *The Contemporary Art Society* de Kansas City, impliquée dans le processus d'obtention du permis de *Wrapped Walk Ways*, et les artistes stipule dans son sixième article « At the conclusion of the project, the colored fabric used in the project shall become the property of the Kansas City, Missouri, Park Department, for such use as it chooses, provided that none of the fabric shall be sold, and provided further that a small amount of the frabric shall be reserved for use in an exhibit related to the project. All other materials used in the project shall remain the property of Christo. » (Christo, 1978/b, p. 26).

[285] P. Nora (1992, pp. XXXIV-XXXVI) définit le lieu de mémoire en ces termes « Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. (…) Ce qui les constitue est un jeu de la mémoire et de l'histoire (…). Au départ, il faut qu'il y ait volonté de mémoire. (…) Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire. (…) S'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour (…) enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. ».

dans des objets de construction et de reconstruction d'une mémoire collective[286]. L'absence de recouvrement documentaire des opérations de démantèlement de l'installation, de nettoyage du site et de recyclage de l'objet, parce qu'elle signale une césure entre un « avant » (matérialisation *in situ*) et un « après » (disparition) devient la condition de la récupération de l'archive sous la forme de « lieux de mémoire », en créant une distance entre la mémoire vécue et sa matérialisation sous l'ordre de la mémoire reconstruite[287]. La lacune documentaire, en redoublant l'effacement matériel, met en exergue une discontinuité qui rend possible le basculement de l'œuvre dans le récit, dans la reconstruction narrative. On peut distinguer deux types de récupération de ce fonds documentaire, différenciés par leur visée, leurs destinateurs, leurs destinataires et par leur forme. D'une part, une récupération à visées communicationnelle et promotionnelle sur supports mobiles, les éditions documentaires, qui est le fait des artistes et dont les destinataires sont des lecteurs (d'ouvrages), des visiteurs (de musées), des spectateurs (de films). Elle insert alors l'archive documentaire dans un dispositif narratif[288] à fonction référentielle destiné à appliquer la preuve de l'existence de l'installation (ou du projet), un dispositif narratif à fonction poétique et expressive destiné à engager le spectateur dans un nouveau projet ou une nouvelle installation, et aussi un dispositif à fonction métadiscursive destiné à organiser un cadre de référence standardisé et à faire de celui-ci l'armature d'une compréhension unifiée et partagée de l'œuvre. D'autre part, une récupération à visée commémorative et identitaire dans des hauts lieux captifs du site[289], les conservatoires locaux, qui replie le destinataire du projet sur le destinateur, les communautés

---

[286] P. Nora (ibid., pp. XXV-XXVI) à propos de l'usage du terme mémoire dans « lieux de mémoire », précise : « Sans doute est-il impossible de se passer du mot. Acceptons-le, mais avec la conscience claire de la différence entre la mémoire vraie (…) et la mémoire transformée par son passage en histoire, qui est presque son contraire (…). De la première, immédiate, à la seconde, indirecte, que s'est-il passé ? (…) C'est d'abord une mémoire, à la différence de l'autre, archivistique. Elle s'appuie toute entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l'enregistrement, le plus visible de l'image. Le mouvement qui a commencé dans l'écriture s'achève dans la haute fidélité et la bande magnétique. Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain, et qui affecte à la fois la conservation intégrale de tout le présent et la préservation intégrale de tout le passé. ».

[287] P. Nora (1992, pp. XXIII-XXV) « Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée. (…) Les lieux de mémoire ce sont d'abord des restes. (…) Ce que secrète, dresse, établit, construit, décrète, entretient par l'artifice et par la volonté une collectivité fondamentalement entraînée dans sa transformation et son renouvellement. (…) Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a plus de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, notarier des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles. (…) Sans vigilance commémorative, l'histoire les balaierait vite. Ce sont des bastions sur lesquels on s'arc-boute. Mais si ce qu'ils défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas non plus besoin de les construire. Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles. Et si en revanche, l'histoire ne s'en emparait pas non plus pour les déformer ; les transformer ; les pétrir et les pétrifier, ils ne deviendraient pas des lieux pour la mémoire. (…) Basculement du mémoriel à l'historique, d'un monde où l'on avait des ancêtres à un monde du rapport contingent à ce qui nous a faits, passage d'une histoire totémique à une histoire critique ; c'est le moment des lieux de mémoire ».

[288] Nous reprendrons, pour définir les fonctions narratives des éditions documentaires, quatre des six catégories établies par le linguiste Roman Jakobson. Ces fonctions du langage sont : la fonction référentielle (la description objective du réel), la fonction phatique (l'explicitation des conditions du contact à l'autre), la fonction conative (l'effet sur l'autre), la fonction émotive ou expressive (l'expression de soi / pour soi), la fonction poétique (l'explicitation du réel par des procédés de déplacement : périphrase, image, etc.), la fonction métalinguistique (l'explicitation de la réflexion sur le code).

[289] Des hauts lieux « topographiques », pour reprendre la terminologie de P. Nora.

humaines anciennement « adressées »[290] par les artistes, elles-mêmes (cf. Chapitre 4, II, A). Elle insère alors l'archive documentaire dans un dispositif narratif à fonction légendaire, fait pour produire une « sociogonie » (Rivière, 1991, p. 5) territorialisante[291]. Les deux types de récupération se distinguent enfin par ce qui, de l'objet imaginé ou du site de son installation, est récupéré. Les artistes « récupèrent » les archives de l'œuvre sur des supports mobiles, les éditions documentaires, pour promouvoir dans un nouveau site d'adresse, un nouvel objet imaginé, tandis que les groupements humains anciennement « adressés » par l'objet imaginé « récupèrent » l'objet démobilisé *in situ*, les conservatoires locaux, dans une tentative de construction de leur territoire symbolique. Les lieux de mémoire sont donc des moyens de production d'un imaginaire collectif autour d'un nouveau projet ou autour d'un territoire identitaire. Si l'objet d'art est effectivement « recyclé », cette récupération a pour conséquence la transformation symbolique du site : après le démantèlement de l'installation, le nettoyage du site et le recyclage / récupération de l'objet, le site n'est certainement pas restitué à son état d'origine. Si le site est effectivement « dépris » par l'objet d'art, sa représentation documentaire permet aux artistes de produire un nouvel objet d'art dans un autre site. Le rapport objet imaginé / sites (adresse, assise), constitutif nous le verrons du projet, continue à travailler l'œuvre des Christo, bien après la désinstallation. La déprise permet toutes les reprises.

2. La pratique artistique et la logique de l'archive

« Certes il y a mille raisosn de ricaner devant ces idéologies de l'éphémère qui, au désir réactionnaire de faire œuvre, opposent l'instantanéité de l'action, soi-disant perdue mais photographiée, enregistrée, filmée, inventoriée à l'adresse des mémoires à venir comme un banal objet promis au pourrissement des cimaises. (...) Pratique de l'éphémère, dépense et perte d'un côté, accumulation de l'autre ; affirmation positive de la disparition compensée par la volonté de ne rien perdre de l'autre. » (Laporte, 1985, p. 69).

La conjugaison d'un mode de production de l'œuvre, le projet, et d'un mode d'exposition de l'œuvre, l'installation temporaire, impose le recours à une pratique d'enregistrement et de conservation documentaires, une pratique archivistique. Le projet est une anticipation opératoire (Boutinet, 1990, pp. 67-77), il relève d'une logique de l'action humaine, c'est-à-dire qu'il vise par de multiples opérations la réalisation d'une intention. Celle-ci peut prendre des mois ou des années, elle s'effectue en différents lieux, elle rassemble une multitude d'acteurs et d'interlocuteurs, elle donne lieu à des productions très variées (cf. Chapitre 4, II). Chacune des opérations s'arrête quand elle atteint sa propre fin, sous la forme d'un succès ou

[290] Les notions d'adresse, de site d'adresse et de site d'adressage sont définies dans le Chapitre 4, I, A et II, B. Pour permettre la lecture de ce chapitre je propose une première définition de ces termes, en particulier la différence entre site d'adressage et site d'adresse. L'adresse c'est tout d'abord les coordonnées géographiques sélectionnées par les artistes comme emplacement pour un objet d'art. Le site d'adressage est alors, par différence avec le site d'assise, qui est l'objet ou l'espace élaboré par l'imagination puis concrètement par l'installation en objet d'art, le lieu de l'adressage d'un objet imaginé, le lieu de la projection d'un objet quelque part dans le monde doté de coordonnées géographiques, à l'instar d'une adresse postale (cf. Chapitre 4, I, A). Je rappelle que l'adressage correspond à l'ensemble des procédés par lesquels est définie une adresse postale, l'ensemble des procédés de création et d'exploitation d'une adresse postale. Mais en ce lieu les artistes vont rencontrer une communauté humaine productrice et régulatrice de ce site, à laquelle ils vont devoir adresser leur projet afin d'obtenir l'autorisation de faire un usage artistique du site d'assise (cf. Chapitre 4, II, B). L'adresse devient alors l'ensemble des modes de sollicitation d'une autorisation de faire un usage artistique d'un site d'assise. Les lieux de cette seconde adresse ne sont pas forcément congruents géographiquement avec le site d'adressage. Ils constituent ce que j'appelle le site d'adresse du projet artistique. C'est cette seconde notion qu'on utilisera principalement dans ce chapitre.

[291] C'est-à-dire recueillant et reconstruisant un mythe sociogonique fondateur.

d'un échec, mais celle-ci est alors attestée par la production d'un ou plusieurs documents : lettres, actes, contrats, rapports, etc. L'aboutissement de l'intention impose donc le suivi des actions partielles simultanément ou successivement engagées, à travers la gestion méthodique des différentes pièces produites dans le processus de fabrication de l'œuvre[292]. Le projet conduit à une pratique d'archivage documentaire. Les actions elles-mêmes, qui s'effectuent dans des lieux et à des moments donnés, constituent des événements situés dont la fugacité impose une pratique de l'enregistrement documentaire. Quant à l'exposition de l'œuvre, elle a été standardisée à quatorze jours, elle est soumise à une double règle d'unité de lieu et d'unité de temps[293] (cf. Chapitre 3, I, A, 1), renforcée par une règle d'occurrence unique. La matérialisation *in situ* du projet dépend d'un travail de mise en place rapide, effectué en quelques jours, voire en quelques heures, puis l'installation est totalement démontée dans un laps de temps lui aussi très court. Bref, il ne reste de l'œuvre (projet, installation), une fois les quatorze jours écoulés, que des documents. A l'effacement complet des traces sur les sites d'élaboration du projet et sur les sites d'installation vient donc s'articuler une problématique documentaire. Ainsi, les documents font-ils office de pièces à conviction, puisqu'ils constatent, puis attestent ce qui a eu lieu et les « façons » dont cela a pu avoir lieu. Les documents constituent le prolongement de l'œuvre au-delà de sa disparition physique, un des modes de sa sauvegarde et de sa conservation. De la même façon que la toile de l'installation réalise matériellement et signifie symboliquement (linceul) la disparition de l'objet qu'elle recouvre tout en le donnant à voir, la couverture documentaire est le suaire avec lequel on se représente l'installation disparue[294]. Ainsi, s'ils ont une dimension mortifère, les documents ont aussi une fonction réalitaire comme preuve[295], bien qu'ils entretiennent avec l'œuvre un rapport en « trompe l'œil à rebours » (Laporte, 1985, p. 32). En effet, ils attestent l'œuvre, même si certains d'entre eux, les images photographiques et filmiques, induisent un doute sur la réalité de celle-ci[296]. Cette ambiguïté des documents-témoins explique leur présence insistante et leur accumulation qui tentent de compenser le doute par un effet de masse et par

---

[292] A titre d'exemple, Ted Dougherty écrit aux Christo le 2 mai 1978, à propos des négociations avec A. L. Huber futur constructeur de *Wrapped Walk Ways* : « Attached is original letter from A. L. Huber and son in response to our request of April 21, 1978. I have made a copy for our records. » (Christo, 1978/b, p. 25).

[293] Pour *The Umbrellas*, il s'est agit de deux sites, l'un situé au Japon, l'autre aux Etats-Unis. Les parasols n'ont pas été ouverts en même temps, mais, dans le respect du décalage horaire, à la même heure.

[294] « C'est une mémoire enregistreuse, qui délègue à l'archive le soin de se souvenir pour elle et démultiplie les signes où elle se dépose, comme le serpent sa peau morte. » (Nora, 1992, p. XXVI). P. Nora parle aussi de « mémoire-prothèse ».

[295] C. Garraud rappelle ce rapport ambigu du document photographique à l'œuvre vouée à disparaître, qui articule à la fois enregistrement et dimension mortifère : « On a pu voir dans l'usage de la photographie une sorte de compromis : de même qu'elle permettait de réintroduire dans le champ du marché de l'art une œuvre, ou du moins une trace de l'œuvre, produite *in situ*, de même atténuerait-elle l'idée, et surtout les conséquences, d'un geste artistique totalement éphémère. C'est oublier que la photographie n'est ni l'objet ni son double, mais bien son fantôme, que ce qu'elle nous restitue n'est jamais qu'une image amputée du réel, et surtout que toute méthode d'enregistrement souligne davantage qu'elle n'annule, la "passagèreté" de ce qu'elle enregistre. » (Garraud, 1994, p. 76). Et C. Garraud de citer le *land artist* et théoricien du *Land Art* R. Smithson « Cet appareil photo est une tombe portable, tu dois te souvenir de ça. ».

[296] « Comprenons-nous bien : il ne s'agit pas de mettre l'accent sur le passage de l'impossible au possible, mais sur celui, peut-être, qui de l'irréel va au visible. (…) La représentation photographique de l'œuvre, qui pourtant "prouve" à l'œil que celle-ci a bien existé en dehors de l'imagination des hommes, ne cesse d'appeler sur cette chose vue la question qui dissocie le sujet de son savoir : est-ce que cela a réellement existé ? Le doute de l'irréel habite encore la certitude de la chose fugitive captée par l'instrument scientifique. Autrement dit, l'œuvre accomplit une sorte de trompe l'œil à rebours : au lieu de faire passer pour réel ce qui n'est qu'apparence, elle inclut dans sa représentation photographique la question de l'apparence que démentit, un jour, sa réalité. » (Laporte, 1985, p. 32).

une « charge » factuelle. Le stock matériel documentaire est en quelque sorte le moyen de l'application de la preuve.
La constitution d'une sauvegarde et d'une conservation documentaire pour chacune des œuvres est définie comme une partie du travail artistique. C'est une entreprise systématique d'enregistrement de faits et de recueil, de réunion, de classement de pièces produites dans / par l'élaboration de l'œuvre : une sorte de productivisme archivistique. C'est pourquoi ce travail est conduit pendant toute la durée du projet et de l'installation. Il n'est pas effectué après-coup. L'enregistrement photographique est pris en charge par le photographe attitré des Christo, Wolfgang Volz[297], secondé par sa femme Sylvia, et par Jeanne-Claude[298]. L'enregistrement cinématographique est le fait de documentaristes accrédités par les artistes[299]. Leur rôle est d'enregistrer le processus créatif et la réception de l'œuvre : toutes les opérations qui président à l'élaboration du projet, c'est-à-dire des opérations de terrain, tous les gestes de la construction de l'installation, puis enfin l'installation « sous toutes ses coutures », mais aussi des spectateurs-usagers dans tous leurs états et toutes leurs positions. Seuls, nous l'avons dit, le démantèlement de l'installation, le nettoyage du site et le recyclage / récupération échappent à cette couverture. L'enregistrement photo-cinématographique confère une permanence au fugitif (Sicard, 1998, p. 116). Il se fait séquentiel, ou presque : sur les sites, Wolfgang Volz « mitraille », les réalisateurs « mettent en boîtes ». L'enregistrement photographique fait varier les focales pour saisir des expressions, des actes ou des fragments de l'œuvre installée : du plan resserré sur une personne pour les portraits d'acteur ou bien sur un détail de l'installation, au plan large aérien vertical ou oblique des photographies de site nu ou habillé[300], en passant par le plan moyen horizontal des scènes de groupe en intérieur ou en extérieur. L'enregistrement photographique s'organise en séries[301] (cf. Gendrot, 2002) présentant un lien analogique (thématique ou biographique) entre les photographies, mais que recoupent des liens logiques, avant tout chronologiques (étapes

---

[297] Les photographes détenant l'exclusivité de la couverture photographique des œuvres antérieures à *Valley Curtain* et *Running Fence* étaient : Harry Shunk (œuvres parisiennes et allemandes, *Wrapped Coast* et *Valley Curtain*) et Gianfranco Gorgoni (*Ocean Front* et aussi *Running Fence*).

[298] Nous rencontrons là un signe du partage des tâches entre les deux artistes (cf. Chapitre 1, II, A), puisque dans le domaine de la production iconographique, Christo est du côté de la conception graphique (les œuvres préparatoires, le *design* des ouvrages documentaires), tandis que Jeanne-Claude est du côté de l'enregistrement photographique.

[299] Michael Blackwood, pour *Wrapped Coast* (1977) et *Wrapped Walked Ways* (1978), mais surtout les frères Maysles (David à la prise de son jusqu'à sa mort à la fin des années 1980 et Albert à l'image) et leurs collaborateurs (Ellen Hovde, Charlotte Zwerin, Deborah Dickson, Susan Froemke, Henry Corra), pour *Valley Curtain* (1974), *Running Fence* (1977), *Surrounded Islands* (1985), *The Wrapped Pont-Neuf* (1990) et *The Umbrellas* (1995), puis les frères Hissen, pour *The Wrapped Reichstag* (1996), et *Wrapped Trees* (1999). *The Gates*, work in progress depuis 1979, est en cours de tournage par A. Maysles et S. Froemke. Pour *Over the River*, projet en cours depuis 1994, les artistes ont signé un accord avec *Environmental Arts Center* (réalisateur inconnu). Albert et David Maysles ont été présentés aux Christo par Mitko Zagoroff, dans l'été 1962, à Paris. Tous trois revenaient d'un festival du documentaire organisé à Lyon. Mitko Zagoroff participait, à l'époque, à l'invention et au développement d'une caméra légère portative.

[300] Voire pour *Surrounded Islands*, des photographies aériennes prises à haute altitude depuis des avions de ligne.

[301] Je reprends la définition de ce terme à C. Gendrot (2002, p. 361), terme qu'elle utilise pour définir des ensembles de photographies susceptibles d'être rapprochées ou corrélées à l'intérieur d'un fond d'archive, dans sa tentative pour construire une méthodologie de l'analyse géographique de fonds photographiques : « Par "série" il ne faut donc pas entendre l'application systématique d'un même procédé photographique, ou le traitement mécanique de certaines catégories de faits. La série est constituée par un ensemble de photographies qui, au sein du fonds, peuvent être rapprochées, corrélées, etc. Un sens ou une information supplémentaires apparaissent alors dans la vue combinée de ces clichés. ». Elle distingue ensuite les types de relations entre photographies susceptibles de produire une série, qu'elles distinguent en liens analogiques et liens logiques.

du déroulement d'un événement, d'un processus), mais aussi spatiaux (même fait traité avec des changements d'angle et de focale) et analytiques (décomposition d'une même scène ou d'un même fait en lieux, personnes, objets, etc.). L'enregistrement cinématographique saisit le mouvement et prend la mesure de l'œuvre. La caméra est embarquée à bord d'une voiture, d'un bateau ou d'un hélicoptère en déplacement et associée à la pratique du travelling, ou bien posée en un point fixe et associée à la pratique du panoramique. Ce qu'elle prend est à la mesure des œuvres : leur gigantisme, l'élan et l'effort de leur fabrication. Portatives, légères et mobiles, la caméra[302] et la perche pénètrent dans l'appartement des artistes, l'atelier de Christo, le bureau de Jeanne-Claude et les salles d'audience, elles les accompagnent ainsi que leur équipe sur les terrains d'adresse, d'exploration et d'expérimentation, puis suit les installateurs sur les sites des œuvres, les spectateurs-usagers dans leur expérience de l'œuvre. Là et partout, elle captent les gestes, les émotions et les expressions. Elles enregistrent donc le « faire », le « dire » et l'éprouvé des actions de production de l'œuvre. En tout lieu et à tout moment, témoins privilégiés devenus familiers, elles questionnent ou interviewent plus longuement les artistes[303]. Elles enregistrent encore, là et au moment où le photographe (Wolfgang ou Jeanne-Claude) pose son appareil et s'implique dans la construction de l'œuvre : si le photographe est un observateur / enregistreur participant, le cinéaste est toujours un observant / enregistreur passif. Cinq films sur neuf ont été réalisés par les Maysles, de grands documentaristes américains[304], un autre est en cours de tournage. Or, cette association entre les Maysles et les Christo est pleine d'enseignement quant à la fonction d'enregistrement de l'image photographique ou cinématographique dans le projet artistique. Les documentaristes sont en effet des membres fondateurs du courant « cinéma direct », un courant du début des années 1960 qui, exploitant les possibilités « d'immédiateté et de spontanéité » (*www.mayslesfilm.com*) du film en 16 millimètres, a théorisé l'idée que la caméra est un instrument de saisie du réel, un réel réputé préexistant à l'acte d'enregistrement et non pas construit par lui[305]. Les documentaristes comme les Christo ont une définition du rapport de la création artistique au réel similaire : un rapport d'appropriation[306]. Les

[302] Les documentaires sont réalisés en format film 16mm ou en vidéo, deux formats caractérisés par leur souplesse d'utilisation compte tenu de la légèreté des caméras. Celles-ci peuvent en effet être épaulées, tenues à bout de bras, etc., et elles sont aisément manipulables.

[303] On note d'ailleurs une nette différence entre les films des Maysles qui, conçus sur le mode du reportage, « collent » aux multiples acteurs de la production de l'œuvre et les questionnent ponctuellement, et ceux des Hissen, qui, relevant d'une visée plus didactique, réalisent de nombreux entretiens avec les artistes et des membres de leur équipe rapprochée ou élargie.

[304] Réalisateurs de plusieurs films qui rendent compte d'événements musicaux, ils sont notamment les auteurs de *Gimme shelter* (1970), un documentaire intitulé d'après une chanson des Rolling Stones, dont l'argument est le concert dramatique du groupe qui a eu lieu à Altamont Speedway (Californie), le 6 décembre 1969. Ils apprécient de revenir plusieurs fois sur une œuvre, un artiste ou un événement artistique : cinq films sur l'œuvre des Christo, deux films sur les Rolling Stones, deux films sur la première tournée des Beatles aux Etats-Unis et deux films sur Vladimir Horowitz.

[305] Une fonction d'enregistrement du réel revendiquée par les documentaristes en ces termes : « Uniquely suited to non-fiction subjects, direct cinema brings audiences face-to-face with real situations and people. (…) The story and the structure of each film emerge directly from the reality of the subject or situation that is recorded. » (*www.mayslesfilm.com*, rubrique « *History* », extrait d'un entretien de D. Maysles, 1969). Ou encore « Writers try to emulate life. They feel they have to have it under control. We feel just the opposite. We observe and shoot things just as they happen… » (ibid.). Nous reviendrons plus loin sur les effets et les limites de ce « dogme » cinématographique.

[306] A. Maysles explique l'enthousiasme exprimé par Christo pour le travail cinématographique des documentaristes, à l'issue du visionnage de leur film *Showman*, à la cinémathèque de Paris, en 1962, dans ces termes, : « They were enthousiastic about *Showman*. Like all of our films, it was made the way Christo projects are made. Even then there was a similarity in the way that we worked. » (Chernow, 2002, p. 114).

photographes et les cinéastes accrédités, mais autonomes[307], font partie du projet artistique des Christo : leur œuvre d'enregistrement est incluse dans l'œuvre christolienne, avant tout comme productrice d'un témoignage réputé neutre, transparent, sur ce qui, du projet et de l'installation, est appelé à disparaître, comme une sauvegarde donc[308]. Ils sont partout, tout le temps et ensemble présents, enregistrant souvent les mêmes scènes[309], croisant même leur objectif[310]. Ce croisement, par lequel le photographe enregistre le travail du réalisateur et vice-versa, a pour fonction d'attester leur présence au cœur du processus de fabrication de l'œuvre et d'augmenter l'effet référentiel et, par conséquent, de preuve de leur production. Celle-ci prend alors le nom de « *documentary photograph* » et « *documentary film* ». Enfin, il ne faudrait pas négliger une dernière forme d'enregistrement, conduite par Jeanne-Claude aidée de ses secrétaires ou bien par les directeurs de projets : la tenue d'un journal qui rend compte au jour le jour des opérations effectuées et de leurs progrès (Christo, 1973 ; 1990 ; 1998/a). Dans le prolongement de l'enregistrement, on trouvera la pratique du recueil documentaire, c'est-à-dire la conservation de tous les documents, quelle que soit leur nature, produits dans le cadre de la fabrication de l'œuvre. Jeanne-Claude et les directeurs de projet sont chargés de cette réunion systématique de documents, formant collection autour d'une œuvre.

Entre enregistrement de faits, réunion et classement de documents produits et reçus, nous avons donc bien à faire à une entreprise documentaire qui procède d'une logique archivistique[311]. Pour que les documents témoignent, il faut qu'ils soient conservés, mais aussi réunis et classés suivant un principe d'homogénéité, en l'occurrence l'appartenance à une œuvre commune. Cette entreprise est souvent démesurée puisqu'elle est nécessairement cumulative et elle donne lieu à des masses documentaires. Le centre d'archivage est le bureau de Jeanne-Claude situé dans l'appartement new-yorkais des artistes. Le dépôt s'organise en fonds qui correspondent à chacune des œuvres réalisées ou en cours. Il renvoie à d'autres fonds qui se trouvent dans les archives des experts, consultants et entreprises contractantes, des interlocuteurs institutionnels, des photographes et réalisateurs. Les fonds comprennent des documents de nature extrêmement diverse et mélangent le texte, l'iconographie et

---

[307] Interrogée au sujet des formes de la participation des cinéastes au projet christolien, Susan Froemke, l'une des principales collaboratrices d'A. Maysles et co-réalisatrice de *Christo in Paris* et de *The Gates* (en cours), m'a répondu : « On every project, *MayslesFilms* has produced and edited the film. We work closely with the Christos on what to shoot, but they have always respected our decisions on when to film, how to shoot the projects, how to edit, etc. We invite them into the edit room to screen selected dailies and then again once we have shaped the film-usually at a fine cut stage. We listen carefully to any comments they might have but these are most often concerning the "beauty" shots of the art project, not the film's structure. ».

[308] Nous verrons que l'œuvre photographique de W. Volz est au cœur du projet graphique de Christo, comme support des études préparatoires.

[309] La redondance des images photographiques et des images cinématographiques est fréquente. Celle-ci se justifie néanmoins par le recours des artistes à deux types de supports distincts, pour présenter leur matériel documentaire : l'ouvrage et le film documentaires.

[310] W. Volz a pris de nombreuses photographies des Maysles enregistrant la fabrication de l'œuvre, elles sont reproduites dans les ouvrages documentaires. Inversement, les Maysles montrent souvent W. Volz au travail. Plusieurs séquences de leur film *Christo in Paris* (1990) sont même construites autour du montage d'une succession de clichés photographiques.

[311] L'emploi du terme « archives » est ici en accord avec la définition générale du terme (cf. plus haut). La pratique des artistes n'est pas collectionneuse, mais bien archivistique, puisqu'elle remplit la condition essentielle qui distingue les archives de toute autre ensemble de documents : contenir des documents produits ou reçus par leur auteur ou destinataire dans l'exercice de ses activités. Comme le précise K. Pomian : « Les archives (…) sont le résultat inévitable des activités d'une personne, d'un organisme ou d'un service à partir du moment où ces activités s'accompagnent, du fait de leur nature même, d'une production et d'une réception de documents ; aucune décision expresse n'est nécessaire pour qu'elles se forment ; s'il en faut une, c'est pour les détruire. » (Pomian, 1992, p. 171).

l'échantillon matériel. On trouve d'une part des reproductions de documents textuels : correspondance, communiqués et articles de presse, actes administratifs et juridiques (textes officiels), procès-verbaux et transcriptions des minutes d'audience publique, comptes rendus d'observations, d'essais et d'expérimentations, rapports d'études d'impact (environnemental et social), bons de commande et factures, extraits d'agenda, de plannings et de journaux de bord. On y trouve d'autre part des reproductions de documents iconographiques : photographies, films, dessins et collages préparatoires, dessins techniques, plans et schémas d'ingénierie. On y trouve enfin des échantillons de matériaux et de composants[312]. Il est possible néanmoins de les classer en trois grandes séries documentaires qui renvoient aux trois périodes de la fabrication de l'œuvre : les documents préparatoires (du projet), les documents témoins de la mise en place (de la construction) et les documents témoins de l'exposition (de l'installation).

3. Dans l'archive, l'intégration de l'œuvre

Au-delà de ses fonctions mnésiques de sauvegarde et de conservation, l'archivage a une fonction d'intégration de l'œuvre. L'entreprise documentaire n'est pas une simple accumulation systématisée. Elle sert à réaliser la synthèse intégrative des parties de l'œuvre dans une forme unique. Paradoxalement, l'œuvre n'est complète qu'une fois démantelée et seule l'unité documentaire, la compilation classée, en rend compte totalement. Le projet en cours n'est pas l'œuvre, l'objet d'art exposé, l'installation, n'en est que la partie « émergée » et particulièrement médiatisée, alors les archives rassemblent tout ce qui « fait » œuvre ; en faisant le tour de l'œuvre, les archives contiennent et maintiennent l'œuvre. Dans le fonds documentaire, tous les documents, quels que soient leur genre, leur origine, leur destinataire et leur nature, sont mis au même niveau, sont placés sur le même plan, sont traités de la même façon, se rapportent les uns aux autres. Ils trouvent leur sens comme parties intégrées de l'œuvre[313]. C'est cette sauvegarde / conservation intégrative et circonscrite, ce fonds sis à l'appartement des artistes ou au siège de la C.V.J., qui est donné à l'enregistrement d'un *copyright*. Celui-ci établit la propriété artistique de l'œuvre, le droit d'exploitation de son image, et définit par là-même ce qu'est l'œuvre. Les artistes font enregistrer à cette fin les pièces documentaires, y compris les photographies qui bénéficient alors d'un double copyright, ce qui explique que leurs auteurs soient accrédités et, au-delà, le contrôle très étroit que Jeanne-Claude exerce sur l'image produite autour de leur œuvre[314]. Par l'intégration

[312] Les composants matériels de l'œuvre deviennent des documents à partir du moment où ils font l'objet d'une pratique archivistique et sont, par conséquent, intégrés dans le fonds. Ce sont des documents du type des vestiges. Leur représentation photographique et leur présentation dans les ouvrages documentaires et les expositions, montrent à rebours qu'ils sont en effet traités ainsi. K. Pomian (1992, p. 165) dans sa définition de l'archive précise : « font aussi partie des documents les déchets et toutes les traces laissées par les hommes, à leur insu, dans leur environnement. Mais les artefacts, les déchets, les traces ne sont des documents que virtuellement ; pour qu'ils le deviennent en acte, il faut que, au lieu d'être utilisés conformément à leur destination ou d'être laissés à l'abandon, ils soient sortis de leur contexte (…). C'est exactement ce qui arrive aux artefacts entrés dans les collections archéologiques. C'est là, et plus généralement dans les collections, qu'ils acquièrent, de même que les déchets et les traces, leur statut de documents, sans avoir été produits comme tels. ».

[313] « C'est dans le cadre du fonds, confronté aux autres documents de même provenance, qu'un document permet de saisir le mieux les renvois qu'il comporte aux faits visibles et observables. » (Pomian, 1992, p. 169).

[314] Ainsi, c'est sans autorisation des artistes que A.K. Ciesielski, un paysagiste employé dans une entreprise vinicole californienne, a photographié et filmé, en 1976, l'installation *Running Fence*, puis diffusé ces images photographiques. Il a réitéré son geste, en 1991, autour de *The Umbrellas*. Le conflit afférant avec les artistes s'est résolu par son intégration dans l'entreprise documentaire des Christo en tant que co-responsable de leur site Internet, site sur lequel ses prises de vue sont maintenant présentées. L'aventure fait depuis partie de l'histoire de l'équipe Christo : elle a été racontée par J. Church, le co-responsable du site Internet et ami d'A. Ciesielski, sous

qu'elle réalise, l'archive est consubstantielle à l'œuvre. La pratique archivistique est bien une pratique artistique.

B. Les « lieux de mémoire » sur supports mobiles : récupérer l'archive pour témoigner de et pour impliquer dans l'œuvre

Si, entre conduite du projet, sauvegarde et conservation de l'œuvre, on peut reconnaître éventuellement une nécessité de la pratique archiviste, celle-ci relève aussi d'une stratégie communicationnelle et promotionnelle. Elle est instrumentalisée, en effet, dans le cadre de trois autres fonctions dérivées : témoigner de l'œuvre devant un large public, impliquer dans les projets en cours et à venir des acteurs potentiels, rendre l'œuvre intelligible. Au-delà de la sauvegarde et de la conservation de l'œuvre dans les archives, il y a la récupération des archives : décantées, mises en forme et publiées, elles deviennent une représentation de l'œuvre, elles deviennent une médiation pour de nouveaux projets, elles deviennent un cadre de référence partagé et communicable. Ainsi, depuis *Wrapped Coast, Little Bay, One Million Square Feet, Sydney, Australia,1969* et surtout *Valley Curtain, Grand Hogback, Rifle, Colorado, 1970-1972*, les artistes ont systématisé et standardisé trois modes de sélection, de mise en forme et de présentation des enregistrements graphiques, et de la collection documentaire de chacun des projets réalisés : l'ouvrage documentaire, l'exposition documentaire et le film documentaire. A l'effacement complet des traces sur les sites d'élaboration de chacune des œuvres, les artistes substituent des matérialisations de sa mémoire : les éditions documentaires. Les documents y sont présentés sur des supports mobiles et manipulables, c'est-à-dire transportables, communicables et susceptibles de devenir des objets de don ou des biens commercialisables. Ils permettent une appropriation mentale individuelle ou collective de l'œuvre, après-coup, hors site, par le truchement d'un dispositif essentiellement scopique, impliquant un parcours du regard sur l'œuvre. Les éditions documentaires donnent à voir et à comprendre ce qui n'est plus et, à travers ce qui n'est plus, ce qui pourrait être à nouveau, ailleurs. Elles sont conçues pour produire un désir de l'œuvre à venir. Les éditions documentaires donnent à voir de quelle façon ce qui n'est plus a pu avoir lieu, et à quelles conditions et suivant quels moyens cela pourrait avoir lieu à nouveau. Elles sont conçues pour produire un désir d'implication dans le projet en cours. C'est pourquoi elles accompagnent les artistes dans leurs actions de production de l'œuvre, afin d'être montrées, offertes ou vendues[315]. Trois fonctions (témoigner, impliquer, rendre

---

le titre « Confessions of a Christo and Jeanne-Claude Groupie », comme un acte subversif en accord avec l'esprit de l'œuvre christolienne, au symposium de l'Université de Stanford, en mars 1998.

[315] C'est le cas évidemment des expositions et des films, mais aussi de façon plus discrète des ouvrages documentaires. A titre d'exemple, les plus importantes opérations de négociation et de *lobbying* que les artistes effectuent en vue de l'obtention des autorisations d'installer ou de construire leurs projets, s'engagent avec le don d'un exemplaire signé et numéroté d'un ouvrage documentaire. A cette fin, les artistes font éditer des tirages spéciaux : « hors de commerce copies for the use of the artist » (841 exemplaires pour *Christo : Running Fence*, 500 pour *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas*, par exemple). Le don est enregistré par le photographe et montré dans l'ouvrage documentaire correspondant. Dans l'ouvrage documentaire *Christo : Le pont Neuf Empaqueté* (Christo, 1990, p. 93), une photographie de W. Volz montre sur la table basse située entre les Christo et J. Chirac, un exemplaire de l'ouvrage documentaire *Christo : Running Fence* sorti de son étui, une autre (ibid., p. 68) montre Jeanne-Claude offrant un exemplaire du même ouvrage à M. Renand, le directeur du grand magasin La Samaritaine. Dans l'ouvrage documentaire *Christo and Jeanne-Claude : The Reichstag Wrapped* (Christo, 1996, p. 134), c'est à la présidente du Bundestag, R. Süssmuth, que les artistes offrent un exemplaire signé de *Christo : The Pont-Neuf Wrapped*. Les documents photographiques la montrent qui feuilletteee l'ouvrage que Christo vient de signer. Dans le catalogue d'exposition documentaire *Christo and Jeanne-Claude : The Gates, Project for Central Park* (1998/a, p. 22), c'est le *Commissioner of Parks and Recreation* de la ville de New York, Gordon J. Davis, qui reçoit l'ouvrage documentaire *Christo : Running Fence*. La même stratégie est déployée avec les films documentaires qui sont, par exemple, systématiquement montrés en amont de

l'œuvre intelligible) portées par trois types de dispositif narratif superposés : un dispositif référentiel à fonction réalitaire, un dispositif poético-expressif à fonction d'implication, un dispositif métadiscursif à fonction d'intelligibilité, qui dessinent une pragmatique de l'édition documentaire organisée par les artistes[316]. Nous n'étudierons pas dans cette partie la troisième fonction - rendre l'œuvre intelligible - dont l'analyse dépend de la mise en place préalable de son environnement métadiscursif. Elle sera présentée dans la partie suivante (cf. II, C). La définition des éditions documentaires comme dispositifs narratifs nous invitent à recourir aux outils de la narratologie (Genette, 1972), afin de mettre au jour leur fonction pragmatique.
Les trois modes de représentation de l'œuvre sont constamment rapportés les uns aux autres : le film et l'exposition sont évoqués dans l'ouvrage, l'exposition est montrée par le film, le film est projeté dans l'exposition, l'ouvrage y est vendu. Si l'on s'attache aux ouvrages documentaires, on note le nombre important de photographies qui montrent les frères Maysles dans leur entreprise de prises de vue et de son. Leur présence est signalée et leur activité décrite par le commentaire de document[317], rappelant ainsi leur fonction dans le projet artistique. Sur les pages de couverture de certains ouvrages (Christo, 1973 ; 1986), le lecteur trouvera une référence aux films documentaires correspondants et à leur enregistrement sur support vidéo[318]. Les ouvrages montrent aussi les expositions documentaires : l'exposition « *Christo : Works on loan from the Rothschild Bank AG, Zurich Collection* » organisée au Seibu Museum of Art, à Karuizana (Japon), pendant l'été 1987, est présentée dans l'ouvrage *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (1998/a, p. 122). Mais, celles-ci sont aussi filmées. C'est le cas, par exemple, de « *Surrounded Islands, Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, Documentation Exhibition* » présentée en juin 1982 à la Miami-Dade

---

l'installation aux associations de résidents, aux propriétaires terriens futurs bailleurs des artistes, mais aussi aux installateurs et aux *monitors* pendant les journées de formation qui précédent le montage de l'installation.

[316] J.-M. Poinsot (1999, p. 251), utilise lui les cinq catégories d'actes illocutoires définies par la théorie des actes du langage de J. Searle : « Nous disons à autrui comment sont les choses (assertifs), nous essayons de faire faire des choses à autrui (directifs), nous nous engageons à faire des choses (promissifs), nous exprimons nos sentiments et nos attitudes (expressifs) et nous provoquons des changements dans le monde par nos énonciations (déclarations). ». Les actes assertifs correspondent à l'ensemble des actes qui portent la fonction référentielle des dispositifs narratifs, les actes directifs et les actes expressifs portent quant à eux la fonction d'implication, tandis que les actes de déclaration supporteront la fonction méta-discursive.

[317] « Au musée Carnavalet, Christo désigne un détail amusant sur une vue ancienne de Paris à l'attention des cinéastes new-yorkais Albert (à la camera) et David Maysles, qui suivent le projet du Pont-Neuf pour réaliser ultérieurement un film documentaire, et qui ont déjà réalisé des films sur deux œuvres de l'artiste, *Valley Curtain* et *Running Fence*. Le premier de ces deux films fut sélectionné en 1973 pour les Oscars de l'Académie du cinéma. » (Christo, 1990, p. 49). Mais aussi, « On April 7, 1981, Christo announced his *Surrounded Islands* project at a Miami press conference organized by the New World Festival, Inc., in the Dade County Downtown Development Authority Office. (…) Among those in attendance (starting from Christo's left): Robert Herman, director of the New World Festival, museum director Jan van der Marck, and film maker David Maysles (in earphones), who, with his brother Albert, was filming the project from its inception. » (Christo, 1986, p. 45). Ou encore « Clockwise: Christo, Jeanne-Claude, Henry Corra film maker/collaborator of Albert Maysles, Henry Scott Stokes, Kyotsu Sakamoto, interpreter Setsuko Shibata and Mayor of Satomi-Mura, Isaka Kiichi. (…) Henry Corra film maker and Dennis McCarthy Senior Vice President and General Counsel for Tejon Ranch Co. » (Christo et Jeanne-Claude, 1989, p. 17 et p. 41) et « Right : standing on a pedestrian bridge on the Sato River, Christo points out the landscape to Albert Maysles (holding his camera). » (Christo, 1998/a, p. 117). Notons que des commentaires similaires expliquent l'activité des photographes.

[318] A titre d'exemple, dans l'ouvrage documentaire *Christo : The Umbrellas, Japan-USA* (1998/a, p. 1404), une transcription de la bande-son et deux photographies d'écran du film des Maysles *Umbrellas* (1995) sont reproduites. Il s'agit d'images de Vince Davenport, l'ingénieur en chef du projet et de l'installation, expliquant l'accident mortel de la spectatrice Lori Rae Keevil-Mathews. Dans l'ouvrage documentaire *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986), on trouve ainsi au dessous des informations légales (éditeur, numéro ISBN, etc.) : « Maysles Films Inc., New York City, distributes "Islands", film and videotape about *Christo : Surrounded Islands*. ».

Public Library, qui est montée dans *Islands* (Maysles, 1985). Le film documentaire est projeté dans ou à la faveur de l'exposition. Le dispositif muséographique de l'exposition « *Christo and Jeanne-Claude* » de la Halletoren Markt de Bruges, août-septembre 1997, comprenait des postes de télévision qui diffusaient les films *Umbrellas* (Maysles, 1995) et *Christo's Valley Curtain* (Maysles, 1974). Au Martin-Gropius-Bau, en septembre-décembre 2002, les neuf films documentaires réalisés sur les œuvres des Christo étaient projetés en alternance, et non pas seulement ceux (Blackwood, 1977 ; Hissen, 1996) qui correspondaient aux œuvres présentées dans l'exposition : *Wrapped Coast* et *The Reichstag Wrapped*. Pour les artistes, les éditions documentaires ont donc une valeur équivalente, ce qui ne signifie pas identique, qu'elles aient été conçues par eux-mêmes (ouvrages et expositions) ou bien par d'autres auteurs (films).

1. Témoigner de l'œuvre : des dispositifs narratifs référentiels

Les éditions documentaires sont des dispositifs narratifs de type iconographique et secondairement discursif (écrit, oral) [319]. Ils racontent l'histoire de l'œuvre disparue dans un registre référentiel, pour ce faire, leur récit est factuel et chronologique. L'énoncé (discursif et iconographique) rend compte de procédures de production de l'œuvre (il fait référence à des faits) et du lien entre les faits (il fait référence à une succession causale chronologique). Chaque document est présenté et commenté, afin de témoigner d'une action et de lui donner sa place dans l'enchaînement causal chronologique qui fait l'œuvre ; l'ensemble des documents relatent l'histoire de la fabrication de l'œuvre. Ils montrent que chaque œuvre particulière se réalise à la condition, d'une part, de réifier l'idée dont elle procède, c'est-à-dire de la faire rentrer dans une logique de l'action et par-là même de faire entrer quelque chose de la réalité dans la matière de l'œuvre, et, d'autre part, de passer d'une logique cumulative à une logique d'assemblage et d'intégration. Les éditions documentaires sont donc des dispositifs narratifs linéaires et référentiels à fonction réalitaire. Elles ne semblent pas aller au-delà : aussi bien dans les principes militants du « cinéma direct », que dans ceux, parfois plus implicites, de Christo et Jeanne-Claude, l'interprétation et le jugement, n'ont pas leur place dans le compte rendu de l'œuvre. Les dispositifs narratifs se refusent à énoncer une interprétation ou une explicitation de l'œuvre que l'édition documente et à lui conférer une signification : ils ne portent pas de message[320]. La fonction référentielle du dispositif est tellement volontaire et appuyée qu'elle définit, en fin de compte, une posture artistique, comme le montre le différend qui a opposé les Christo à *MayslesFilms* à propos du montage de *Umbrellas* (1995)[321]. L'ensemble du dispositif narratif (énoncé iconographique et énoncé

[319] Dans *Christo : Running Fence* (1978), l'ensemble des commentaires iconographiques rédigés par D. Bourdon est d'ailleurs intitulé « *Narrative text* ».

[320] Ce principe a été clairement énoncé par les artistes en maintes occasions, en particulier au Théâtre de Riehen, le 11 août 1998, lors de la présentation de leur projet *Wrapped Trees*. Ainsi, une visiteuse de l'installation *The Wrapped Trees* rappelle, devant la caméra des frères Hissen (1999), les termes de la conférence des Christo : « Jeanne-Claude said they are just making art here. They cover trees and that is their art, they don't have a message. They only want this to speak for itself. It's so great that Jeanne-Claude made it official. So now I can just stand here and feel its impact on me without even having it understand. ».

[321] Interrogée à ce sujet en février 2003, Susan Froemke, l'une des principales collaboratrices des Maysles, m'a répondu : « Our relationship with the Christos goes back to the early l960's. Their approach to their projects is the same as our approach is to our films and so there has always been a wonderful trust between us, and respect for each others work. ». Les Christo partagent les termes de l'approche réaliste du « Cinéma direct », il n'est donc pas étonnant d'en retrouver les principes d'une part, dans les ouvrages et expositions documentaires conçus par les Christo et d'autre part, dans les films documentaires des Maysles. Puis, elle ajoute « The only film where there was any disagreement about the edit [montage] was on *Umbrellas*. It's first cut was more non-linear than any of the other films and the Christos didn't like it as much. Albert Maysles was also in agreement with them.

discursif) semble accorder la représentation de chaque œuvre avec ce qui en constitue sa condition et sa visée poïétiques : faire entrer la réalité dans la matière de l'œuvre. Dans les ouvrages et les expositions documentaires, l'emploi d'un registre référentiel pour les sommaires et les légendes est l'instrument de lisibilité de cette mise en conformité. La fonction référentielle du dispositif narratif impose une lecture successive ou diachronique de l'œuvre.

a- Les ouvrages documentaires

L'ouvrage documentaire est, dans son ampleur, sa systématisation, une production tout à fait unique dans l'art contemporain, c'est-à-dire particulière à cette œuvre artistique, et, par sa richesse, presque incomparable avec les deux autres formes documentaires (le film et l'exposition). Il constitue l'archétype de la mise en forme et de la publication des archives christoliennes, voire le modèle pour ce qui concerne la conception des expositions documentaires. Sa constitution et sa publication est systématique depuis *Wrapped Coast*[322]. On doit néanmoins distinguer, du point de vue de leur richesse documentaire, les ouvrages de petit format, faisant une moyenne de 100 pages[323] et les ouvrages de grand format. Ces derniers mesurent 30 cm x 28 cm, sont présentés dans des étuis cartonnés illustrés de photographies d'objet d'art, et font une moyenne de sept cents pages[324]. Les ouvrages sont conçus et édités par Christo[325]. Ils sont publiés dans les années qui suivent la disparition de l'objet d'art : l'année même de l'installation, pour *Wrapped Coast*, *Wrapped Walk Ways* et *Wrapped Trees* ; un ou deux ans après le démantèlement de l'installation, pour *Valley Curtain*, *Running Fence*, *Surrounded Islands*, *The Reichstag Wrapped* ; cinq ans après, pour *The Pont-Neuf Wrapped* ; sept ans après, pour *The Umbrellas*[326]. Ce décalage plus ou moins important entre l'aboutissement du projet et l'édition de l'ouvrage qui en rend compte, correspond au temps de la sélection documentaire et à celui de la conception, temps de toute façon limités par le travail sur les projets en cours. Ils sont publiés en série limitée. Les

---

Eventually the film was re-edited to be more linear and both parties were happy with the result. ». Le non respect par la narration de l'ordre chronologique de l'histoire, imposé au film par l'ours d'H. Corra, n'a satisfait ni les artistes, ni A. Maysles. Il a donné lieu à un « redressement » linéaire du récit.

[322] Une seule installation n'est pas documentée par un ouvrage documentaire, il s'agit *Wrapped Roman Wall*.

[323] *Christo: Wrapped Coast* (1969), 75p. ; *Christo : Ocean Front* (1975), 83p. ; *Christo : Wrapped Walk Ways* (1978/b), 96p ; *Christo and Jeanne-Claude : Wrapped Trees* (1998/b), 136p. Toutes les œuvres auxquelles ils se rapportent, ont été réalisées en une année, voire en quelques mois, elles ont dépendu de la négociation avec peu d'acteurs locaux, elles n'ont donc pas donné lieu à la production d'un matériel documentaire considérable. Le rassemblement des documents dans les ouvrages prend corps dans des éditions restreintes.

[324] *Christo : Valley Curtain* (1973), 350p. ; *Christo : Running Fence* (1978/a), 694p. ; *Christo : Surrounded Islands* (1986), 696p. ; *Christo : Le Pont-Neuf Empaqueté* (1990), 588p. ; *Christo and Jeanne-Claude : Verhüllter / Wrapped Reichstag* (1996), 716p. ; *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (1998/a), 1422p. (vol. 1, 696p. et vol. 2, 726p.).

[325] Dans un entretien téléphonique (entretien du 19 février 2003), Jeanne-Claude insiste sur ce point : les ouvrages, conçus et réalisés par Christo, sont livrés à l'éditeur « ready to print ».

[326] Les éditeurs successifs de ces ouvrages sont : Contemporary Art Lithographers, Minneapolis, pour *Wrapped Coast* ; Harry N. Adams Inc., New York, de *Christo: Valley Curtain* à *The Pont-Neuf Wrapped* ; B. Taschen, Cologne, depuis *Christo and Jeanne-Claude : Verhüllter / Wrapped Reichstag*. Il existe par ailleurs des éditions française (P. Horray, Paris) et italienne (Gianpolo Prearo, Milan), pour *Valley Curtain*, des éditions française (Adam Biro, Paris), allemande (Dumont, Cologne) et néerlandaise (Andreas Landshoff, Amsterdam), pour *The Pont-Neuf Wrapped*. Les ouvrages publiés par les éditions Taschen sont bilingues : américain-allemand (Christo, 1996), américain-japonais (Christo, 1998/a), voire trilingues : américain-allemand-français (Christo, 1998/b).

Titre complet : *The Umbrellas, Japan-USA, Ibaraki Prefecture, Kern and Los Angeles Counties, California, 1984-1991*.

artistes, et pour les ouvrages récents le photographe W. Volz, signent et numérotent les exemplaires d'un premier tirage[327] : ils deviennent des pièces de collection qui s'échangent sur le marché d'occasion des livres d'art.
Les ouvrages documentaires rassemblent une sélection considérable de plusieurs centaines de documents[328], de nature, d'origine et de genre très variés, se rapportant aux projets et aux installations (cf. tableau 07). Ceux-ci se déclinent donc dans les différents champs : du projet - les documents préparatoires ; de la construction - les documents témoins de la mise en place de l'objet textile ; de l'exposition de l'œuvre *in situ* - les documents témoins de l'objet d'art et de sa réception. L'étude de leur poids respectif dans cinq ouvrages (cf. tableau 08) fait apparaître une équivalence entre la couverture du projet et celle de l'objet d'art exposé : entre 31,6% et 43,3% des pages des ouvrages documentaires consacrées aux documents préparatoires, et entre 32,6% et 45,8% des pages consacrées aux documents témoins de la réalisation, tandis que la mise en place proprement dite ne rassemble qu'entre 22,6% et 25,2% de celles-ci[329]. Les documents sont présentés tels qu'ils ont été produits et conservés, c'est-à-dire qu'il s'agit de reproductions en l'état, et pour les textes et les tableaux, dans leur langue d'origine (en japonais par exemple, pour une partie des documents de l'ouvrage *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas*, l'autre étant publiée en américain). Des coupes sont néanmoins effectuées dans certains longs documents écrits, ceux-ci sont alors présentés sous la forme d'extraits[330] (comptes rendus divers, études d'impact, procès-verbaux d'audience publique, journaux de bord). La documentation photographique est toujours majoritaire et témoigne plus largement de la place réservée aux opérations d'enregistrement direct ou indirect (films, photographies, journaux, transcriptions, compte-rendus) dans les pratiques archivistiques et éditrices. Dans *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986), la part respective des documents classés en fonction de leur nature est la suivante : 606 photographies (opérations et portraits), 158 textes et tableaux de données, 48 œuvres préparatoires et schémas / croquis techniques, 31 cartes et plans (cf. tableau 07) ; dans *Christo : Running Fence* (1978/a) on dénombre 524 photographies (143 couvrant le projet, 176 la mise en place et 214 l'objet d'art) ; dans *Christo : Valley Curtain* (Christo, 1973) on

---

[327] *Christo : Valley Curtain*, 1500 copies signées et numérotées ; *Christo : Running Fence*, 2159 copies ; *Christo : Surrounded Islands*, 1000 copies. Les éditions Taschen éditent un tirage appelé « Collectors Edition » numéroté et signé (1000 copies, pour *Christo and Jeanne-Claude : Wrapped Trees* ; 2 500 copies, pour *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas*), et pour *Christo : The Reichstag Wrapped* ils ont aussi édité un tirage commercial à couverture souple.

[328] La publicité de l'éditeur B. Taschen de *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas*, annonce 3 194 illustrations.

[329] Les pourcentages de l'ouvrage documentaire *Christo : Valley Curtain* (Christo, 1973), respectivement 39%, 43,3% et 17,7%, semblent par conséquent peu représentatifs, si ce n'est du fait que, dès les premiers ouvrages documentaires, toutes les actions productrices de l'œuvre se trouvent documentées et représentées.

[330] C'est tout de même quelques 210 pages (textes et tableaux) sur les 265 pages que comptait l'*Environmental Impact Report* de la *Running Fence*, mais aussi 17 cartes et figures, qui sont reproduites dans l'ouvrage documentaire *Christo : Running Fence* (Christo, 1978/a, pp. 194-248), ainsi que 68 pages d'extraits de la retranscription de l'audience publique du *Sonoma County* du 16 décembre 1975, agrémentées de 13 photographies de séance (ibid., pp. 247-265). Et c'est aussi 30 pages du journal de J. Van der Marck, directeur du projet *Valley Curtain*, par lequel il a assuré le suivi du projet et rendu compte aux Christo de l'avancée de ses démarches, qui sont reproduites dans *Christo : Valley Curtain* (Christo, 1973, pp. 31-86). C'est enfin, la reproduction de 81 pages d'actes de procédure judiciaire et de minutes d'audience devant la *Federal District Court for the Southern District of Florida*, pour *Surrounded Islands* (Christo, 1986, pp. 195-216). Les transcriptions en allemand et en anglais des débats qui ont eu lieu, au Bundestag, lors de la séance qui autorisa l'installation de *The Reichstag Wrapped*, sont reproduites en grande partie et illustrées par 20 photographies prises en séance dans l'ouvrage *Christo et Jeanne-Claude : The Reichstag Wrapped* (Christo, 1996, pp. 205-229).

dénombre 300 documents photographiques sur un total de 620 illustrations recensées. Tous les ouvrages comprennent un coupon du tissu utilisé de 24 cm x 24 cm.
Plus qu'une juxtaposition de documents, les ouvrages documentaires sont des dispositifs narratifs qui relatent l'histoire de la réalisation de l'œuvre. La distribution des documents est soumise à un principe d'ordonnancement chronologique linéaire : la succession narrative correspond à la succession diégétique, dont elle rend compte. On ne trouve pas vraiment, dans ce dispositif, de discordance entre l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire, pas d'anachronie narrative[331] (Genette, 1972). Les œuvres préparatoires, par exemple, sont distribuées selon un principe de succession proprement chronologique[332] et leur présentation s'interrompt logiquement avec l'apparition de la documentation relative à la mise en place de l'œuvre. Elles sont insérées dans la série des documents avec lesquels, compte tenu de leur fonction intégratrice, elles sont en correspondance : ainsi, les premiers exemplaires de photographies peintes sont insérés dans la série documentaire traitant de la sélection des sites (Christo, 1998/a, pp. 75-103)[333], et les œuvres préparatoires dotées d'un échantillon de tissu sont présentées en vis-à-vis des documents ayant trait à la spécification du tissu (Christo, 1996, pp. 178-179) ou insérées dans cette série documentaire juste après la présentation des coupons textiles[334] (Christo, 1998/a, pp. 606-613). Par conséquent, les ouvrages sont délibérément centrés sur la fabrication de l'œuvre : la succession des séquences d'action et de procédure, l'articulation des moyens d'action, depuis la conception jusqu'à la réalisation[335]. Ce sont donc, avant tout, des chroniques de l'œuvre. Les photographies rendent compte des actions de production de l'œuvre et portraiturent les acteurs de ces opérations, tandis que les documents textuels, les schémas, les échantillons de composants, etc., montrent les formes consécutives que prend l'œuvre (cf. Chapitre 4, II). L'ensemble documentaire est inséré dans un dispositif discursif[336], fait de sommaires (« *contents* ») et de légendes (« *pictures commentary / notes* »),

[331] Le terme d'anachronie fait référence à l'analyse de l'ordre temporel du récit, faite par G. Genette (1972, pp. 77-121). La référence à G. Genette est ici appelée par le rapport établi par les éditions entre temps du récit et temps de l'histoire, ce rapport est en effet le sujet de *Figures III*. L'étude de l'ordre temporel du récit consiste à confronter l'ordre de disposition des événements dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire. L'anachronie est la discordance entre les deux temps. Dans les ouvrages documentaires, seule la répartition des plans et schémas d'ingénierie échappe partiellement à ce principe d'ordonnancement chronologique, quand, documents préparatoires, ils sont présentés en vis-à-vis de la documentation qui couvre les opérations de mise en place de l'installation. Ce sont des *analepses*, au sens où ils évoquent après coup des événements antérieurs (les procédures d'ingénierie) au point de l'histoire où ils se trouvent. Ils viennent en quelque sorte expliquer les opérations en vis-à-vis desquelles ils sont placés ou bien servent de repères d'étape dans le déroulement de l'action qu'ils illustrent.

[332] Lors des entretiens que j'ai effectués avec les artistes en juillet 2003, Jeanne-Claude confirme le choix d'un ordre chronologique, mais précise qu'il existe sur ce point un léger désaccord entre les artistes qui concerne la répartition des œuvres préparatoires. Jeanne-Claude tend à respecter scrupuleusement l'ordre chronologique, tandis que Christo lui substituerait volontiers un principe de rapprochement esthétique. C'est néanmoins l'ordre chronologique qui préside la distribution de celles-ci.

[333] La démonstration est identique pour les diptyques préparatoires comprenant un extrait de carte topographique, puisqu'ils sont insérés dans la série documentaire couvrant la découverte du site, ou bien comprenant un extrait de *photomaps* apparaissant après l'opération d'arpentage du site, etc.

[334] Une exception à cette règle néanmoins : le catalogue de *The Reichstag Wrapped*. L'épaisseur du tissu n'a pas permis que le coupon soit inséré dans le corps de l'ouvrage, celui-ci est placé dans un logement aménagé dans la couverture cartonnée.

[335] Ainsi, ce n'est que formellement que la partition de l'ouvrage *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas Japan-USA* (Christo, 1998/a) en deux volumes rassemblés dans un seul étui, renvoie à l'existence de deux sites d'installation, puisque de fait elle correspond à une périodisation : volume I- 1984-1990 (projet, fabrication), volume II- 1990-1991 (montage et installation). Elle facilite par ailleurs la manipulation de cet ensemble documentaire de 1422 pages.

[336] L'ouvrage documentaire *Christo : Valley Curtain* (1973) ne présente pas cet appareil discursif.

majoritairement rédigés au présent de l'indicatif, et pour les sommaires sous une forme verbale gérondive[337] (cf. annexe 05 et tableau 09). Sommaires et légendes sont des *paratextes* qui révèlent la dimension pragmatique de ce type d'édition[338]. Les sommaires, d'ouvrage en ouvrage de plus en plus conséquents, constituent une armature textuelle qui assure le regroupement des documents, ainsi que leur indexation thématique. Ils viennent se superposer à l'ordre chronologique du déroulement de l'action sans le perturber, et, à la manière de portées musicales, ils découpent cette succession chronologique en séries documentaires formant dès lors des segments narratifs qui correspondent à des séquences diégétiques. Ceci est particulièrement sensible à la lecture du sommaire de l'ouvrage documentaire conçu pour *The Reichstag Wrapped*, le plus long projet des artistes, où la succession des titres emmêle volontairement l'historique général de l'œuvre *in situ* des Christo (depuis *Valley Curtain*), l'historique de la maturation de ce projet particulier (depuis les premières idées d'empaquetage d'immeubles), l'histoire des objets réels que le projet « artialise » (le Reichstag et le mur de Berlin), et la chronique des premiers pas de la procédure politico-administrative (cf. annexe 05). Le sommaire réalise un découpage du continuum temporel de l'histoire en segments narratifs, comme le montrent les 69 titres du sommaire de l'ouvrage *The Umbrellas* (Christo, 1998/a, p. 9)[339]. Considérons le rapport entre sommaire et ensemble documentaire. L'indexation chrono-thématique de la partie documentaire à proprement parler, intitulée « *Pictures and Documents* », met l'accent sur les procédures, leur déroulement, leurs étapes, leurs résultats. Le lecteur trouve d'abord les références aux opérations de qualification du site et de spécification de l'artefact : la qualification et la quantification humaines (historique, démographique, sociale, économique) et physiques (relief, climat hydrologie, etc.) des sites par le biais des explorations, des observations et des mesures de terrain ; la spécification matérielle et dimensionnelle des objet d'arts par les procédures de conception et d'expérimentation ingénieries. Les sommaires concentrent ensuite la lecture sur les différents moyens de production de l'œuvre : les procédures d'invention de l'idée de l'œuvre (logique de l'objet, esprit du lieu) ; les procédures juridico-administratives et éventuellement judiciaires conditionnant l'installation (audiences et *lobbying*) ; les adresses aux propriétaires, résidents et usagers (porte-à-porte, réunion publique) ; les procédures scientifico-techniques (étude d'impact, ingénierie de la mise en place), industrielles (fabrication et assemblage des matériaux) et logistiques (conditionnement, manipulation, transport, stockage des matériaux) d'installation. Puis, les sommaires identifient pour le lecteur, les thèmes et les périodes qui correspondent à la construction de l'installation : le recrutement et la formation des installateurs, la logistique de construction, la mise en place des infrastructures, le déploiement

[337] De manière générale la forme « -ing » en anglais a une dimension rétrospective forte et permet à l'énonciateur, donné comme observateur de la scène, de faire allusion à des éléments connus ou acquis. Elle renvoie donc à des expériences vécues par ou des souvenirs de cet observateur-narrateur, et propose au destinataire, le lecteur, de les reconstituer.

[338] La notion de *paratexte* empruntée à G. Genette (1982), est un type de texte inséré dans un dispositif narratif qui appartient à la catégorie plus générale de l'intertextualité, ou de la « transcendance textuelle du texte », définit par « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Genette définit ce type de la façon suivante (1982, p. 10) : « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux (…). (…) ce champ de relations (…) est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur (…). ».

[339] Ainsi, à titre d'exemples, un échantillon de titres extraits du sommaire : « p. 39, In rural Japan : April 1985 », « p. 45, Tour of Japan : April 1986 », « p. 137, The permit process starts in California : September 1987 », « p. 296, Testing Umbrellas in Windy Cheyenne : May 1988 », « p. 734, Anchors, bases and sandbags in Ibaraki : December 1990 », « p. 1037 The typhoon is approaching : October 7, 1991 ».

de la toile. Enfin, les sommaires orientent la lecture de l'œuvre *in situ*, en mettant l'accent sur : la réalisation (accomplissement) et la matérialisation (général, détail) des idées, les pratiques et comportements des spectateurs-usagers (l'expérience spectatrice), la qualification du registre visuel de l'expérience (congruent avec la représentation photographique). Dans cette dernière partie, la distribution des documents combine un ordre géographique commandé par le site : des planches photographiques, par le fait de leur juxtaposition ou leur recoupement, assurent la couverture documentaire de l'œuvre d'un bout à l'autre, de haut en bas, etc., du site d'installation (Christo, 1986, pp. 398-695), et un ordre scalaire commandé par l'objet (du plan large d'ensemble au plan serré de détail) : du lointain au proche et inversement. Par ailleurs, de courts textes descriptifs légendent les documents iconographiques. Conçus pour rendre compte, informer ou expliquer, ils adoptent le style volontairement objectif de commentaires[340] : ils ne concernent que les documents iconographiques, ils sont référés à un document en particulier (« en haut », « en bas », « page précédente », etc.), ils constituent des descriptions exhaustives, strictement factuelles ou anecdotiques, du contenu de l'image photographique, du schéma, etc.[341] : des matériaux, des procédures, des actes, des comportements. Ils sont bien souvent rédigés au présent de l'indicatif. Ces descriptions sont parfois accompagnées d'indications contextuelles. Le texte, appliqué aux documents photographiques, ajoute à l'instrument de la preuve réalitaire ce qu'il ne contient pas parce qu'il est global, sans clé d'entrée et sans contexte (Sicard, 1998, p. 95). La seule dérogation au commentaire *stricto sensu* est l'utilisation prétexte du contenu d'un document pour évoquer de manière anticipée ou après-coup d'autres faits, comparables ou liés aux premiers par un lien logique (de conséquence ou chronologique), qui, eux, ne sont pas montrés par le document. Ces *prolepses* ou ces *analepses* racontent ce que la sélection

[340] Ils sont rédigés par des personnalités extérieures à l'action de production de l'œuvre, mais néanmoins, des témoins privilégiés. Ils sont le fait du critique D. Bourdon, auteur de la première grande étude de l'œuvre de Christo (Christo, 1970), jusqu'à sa mort en 1998 : *Christo : Running Fence* (Christo, 1978/a), *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986), *Christo : The Pont-Neuf Wrapped* (Christo, 1990) et *Christo and Jeanne-Claude : The Reichstag Wrapped* (Christo, 1996) ; puis de M. Yanagi pour *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (Christo, 1998/a) et du galeriste E. Beyerler pour *Christo and Jeanne-Claude : The Wrapped Trees* (Christo, 1998/b). Les légendes du petit catalogue *Christo : The Running Fence* (Spies, 1977) sont de W. Spies.

[341] A titre d'exemples, ces commentaires de photographies qui montrent les opérations d'arpentage des îles de *Surrounded Islands* (Christo, 1986, pp. 86-94) « Christo holds an aerial photograph of Island n°13 as he surveys it with August Huber and John Michel. Michel designed all the contour maps, one of which appears below. Following Spread: On island n°8 Christo and Michel paced the distance between the high tide and the vegetation. Afterward, the beaches were measured precisely with surveyor's tape. (…) Jeanne-Claude discussed with Tom Golden the possible directions in which the fabric could extend on island n°9 and n°10, which are linked by a sand bar, visible in the contour map in their hands. (…) Christo used a felt-tip pen and a surveyor's tape to mark a line showing how far he wanted the fabric to extend. ». Ou bien ce commentaire des photographies montrant les opérations de porte-à-porte chez les riziculteurs japonais du projet *The Umbrellas* : « Opposite : Henry Scott-Stokes, Jeanne-Claude and Christo introduce themselves to Toyo Ishikawa while she is taking care of her garden in Jinba. After a while she invited the team for green tea at her home. » (Christo, 1998/a, p. 247). Ou encore, ce commentaire d'une photographie des préparatifs de la mise en place de la toile sur le Pont-Neuf (Christo, 1990, p. 181) « A l'aube du 25 août 1985, un camion décharge des rouleaux de câbles et des éléments métalliques fabriqués sur mesure pour protéger les pointes des piles, et les transfère sur une barge amarrée rive gauche, port des Saints-pères, près du Pont du carrousel (à l'arrière plan). Ces éléments seront fixés sous l'eau autour de chaque pile du Pont-Neuf, comme une ceinture. Deux remorqueurs attendent au flanc de la barge pour conduire celle-ci et son équipage à l'emplacement idoine. », ou celui d'une photographie et d'un schéma des techniques de mise en place (ibid. p. 185) « Pour la phase 1 de la mise en place, les plongeurs attrapent les câbles que leur descendent d'autres ouvriers se tenant sur le pont (page précédente), puis les attachent aux chaînes de ceinture au pied des piles. La pose des câbles et des chaînes de ceinture est indiquée sur un dessin technique (ci-dessous), établi par les Charpentiers de Paris. Le détail dans l'angle inférieur droit de ce dessin représente l'un des éléments métalliques de protection conçu sur mesure pour chaque pointe de pile ; les deux surfaces planes en contact avec la pierre sont recouvertes de caoutchouc épais, ce qui empêche de frotter la pierre. ».

documentaire a retiré de la somme. Les commentaires s'arrêtent là où seuls le jugement, l'interprétation ou l'évocation poétique ont leur place, c'est-à-dire avec les images photographiques de l'objet d'art, mais peuvent éventuellement retrouver la voix pour décrire les conditions d'expérience et les comportements des spectateurs-usagers, sur l'installation[342]. C'est donc de l'intérieur en quelque sorte, à partir des actions / procédures ayant présidé à chacune de leur réalisation, que sommaires et légendes, comme des fils conducteurs, « expliquent » les plis et les replis de ces œuvres complexes. Ils confèrent une première lisibilité à ces masses documentaires en informant des actions et leur résultat. L'ouvrage documentaire est donc une narration de faits montrés par des documents qui les ont enregistrés, reliés par des textes qui les expliquent. L'énoncé textuel et iconographique rend compte de procédures de production de l'œuvre (il fait référence à des faits) et du lien entre les faits (il fait référence à une succession causale chronologique). L'ensemble de cet appareil discursif fait rentrer la somme documentaire dans un cadre narratif, mais l'énoncé textuel reste globalement subordonné à l'énoncé iconographique, dont il constitue le commentaire. L'appareil discursif est avant tout référentiel : au déroulement chronologique de l'action (à la succession des faits), aux faits eux-mêmes, et il impose une lecture diachronique de l'œuvre.

b- Les expositions documentaires et les expositions généralistes rétrospectives

« Christo : Nous aimons réunir les archives des projets. Chaque projet devrait avoir son exposition propre. Au fil du temps, Jeanne-Claude a vendu tout mon travail mais gardé un exemplaire de chaque projet, témoin de l'évolution. Quand ce projet est terminé nous réunissons aussi les dessins des ingénieurs et des architectes. L'ensemble constitue l'exposition qui regroupe parfois 300 pièces (dessins originaux, maquettes à l'échelle, échantillons, photographies…). » (Penders, 1995, p. 27).

Les expositions documentaires sont un autre mode de sélection, de mise en forme et de présentation des archives. Elles sont moins propres à l'œuvre des Christo que les ouvrages documentaires, puisqu'elles correspondent à une forme de restitution de l'installation *in situ* du *happening* ou de la performance plutôt répandue dans l'art contemporain (*Land Art* et le *Body Art*[343]). Mais, ce qui est exemplaire en matière d'expositions christoliennes, c'est leur importance numérique, leur systématisation, leur standardisation (titres, contenus, agencements, etc.), leur organisation en séries-types itinérantes, la façon dont elles ont colonisé toute l'infrastructure muséale (galeries, musées, institutions muséales universitaires, fondations, etc.), et leur déploiement tout azimut depuis la fin des années 1980 (cf. annexes 06 et 07). L'entreprise de standardisation et de classification est mise en avant par une politique de l'intitulé. Elle est présentée dans le tableau 10. Je distingue quatre séries-types. Tout d'abord, les expositions présentant exclusivement des œuvres originales de Christo produites dans le cadre des grands projets *in situ outdoors* : dessins, collages, photographies peintes et *Multiples* (Types 1 et 1-bis). Leur contenu est peu ou prou contemporain de la date de

[342] A titre d'exemples : « Des plaisanciers affluent aux abords du pont empaqueté pour le photographier de près au ras de l'eau. Les spectateurs sur le pont des Arts semblent amusés aussi bien par cette augmentation de la circulation fluviale que par le spectacle du pont lui-même. » (Christo, 1990, p. 536), et « Lorsqu'ils passent sous les arches du pont, les passagers des bateaux-mouches (ci-dessous) peuvent voir de tout près la toile et les cordes. » (ibid., p. 548).

[343] Les *land artists*, qu'ils produisent des œuvres éphémères ou des œuvres soumises à l'action des processus d'érosion, ont recours à l'exposition documentaire, qui associe pour chaque œuvre *in situ* des figurations du projet, des documents cartographiques, de photographies aériennes verticales du site, des photographies de l'installation et des textes explicatifs. L'exposition « *Dennis Oppenheim, Land and Body* » du *Ludwig Forum für Internationale Kunst* d'Aix-la-Chapelle, puis du Musée des Beaux Arts d'Arras à la fin de l'année 2001, présentait ce type de matériel documentaire autour d'œuvres fameuses de l'artiste *Gallery Transplant,1969*, *Directed seeding* et *Canceled Crop, 1969* et *Slide Dissolve Sequence for Ground Gel, 1972*, par exemple. Nous reviendrons sur ce point dans le Chapitre 3, III, A.

présentation. Puis, viennent les petites ou moyennes expositions généralistes[344] constituées essentiellement de reproductions iconographiques (lithographies, posters photographiques) et de quelques œuvres préparatoires, auxquelles s'ajoutent parfois des *Multiples Objects* (Type 2). Toutes les pièces qui les composent sont issues de la collection personnelle des artistes. Les grandes expositions généralistes rétrospectives de l'œuvre, constituées de pièces rassemblées par les artistes[345] (issues de leur collection personnelle ou prêts de collectionneurs privés et de musées) ou bien à l'intérieur de larges collections privées[346] ou encore à partir de donations[347] (Type 3). Elles présentent des objets d'art et des documents originaux[348]. Enfin les expositions documentaires (prospectives et rétrospectives) qui portent sur un projet en cours ou réalisé, parfois sur plusieurs années, avec éventuellement une composante thématique (Types 4 et 4-bis). Elles présentent des documents originaux de toute nature, ce sont des présentations des œuvres sous toutes leurs formes. Je m'intéresserai ici essentiellement à la catégorie des expositions documentaires. Elles constituent donc une catégorie d'exposition, elle-même distinguée en deux sous types (Types 4 et 4-bis). Parce que ce sont des rassemblements, itinérants et parfois évolutifs, de pièces mobiles, elles constituent un autre type de support à la publication de l'archive. Un support mobile : une exposition constituée se déplace ; un support situé : le musée ou la galerie est une station sur le parcours d'une exposition constituée ; évolutif : les artistes peuvent changer le contenu d'exposition. Par ailleurs, l'exposition est un lieu, et en tant que tel, le support d'une pratique culturelle, socialement et hautement codifiée, et le support d'une expérience, celle liée au parcours d'exposition. Nous étudierons le rapport entre types d'exposition, types de lieu d'exposition et localisation géographique de l'exposition (localités), ainsi que le(s) dispositif(s) muséographique(s) dans le Chapitre 4, III, B, 3 et le Chapitre 5, I, A C'est une question hautement stratégique, nous le verrons. Nous nous attachons ici à décrire le contenu documentaire de ces expositions.

Les expositions documentaires sont intitulées « *Documentation Exhibitions* ». L'exposition documentaire représente l'objet d'art en son absence, que celui-ci ait déjà été installé puis démonté (« *Documentation Exhibition* ») d'une part, c'est alors une exposition documentaire rétrospective[349], qu'il ne l'ait pas encore été d'autre part, le projet étant en cours[350] (« *Work in*

---

[344] Entre une cinquantaine et une centaine de pièces. Celle présentée au Château de Noirmoutier en 1998 comprenait une centaine de pièces (entretien avec A. Bouillé, attachée de Conservation du musée, juillet 2002).

[345] C'est par exemple l'exposition du *Martin-Gropius-Bau* à Berlin, septembre-décembre 2001, décrite dans le Chapitre 3, II, A.

[346] Par exemple, « *(...) on loan from the Rotschild Bank* », « (…) *Tom Golden Collection* », « *(...) Lilja Collection* ».

[347] A titre d'exemple : « *Christo and Jeanne-Claude in the Vogel Collection from the National Gallery, Washington D.C.* ».

[348] Voici le texte de présentation de l'exposition rétrospective présentée à la National Gallery, Washington DC., en septembre-janvier 2002-2003, intitulée « *Christo and Jeanne-Claude in the Vogel Collection, from the National Gallery* » : « The first survey in the United States encompassing four decades of art by Christo and Jeanne-Claude on view at the National Gallery of Art. Christo and Jeanne-Claude in the Vogel Collection presents 61 works, including preparatory drawings, collages scales models, and photographs of the artists' large-scale projects, as well as several of Christo's early Packages and Wrapped Objects. The show draws its content from the collection of Dorothy and Herbert Vogel at the National Gallery of Art, an important collection of contemporary art acquired in 1991. » (source: News Release, National Gallery of Art, November 21, 2001).

[349] A titre d'exemple, voici le texte de présentation de l'exposition « *The Wrapped Reichstag Documentation Exhibition* » de Berlin, septembre-décembre 2001 : « The Wrapped Reichstag Documentation Exhibition shows every aspect of this temporary work of art from the beginning in the early seventies, the struggle to obtain permission in the seventies, eighties and nineties, until its completion on June 24, 1995. The exhibition includes preparatory drawings and collages, a large scale model of the Wrapped Reichstag from 1981, various documents, over 200 photographs by Wolfgang Volz and original parts of the materials used for the project. ».

progress. Documentation Exhibition ») (cf. annexe 06), le projet n'ayant pas été réalisé (« *Not Realized Project, Documentation Exhibition* »). Les premières expositions documentaires prospectives du projet *The Reichstag Wrapped* datent de 1977, le projet sera réalisé en 1995, la première exposition documentaire rétrospective de l'œuvre sera installée en 2001. L'archive peut donc être instrumentalisée avant la matérialisation *in situ* de l'idée et venir représenter le projet[351], ou bien même se substituer à l'installation d'un projet qui n'a pas abouti. Une des toutes premières expositions documentaires organisée par les artistes date de 1968, elle était intitulée « *Scale models, photomontages, and drawings for a non-event* », et substituait en effet la présentation d'un matériel documentaire à l'installation sur le site même du projet refusé (*The Museum of Modern Art Wrapped, Project for New York*), au MoMA de New York. Ajoutons aux expositions documentaires proprement dites, les expositions rétrospectives généralistes (Type 3). Elles présentent un matériel documentaire qui n'est pas mesuré ici (cf. annexe 07). Dans cette optique élargie, toutes les expositions conçues par les artistes et / ou initiées par des collectionneurs, y compris celles des Types 1 et 1-bis et 2 qui montrent des œuvres préparatoires (originaux ou lithographies) et des photographies d'installation, présentent un aspect documentaire. C'était le cas, par exemple, de l'exposition « *Christo and Jeanne-Claude : Early Works 1958-69* » (Type 3) montrée au *Martin-Gropius-Bau* de Berlin en septembre-décembre 2001. Les dernières salles (salles n°20 à 26), consacrées aux « *Early Projects* » des années 1960, présentaient cent cinquante sept[352] documents-préparatoires et documents-témoins de mise en place et d'installation de projets réalisés ou pas[353], en particulier une très large documentation consacrée à *Wrapped Coast* (cf. tableau 11). C'était aussi le cas de l'exposition de la collection T. Lilja à Nice pendant l'été 1989 (« *Christo from the Lilja Collection* »), de l'exposition « *Christo : Works 1965-1988* » présentée par la Galerie Catherine Issert en 1989[354], mais encore de l'exposition « *Christo and Jeanne-Claude* », qui s'est tenue à la *Halletoren Markt* de Bruges, en août-septembre 1997. Ces expositions (Type 3) ont la particularité de mettre en perspective le matériel documentaire des œuvres monumentales *in situ* avec des empaquetages ou des objets empaquetés récents et anciens, et avec des installations *indoors*. Les expositions documentaires, comme tous les types d'exposition, sont conçues et supervisées par Christo, installées par J. Kraft, le

---

[350] A titre d'exemple, voici le texte de la presentation de l'exposition « *Two Works in Progress: The Gates, Over the River* » de Berlin, septembre-décembre 2001: « At the same time as the exhibition on the Martin-Gropius-Bau, the Neue Berliner Kunstverein, NBK, exhibits Two works in Progress: The Gates, project for Central Park, New York, started in 1979, and Over the River, Project for Arkansas River, State of Colorado, started in 1992. (…) The exhibition includes preparatory drawings, photographs and documents of both projects. ». Un projet en cours est un projet à la réalisation duquel les artistes travaillent, et non pas simplement un projet non encore réalisé.

[351] Sous une forme élémentaire, la toute première exposition documentaire de projets en cours a eu lieu dans la Galerie J de P. Restany et Jeanine de Goldschimdt, en juin 1962. Christo y a en effet exposé les œuvres préparatoires de *Rideau de fer - Mur de barils de pétrole*, de *Projet d'empaquetage d'un bâtiment public* et de *Projet d'empaquetage de l'Ecole Militaire*.

[352] Décompte effectué sur place, par mes soins, en septembre 2001.

[353] *Air Package* et *Cubic Meter Packages* ; *Rue Visconti, Wall of Barrels - Iron Curtain, Paris* et *Dockside Packages, Cologne Harbor* ; *Wrapped Tower and Wrapped Fountain, Spoleto* ; divers *Wrapped Buildings* et *Wrapped Museums* ; divers empilements ;*Wrapped Hills* et *Wrapped Coast*.

[354] R. Sorin, dans l'introduction qu'il a rédigée au catalogue, décrit l'exposition dans ces termes : « Anecdote 3. Les projets présentés ici, du "Yellow store front" de 65 aux "Umbrellas" de 88, dévoilent un paysage presque complet, urbain ou pas. Côte, vallée, escalier, arbre, canapé, pont… ». L'exposition, conçue par Christo, est constituée essentiellement de dessins préparatoires d'objets empaquetés, de projets réalisés *indoor* et *in situ* (*Wrapped Couch*, *Store Fronts*, *Cubic Meter Package*, *Wrapped Girl*, *Museum of Contemporary Art Chicago Wrapped*, *Wrapped Wool Bales*, *Packed Coast*, *Wrapped Floor and Staircase*, *Wrapped Tree*, *Valley Curtain*, *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped*) et de projets en cours (*The Reichstag Wrapped*, *The Umbrellas*).

conservateur des artistes qui est aussi leur transporteur, secondé éventuellement par S. Chaput.

« Ch. : J'ai réalisé peu d'installations intérieures. (...). Je suis peu intéressé par les installations intérieures… excepté pour mes expositions. (...) Mais bien sûr, j'ai conçu toutes les autres expositions moi-même : je vais voir les lieux et j'indique sur les plans les différents éléments. J.-C. : Sur les reproductions de plans, Christo précise l'emplacement exact de chaque œuvre (qui par ailleurs est photographiée) et les numérote. Nous avons maintenant notre propre conservateur, Mr Josy Kraft. Il ne s'occupe que de cela : installations, transport, assurances, etc. Christo lui expédie les plans annotés, ensuite il arrive lui-même sur place, en général 2 ou 3 jours avant l'ouverture et opère des changements de détail. L'ensemble est réalisé exactement comme Christo l'a décidé. » (Penders, 1995, pp. 20-21).

Selon mes sources[355], sur un total de 404 expositions personnelles présentées par les artistes entre 1961 et 2003, 129 sont des « *Documentation Exhibitions* », soit un peu plus du tiers du total[356] (cf. documents 04 et 05). 57 des expositions documentaires sont consacrées à des installations réalisées, 69 à des projets en cours et 3 à des projets non réalisés, et dans ce total quelques expositions montrent à la fois deux types de documentation[357]. Non seulement ces catégories d'exposition sont exclusives les unes des autres, mais la grande majorité des expositions rétrospectives est consacrée à une seule œuvre[358] . Cependant, les expositions documentaires prospectives présentent plus fréquemment un ensemble de projets (en cours / non réalisés) sous des intitulés parfois thématiques[359]. Toutes les installations, à

[355] Décompte réalisé à partir de deux listes publiées dans les catalogues d'exposition *Christo and Jeanne-Claude : The Gates* (1998/a, pp. 94-95), intitulée « *Catalogs for personal exhibitions (partial listing)* », et *Christo from Lilja Collection* (1989, pp.207-225), intitulée « Expositions personnelles », et d'une liste bibliographique intitulée « *Christo and Jeanne-Claude : a bibliography of books and catalogs* », diffusée sur le site Internet *www.christojeanneclaude.net* en 2000, auxquelles j'ai ponctuellement intégré des informations partielles trouvées dans d'autres ouvrages. Seules les expositions faisant explicitement référence à un matériel documentaire se référant à œuvre donnée ou à un ensemble d'œuvres et intitulées, le plus souvent, « *Documentation* » ou « *Work in Progress* » ont été incluses dans la catégorie des « *Documentation Exhibitions* ». Elle comprend par conséquent les expositions intitulées « *Christo : Art Documenation* » ou « *Christo in Berlin* ». Cette liste a été comparée à celle établie par Jeanne-Claude et qui m'a été communiquée en juillet 2003.

[356] Les informations sur le contenu des expositions ne sont disponibles qu'à partir de 1971, pour le Type 4-bis, et 1973, pour le Type 4, et qu'à partir de 1981 pour les expositions des Types 3, 2 et 1. Dans la mesure où les artistes eux-mêmes font commencer la période des grandes installations et projets d'installation *in situ outdoors* avec *Wrapped Coast, 1969*, cette lacune d'information n'est sans doute pas très problématique, mais elle demande qu'on traite ces données plus pour leur caractère représentatif que pour leur caractère positif. La liste fournie par les artistes n'est elle-même informée qu'à partir de 1982.

[357] A titre d'exemples : l'exposition de 1983, présentée à Dallas, Texas, montrait une documentation sur un projet récemment abouti *Surrounded Islands* et la documentation préparatoire de quatre projets en cours : *The Reichstag Wrapped*, *The Gates*, *The Pont-Neuf Wrapped* et un projet d'empilement de barils de pétrole *The Mastaba d'Abu Dhabi*. Celle de 1991, présentée à Ibakari, Japon, était consacrée à la fois à l'installation *Valley Curtain*, réalisée en 1974, et au projet *The Umbrellas*, qui sera réalisé l'année même de l'exposition. Celle de 1991, présentée à Londres, était consacrée à la fois à quatre projets en cours (*The Reichstag Wrapped*, *The Gates*, *The Umbrellas* et *The Mastaba d'Abu Dhabi*), et à un ensemble de projets non réalisés. Celle de 1997, à Lusternau en Suisse montrait *Surrounded Islands* et le projet en cours *Over the River*.

[358] En l'occurrence, en 1986 au Bass Museum de Floride, les artistes ont présenté à la fois les « *Documentation Exhibitions* » de trois installations : *Wrapped Coast*, *Ocean Front* et *Wrapped Walk Ways*.

[359] Les expositions intitulées « *Urban Projects* » de 1979, 1981 et 1982, présentées en R.F.A. et aux Etats-Unis, puis à nouveau celles de 1993, 1994 et 1995, présentées en Allemagne et en Autriche, sont consacrées à plusieurs projets en cours (en l'occurrence, *The Reichstag Wrapped* et *The Pont-Neuf Wrapped*, auxquels s'ajoutèrent *The Gates* et *Surrounded Islands*). Il en est de même pour toutes les expositions intitulées « *Two / Three / Four Works in Progress* » et celles qui présentent plusieurs projets non réalisés.

l'exception d'une œuvre ancienne *Wrapped Roman Wall, 1974*, ont eu leur exposition documentaire rétrospective. Le rapport de date entre démantèlement de l'objet d'art et exposition de la documentation varie assez sensiblement. L'exposition « *Wrapped Walk Ways Documentation Exhibition* » ouvre ses portes une quinzaine de jours après le démantèlement de l'œuvre[360]. L'exposition « *Christo and Jeanne-Claude : Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95 and Works in Progress* » de Tokyo, est inaugurée trois mois après le démantèlement de l'objet d'art. Tandis que celle qui documente le *Pont-Neuf Wrapped, 1975-1985* est présentée en 1993, à Bonn. Une fois montée, l'exposition documentaire devient itinérante. Les expositions documentaires constituées ont néanmoins été montrées dans des proportions très variées[361]. Dans deux cas, la rétrospective est présentée dans l'immédiate proximité du site d'installation : pour *Wrapped Walk Ways* à la Nelson Gallery - Atkins Museum, de Kansas City en 1978, pour *The Reichstag Wrapped* au *Martin-Gropius-Bau* de Berlin, en septembre-décembre 2001. Nombre de *Works in Progress* ont eu leur exposition documentaire itinérante, mais, à ma connaissance, les projets *Wrapped Coast*, *Wrapped Roman Wall*, *Ocean Front*, *Running Fence* et *Wrapped Walk Ways* n'ont pas été présentés dans des expositions documentaires. Si le nombre d'expositions par projet varie sensiblement en fonction de la durée de leur élaboration[362], le délai moyen entre conception de l'idée de l'œuvre et exposition de la documentation du projet est de trois à quatre ans. Ce délai correspond au laps de temps nécessaire à l'archivage et à la sélection d'un premier matériel documentaire représentatif[363]. Nous étudierons plus particulièrement la répartition et la mobilité géographiques, la distribution par types de lieu muséal, et le dispositif muséographique des expositions christoliennes, dans les Chapitre 4, III, B, 3 et Chapitre 5, I, A, en nous attachant à leur fonction promotionnelle dans les cadres spécifiques du projet et de l'installation.

« Jeanne-Claude : Permis, contrats… tout ça, ça fait partie des grandes expositions documentaires. Même les minutes à la cour de justice, la cour fédérale. C'est un livre laminé que les gens peuvent lire, parce que ça fait partie absolument de l'œuvre. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003).

A l'instar des ouvrages documentaires, les expositions documentaires d'installations réalisent la synthèse et l'intégration documentaire de l'œuvre. La présentation et la mise en forme des archives montrent de nombreuses similitudes avec les ouvrages documentaires, qui en constituent le modèle : même type de documentation (cf. tableau 11), même ordonnancement chronologique correspondant à une disposition par salles, même fil conducteur des

---

[360] « The documentation exhibition of drawings, technical data, and photographs for *Wrapped Walk Ways* was sponsored by the Contemporary Art Society of the Nelson Gallery, Kansas City, Missouri. » (Christo, 1978/b, p. 3).

[361] Pour *Surrounded Islands* on dénombre 18 expositions, pour *Wrapped Walk Ways* 10 expositions, pour *Wrapped Coast* et *Valley Curtain* 9 expositions, pour *The Reichstag Wrapped* 4 expositions, pour *Running Fence, The Umbrellas* 3 expositions, pour *Ocean Front* et *The Pont-Neuf Wrapped* 2 expositions, et pour *Wrapped Trees* 1 exposition. Le décompte inclut aussi bien les expositions documentaires dédiées à une seule installation que celles qui documentent plusieurs installations.

[362] Pour chacun des projets *The Gates* et *Over the River* 31 expositions documentaires prospectives, pour le projet *The Reichstag Wrapped* 10, pour *The umbrellas* 9, pour *Surrounded Islands* 3 expositions, pour *The Pont-Neuf Wrapped* 2 expositions. Le décompte (soit un total de 86 expositions) inclut aussi bien les expositions documentaires dédiées à un seul projet que celles qui documentent plusieurs projets en cours. En particulier *The Gates* et *Over the River* sont presque systématiquement montrés ensemble depuis 1995.

[363] Cependant la première exposition documentaire de *Surrounded Islands, Project for Miami* est organisée en 1981, soit dans l'année qui suit la conception du projet. Ceci s'explique par le fait que les Christo ont été invités à Miami, par Jan van der Marck, en octobre 1980, afin qu'ils participent au *New World Festival* programmé en juin 1982. L'exposition ne s'inscrit plus alors dans une logique d'accumulation d'un matériel documentaire suffisant pour représenter le projet, mais dans une seule logique de promotion du projet.

commentaires et de l'indexation des salles, même s'ils sont, en l'occurrence, réduits. La grande différence entre les deux types d'édition, c'est bien sûr la forme du lieu de mémoire, nous y reviendrons. L'exposition prend ainsi son double sens de présentation publique d'une œuvre d'art et de présentation ordonnée d'un ensemble de faits et d'idées. Néanmoins, les expositions documentaires, à la différence des ouvrages documentaires, mettent l'accent sur les archives matérielles, en présentant les divers composants de l'objet d'art, associés à de nombreuses photographies représentant les processus de fabrication et de mise en place de l'objet, et à des schémas techniques. Les salles n°7 à 12 de l'exposition « *Verhüllter Reichstag, Documentation Exhibition* » organisée au *Martin-Gropius-Bau* de Berlin à l'automne 2001, présentaient des panneaux de tissu, des échantillons de corde et des coffrages métalliques ayant servi à la protection des tours du bâtiment, mais aussi des montages de composants correspondant à différentes étapes du processus de mise en place : des panneaux avec leurs éléments de fixation (tubulures, bandes d'attache), des panneaux avec les cordes et les poulies de traction, etc. Les montages étaient placés en vis-à-vis de photographies et de schémas. L'exposition documentaire prend ainsi l'allure des dispositifs muséographiques propres à ceux des musées des arts et techniques.

Les expositions de projets en cours sont des dispositifs documentaires très intéressants, parce que, à l'instar de tous les autres types d'exposition, ils sont mobiles et organisés en séries, mais ils sont par ailleurs évolutifs. L'exposition est alors un moment dans une succession et une station sur un parcours, qui accompagnent une œuvre dont la production est multi-située et étalée dans le temps, autrement dit un état documentaire dans une progression, celle du projet. L'exposition documentaire est la seule forme d'édition qui est adaptée au fonctionnement de la démarche artistique sur le mode du projet : elles sont « *in progress* » comme les « w*orks in progress* » qu'elles documentent. Ainsi, sorte de synthèse intermédiaire, chaque exposition documentaire présente un matériau documentaire, produit de l'enregistrement graphique et du recueil des pièces, qui ne couvre que le projet (cf. tableau 12) et, qui plus est, le projet dans sa configuration du moment. Au fur et à mesure de la production de documents dans le cadre d'élaboration du projet, le contenu d'exposition change tandis que celle-ci conserve le même intitulé générique. L'exposition documentaire est le seul moyen de donner à voir à un public, quelque chose de tangible sur ce qui n'est pas encore mais dans la configuration qu'il a déjà, tout en rendant compte d'une progression. Les séries-types d'exposition documentaire de projet en cours sont des états documentaires successifs et des constats d'avancement du projet. Les catalogues d'exposition documentaire portant sur des projets en cours constituent alors, pour ceux-ci, le pendant de l'ouvrage documentaire d'une œuvre installée[364]. Plus modestes, ils font une centaine de pages et rassemblent entre 100 et 150 documents photographiques, graphiques et textuels, indexés par des sommaires et commentés. Ce matériau documentaire étant évolutif, les artistes ont mis au point pour le très long projet *The Gates* une pratique éditoriale particulière. Ils ont édité et éditent, sous le même titre, plusieurs versions du même catalogue : l'édition documentaire tient compte de l'évolution de l'exposition qui tient compte de l'évolution du projet. Ainsi, le catalogue «The Gates, Project for Central Park, New York City » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a) de l'exposition « *The Gates and Over the River. Two Works in Progress Documentation* » présentée en 1998 à Knokke Le Zoute (Belgique), édité en 1998 par la galerie Guy Pieters, a été réédité à l'automne 2002 et est en cours de réimpression (sortie prévue à l'automne 2003). Enfin, le MET (New York) prévoit pour l'exposition consacrée au projet, qu'il présentera en 2004, l'édition d'un nouveau catalogue. Sur l'édition de 2002, à la

[364] La galerie Guy Pieters, organisatrice et lieu d'hébergement des expositions « *The Umbrellas, joint Project for Japan and USA* », en 1989, à Knokke-Zoute, et de l'exposition « *Two Works in Progress : The Gates, Over the River* », en 2001, à St Paul de Vence, est l'éditeur de ce type d'ouvrage. L'exposition des trois projets a été documentée par trois catalogues documentaires.

hauteur de la page 51 on trouve l'avertissement suivant : « Next pages : 21 years later - June to September 2002 », rédigé en gros caractères et en gras. Sept pages de photographies de terrain et d'expérimentation, de dessins d'ingénierie viennent compléter le matériel documentaire de la précédente version récupéré dans son intégralité, mais aussi de nouvelles reproductions d'œuvres préparatoires et de nouvelles prises de vue du parc, qui se substituent en partie aux précédentes. Pour certaines œuvres, le lecteur intéressé dispose alors d'un ouvrage documentaire et d'un catalogue documentaire du projet (voire dans plusieurs éditions de ce catalogue), qui partagent parfois un même matériel documentaire[365].

c- Les films documentaires

A côté des ouvrages et des expositions documentaires, les films réalisés par les documentaristes accrédités constituent donc un troisième type de sélection, de mise en forme et de présentation des archives, un troisième type de support mobile de leur publication. Là encore, il s'agit d'un mode d'enregistrement, de sauvegarde et d'édition documentaires commun aux artistes réalisant des performances ou des installations[366]. A la différence des enregistrements photographiques dont la sélection et le montage dans les ouvrages documentaires sont conçus par Christo, les enregistrements cinématographiques sont l'œuvre de réalisateurs qui sélectionnent les images, plans, séquences tournés et procèdent au montage documentaire. Mais, s'il n'est pas conçu par les artistes, ce type d'édition documentaire est réalisé sous contrat avec eux et en accord avec eux. Nous avons vu que Christo et Jeanne-Claude participent au visionnage des *rushs* et que leur avis sur les ours est sollicité. Tournés en format 16 millimètres et plus récemment en vidéo, photographiés en couleur, ils sont de métrages variés : courts métrages (25 minutes environ), moyens métrages (58 minutes environ) et même longs métrages[367]. Leur longueur varie avec la quantité de *rushs*, corrélative à la durée du projet et, pour *Umbrellas* (Maysles, 1995), à la multiplication des sites. Tous les projets et objet d'arts depuis *Wrapped Coast*, à l'exception d'*Ocean Front* et de *Wrapped Roman Wall*[368] ont été filmés, *The Gates* et *Over the River* sont en cours de tournage. Pareillement centrés sur le processus de fabrication de l'œuvre, ils fonctionnent d'abord comme des reportages sur les actions et les acteurs de sa production, et ils adoptent un principe de construction linéaire chronologique[369]. Le film *Running Fence* accorde dans

---

[365] La comparaison entre les deux ouvrages documentaires sur *The Umbrellas* (Christo et Jeanne-Claude, 1989 ; Christo, 1998/a) fait apparaître de nombreux recoupements documentaires.

[366] Des *land artists* ont réalisé ou fait réaliser des films documentant le processus de fabrication de leurs œuvres *in situ*. G. Tiberghien donne une liste de ces films d'artistes et sur les artistes (Tiberghien, 1995, p. 307).

[367] Courts métrages: *Christo's Valley Curtain* (1974), *Wrapped Coast* (1977), *Wrapped Walk Ways* (1978) et *Wrapped Trees* (1999) ; moyens métrages : *Running Fence* (1977), *Islands*, *Christo in Paris* (1990) ; longs métrages : *Umbrellas* (80 minutes, 1995) et *Dem Deutschen Volke - Verhüllter Reichstag* (98 minutes, 1996).

[368] *Wrapped Roman Wall* est donc une installation totalement sous-représentée : pas d'ouvrage, pas d'exposition, pas de film documentaires. Les informations concernant cette installation sont par conséquent non seulement lacunaires, mais aussi incertaines et contradictoires. Notons que, contrairement à ce projet, la rapidité de la réalisation d'autres projets (*Ocean Front*, *Wrapped Walk Ways*, *Wrapped Trees*) n'a pas constitué une limite à leur enregistrement, au recueil documentaire et à la production de ce matériel, sous les trois formes documentaires. Interrogés à ce sujet les artistes m'ont dit : « Ce n'est pas un de nos projets les plus importants. », et quand j'ai attiré leur attention sur l'existence d'éditions documentant d'autres projets mineurs, par exemple *Ocean Front :* « *Ocean Front* c'est la grand mère de *Surrounded Islands*. C'est là qu'on a tout appris : comment les toiles flottent ou ne flottent pas très bien. Non, pour nous c'était un *rehearsal*. Pour nous c'était très important, on a appris énormément. » (entretien avec les artistes des 02 et 03 juillet 2003). Cette réponse n'explique pas vraiment l'absence de documentation.

[369] Le film documentaire qui traite de *Wrapped Coast* (Blackwood, 1977), réalisé huit ans après l'installation, ne montre que l'installation dans son site et sa mise en place. C'est sous la forme d'un commentaire en voix-off, rédigé par D. Bourdon et lu par K. Mac Carthy, que les informations sur les conditions techniques et juridiques

l'ordre, sur une durée totale de 58 minutes, 19 minutes au projet, 25 minutes à la construction de l'installation et 14 minutes à l'objet d'art dans son site ; *Islands* d'une durée totale de 57 minutes, accorde 36 minutes au projet, 10 minutes à la mise en place de *Surrounded Islands* et 11 minutes à l'objet d'art dans son site. A la différence des ouvrages documentairess, les films peuvent se faire les témoins de plusieurs projets concomitants, c'est en particulier le cas de *Islands* et de *Christo in Paris*. Les films peuvent alors montrer un matériel documentaire identique, c'est le cas pour les films évoqués ci-dessus : mêmes images des entretiens de négociation et de *lobbying*[370] ; mêmes images des opérations de construction de la maquette du *Pont-Neuf Wrapped* et du vernissage de son exposition dans la vitrine de La Samaritaine ; mêmes images de la promenade du couple-artiste sur le Pont-Neuf, etc.
Pour le projet en cours *Over the River*, les artistes envisagent de pousser plus loin les possibilités techniques de l'outil cinématographique, en ne cherchant plus seulement la communication d'archives sur le mode dialogique de la représentation cinématographique traditionnelle, mais en cherchant la reconstitution, dans l'après-coup, auprès d'un public hors site, du dispositif artistique et d'une part sonore et visuelle de l'expérience qu'il conditionne. Pour cela, ils ont signé un accord avec le Sassafras Environmental Arts Center en vue de la réalisation d'un film en format Imax, un format hémisphérique :

« The Imax®film format creates an image so large the viewers' entire fields of vision are filled. Combined with as many as 24 separate channels of sound, this seems to remove the viewers from the theater and place them in the environment of the location that was filmed. (...) While many people do visit and experience the sites of Christo and Jeanne-Claude's art, most people experience it only through the limited, typical forms of documentation available to the mass media: still photography, books and video. None of these documents can immerse viewers in a record of the entire environment's essence, its spectacular power, nor its scale or stature. (...) Imax format has the power to immerse viewers in a realistic representation of an environment. For this reason, we believe an max film will create the full document this art requires to outlive the artists and our time. » (www.christojeanneclaude.net)[371].

Ce contrat avec le Sassafras Environmental Arts Center, sort le film de la logique de récupération documentaire de l'œuvre, en en faisant non seulement une tentative pour la pérenniser, mais aussi en faisant de la projection en salle, sur écran, le lieu (ou plus vraisemblablement, un des lieux possibles) de l'expérience de l'œuvre. Le film ne rend plus compte d'une scène, il ne la représente plus, il devient à travers sa projection la scène même. Il n'est plus un « fantôme » de l'œuvre disparue, entretenant avec elle un rapport de représentation, mais un redoublement de celle-ci. Curieusement, cette entreprise, qui rappelle les installations de certains vidéastes[372], met en cause les trois principes de l'œuvre : l'*in situ outdoors*, l'éphémère, et l'occurrence unique. Elle met aussi en cause certaines des formes de l'expérience qui en découlent, essentiellement tactiles et mobiles, en la repliant sur les seuls

---

de l'œuvre, sont procurées au spectateur. Le travail réalisé par M. Blackwood est en fait un montage de documents cinématographiques tournés à l'époque. Quant au film des Maysles *Christo : Valley Curtain* (1974), centré sur la mise en place de l'installation, il monte en alternance le reportage sur celle-ci et les prises de vue de Christo dans son atelier dessinant et confectionnant son projet graphique.

[370] *Lobbying* avec le Général de Guillebon, gaulliste et père de Jeanne-Claude et avec Michel Debré ; négociation avec M. Boutinard Rouelle, directeur des affaires culturelles de la ville de Paris et avec J. Chirac.

[371] Note de présentation (*Statement of Purpose*) du film *Over the River* par *Sassafras Environmental Arts Center*, sur le site Internet *www.christojeanneclaude.net*.

[372] Les installations vidéo tendent à créer ce qu'on appelle dans les arts plastiques des « environnements », c'est-à-dire des « présentations d'objets et de situations dans un espace et un temps donnés » (de Mèredieu, p. 151). L'artiste délimite un espace à l'aide d'écrans sur lesquels se dévide une bande vidéo (linéaire ou en boucle), à l'intérieur duquel pénètre un spectateur qui se voit cerné et / ou sollicité par la projection.

registres scopique et sonore. La lecture du synopsis du film[373], qui est entièrement centré sur la mise en place et l'installation et qui ignore tout ce qui a trait à l'élaboration du projet, corrobore cette analyse. En se focalisant sur la matérialisation *in situ* de l'œuvre, le film ne réalise pas non plus la synthèse intégrative qui fondait, jusqu'à présent, une partie de sa logique documentaire. S'agit-il d'un tournant vers une pérennisation des conditions de l'expérience esthétique d'une œuvre temporaire ? Doit-on la comprendre, en effet, dans la perspective généalogique de l'œuvre globale, en considérant le fait que, dernière conception des artistes à ce jour - elle date de 1992, sa réalisation sera peut-être la dernière ? Quelles qu'en soient les raisons, ce contrat est en rupture avec le positionnement expérientiel de la réception esthétique de l'œuvre d'art christolienne.
Je terminerai ma description des éditions documentaires en soulignant que les Christo n'ont pas un usage documentaire très développé des modalités de stockage et de diffusion des images et des sons sur Internet. Ils ont collaboré à la création et collaborent à l'approvisionnement d'un site Internet (*www.christojeanneclaude.net*), conçu par Jok R. Church et Adam K. Ciesielski. Ce site a des liens avec ceux de leurs collaborateurs, photographes ou cinéastes. Malgré l'incipit de la première page du site :

« This Web site features photograph, information and history authorized by Christo and Jeanne-Claude. It is their hope that art students and enthusiasts will find this web site useful and enjoyable. » (www.christojeanneclaude.net),

son appareil documentaire est relativement pauvre. Le site, en anglais et en allemand, est organisé en trois parties. La première présente une petite sélection de photographies montrant les œuvres les plus récentes, puis une brève sélection de photographies d'installations prises par Wolfgang Volz et par A. K. Ciesielski, enfin une collection photographique intitulée « *Christo and Jeanne-Claude's Photo collection* ». La seconde consiste en une série de mises au point effectuées par les Christo, « *Most Common Errors* »[374] et « *How to read the Art Works* », ou par J. Church « *Frequently asked questions* », « *Naming the Art Works* », et d'informations générales « *Non realized Projects* », « *Museum collection* »[375], ainsi qu'une courte bibliographie. On y trouve aussi le texte de présentation du film format Imax d'*Over the River* (cf. ci-dessus). La troisième informe les visiteurs sur la nature et l'évolution des projets en cours (*Over the River*, *The Gates*) et leur offre la possibilité d'apporter leur soutien aux projets soit en devenant signataire d'une pétition, soit en écrivant aux administrateurs dont dépend l'autorisation d'installer et dont les noms et adresses sont communiqués. Le site offre, en fin de compte, une information restreinte mais évolutive sur l'œuvre, comme pour une prise de contact, pour un suivi de l'état d'avancement des projets et pour un engagement. La vocation documentaire du site Internet est donc, comparativement aux autres supports, faible[376].

2. Impliquer dans l'œuvre : des dispositifs narratifs poétiques et expressifs

« D. Maysles : What we're really trying to do is something that is not at all different from a conventional Hollywood feature. Only we're not using actors. Our purpose is to have an emotional

[373] Disponible sur le site Internet *www.christojeanneclaude.net*.

[374] Il s'agit de la version Internet du texte *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000).

[375] Il s'agit de la liste des musées possédant des œuvres préparatoires de Christo.

[376] Notons néanmoins l'exploitation des capacités de stockage et de diffusion de sons sur Internet par les concepteurs du site, qui proposent l'image sonore « *The Sounding Umbrellas* », accompagnée du commentaire suivant : « On the mountains-tops, far above the highway, the only thing you could hear was the snap and zing of the tight cables inside the Umbrella's central posts. ». Le visiteur est par ailleurs invité à commander un enregistrement audio du son des *Umbrellas* (durée de 45 minutes).

involvement from the audience… We are trying to do something no different at all from a Hollywood feature except that we are using real situations. That's our challenge. Things as they come in real life are much more exciting than anything that we can invent on stage. Writers try to emulate life. They feel they have to have it under control. We feel just the opposite. We observe and shoot things just as they happen… We are after an emotional response. A continuity from beginning to end.» (www.mayslesfilm.com)[377].

Si elles sont garantes d'une réalité ayant existé, les éditions documentaires sont aussi des moyens de production d'une nouvelle réalisation. Ce sont des outils du projet produits à destination d'un public défini comme « participatif ». Elles doivent donc séduire, elles doivent produire du désir, et pour ce faire, elles inscrivent leur documentation dans d'autres registres narratifs que le registre référentiel du sommaire et de la légende. En référence aux catégories de R. Jakobson, je dirais que les éditions sont aussi des dispositifs narratifs à fonction émotive (ou expressive), et poétique (voire épique). Chacune des éditions raconte en effet l'histoire de l'œuvre en la soumettant à deux logiques d'organisation documentaire moins apparentes que l'ordre référentiel chronologique : une logique biographique et une logique dramatique, qui la transforment en instrument de narration d'une saga[378]. La logique biographique commande l'information sur les acteurs et a pour fonction d'attacher le lecteur ou le spectateur à des personnes. La logique d'intrigue dramatique commande l'information sur le déroulement des faits et a pour fonction de créer un suspense centré sur les actions entreprises par ces personnes, traitées par conséquent comme des personnages. Les fonctions expressive et poétique sont prises en charge par le cadrage et le montage documentaires[379]. La première opération définit des registres documentaires. La seconde, parce qu'elle instaure un ensemble de rapports séquentiels entre événements narrés de l'histoire et énoncés narratifs du récit, appelle l'étayage de son analyse sur les outils narratologiques forgés par G. Genette (1972). Le montage, en effet, ne concerne pas seulement l'ordre de la succession des images gouverné, on l'a vu, par un principe chronologique, mais aussi son rythme, c'est-à-dire la durée[380] et la fréquence[381] qu'il accorde à chacun des mouvements narratifs, éventuellement

---

[377] Formulation des règles cinématographiques défendues par le courant « cinéma direct » auquel appartiennent les frères documentaristes par D. Maysles, en 1964. Ces principes sont réputés régler les cinq films que les documentaristes ont réalisé sur les œuvres des Christo.

[378] Le récit biographique et sa participation à l'élaboration de la « figure de l'artiste » est une des formes du « récit autorisé » identifiées par J.-M. Poinsot : « Toute œuvre nouvelle ou prestation esthétique est en attente d'un auteur. Si la signature peut suffire à marquer l'objet d'un nom propre, il importe de donner à ce nom une description définie. C'est la tâche impartie au récit biographique. (…) Son extension et ses manifestations varient de manière extrême entre le refus de donner quelque contenu que ce soit à ce récit et la dilution dans les autres récits autorisés de confidences circonstanciées. En ce sens l'attitude de l'artiste dans l'élaboration de son propre récit biographique, mais aussi dans la production d'événements et de documents susceptibles d'y contribuer, révèle et formule sa conception de sa propre figure en déterminant non seulement les faits à connaître, mais aussi la voie d'accès à ces faits. » (Poinsot, 1999, p. 169).

[379] Le montage renvoie à l'opération de sélection et d'assemblage des plans et des séquences par laquelle les réalisateurs de films construisent un ensemble cohérent formant une histoire, et par analogie, elle caractérise la sélection et l'assemblage des documents d'archive effectués par les Christo, pour les ouvrages et les expositions documentaires.

[380] Ce qui correspond selon G. Genette (1972, pp. 122-144) au rapport d'isochronie ou d'anisochronie entre le temps du récit (TR) et le temps de l'histoire (TH). Ainsi, Genette distingue la pause : TR inft.> TH, la scène : TR = TH, le sommaire : TR < TH et l'ellipse : TH inft.> TR (inft. pour infiniment).

[381] Ce qui correspond selon G. Genette (1972) aux relations de fréquence (ou de répétition) entre récit (R) et diégèse (H), c'est-à-dire au rapport de répétition entre les événements narrés de l'histoire et les énoncés narratifs du récit. Ainsi, il distingue d'une part, les récits singulatifs : a- de type 1R / 1H, dans lequel la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré, b- de type nR / nH, dans lequel les répétitions du récit correspondent aux répétitions de l'histoire. Pour ce qui concerne ces deux types de rapport de fréquence ce n'est donc pas le nombre d'occurrences relatif qui importe, mais l'égalité des occurrences entre énoncé narratif

découpés et indexés par les sommaires. Ainsi, à titre d'exemple général, le montage documentaire fonctionne sur une anisochronie majeure, puisque, nous l'avons vu, les énoncés narratifs qui racontent les projets, d'une part, et ceux qui représentent les installations, d'autre part, sont d'un poids équivalent, alors que les temps de leur histoire sont fondamentalement inégaux : le projet s'inscrit dans le temps long et l'objet d'art est éphémère. La mobilisation des registres émotifs et poétiques dans la narration, le recours à l'art du montage, mettent en résonance la représentation de l'œuvre que l'édition documente, avec ce qui en constitue son moteur et sa visée : un drame humain fabriqué par un projet. C'est toute la limite de la posture exclusivement référentielle revendiquée par les Maysles ou manifestée par les Christo, « les choses », pour reprendre les termes de la citation de D. Maysles, qu'ils recueillent et enregistrent ne sont pas celles qui « arrivent dans la vie réelle », ce sont des « choses » fabriquées par manipulation de données réelles. Ou pour le dire autrement, « les choses sont plus excitantes » dans cette « vie réelle » là, parce qu'elles sont le produit de l'intentionnalité poétique et de l'activité artistique d'un couple d'artistes. Si les sommaires et les commentaires se refusent à l'interprétation ou à l'explicitation de chaque œuvre afin que le sens ne se substitue pas à l'expérience esthétique (même incomplète et après coup dans la lecture, la visite ou le visionnage), le dispositif documentaire à proprement parler, s'accorde à sa manière à la visée promotionnelle des éditions, dégageant sa deuxième fonction pragmatique : l'implication du lecteur, du visiteur ou du spectateur dans un drame humain projeté. Nous pourrions reprendre au compte de cette construction christolienne, les termes de M. Sicard par lesquels elle définit « la fonction politique des images » scientifiques : « c'est en affichant leur neutralité qu'elles transmettent le mieux des points de vue délibérés ; en installant des faits qu'elles fonctionnent comme des fictions. » (Sicard, 1998, p. 11). La saga christolienne, que nous racontent sur un mode poético-expressif les éditions documentaires, contribue à construire la « figure de l'artiste » (Poinsot, 1999, p. 169), mais contribue surtout à construire les conditions d'une implication de leur public. Elles sont des outils de production d'un public « participatif ». Les deux fonctions sont d'ailleurs liées, dans la mesure où elles fondent la participation à la saga sur une dimension principale d'intersubjectivité.

Les films des Maysles cherchent à provoquer une « implication émotionnelle » (D. Maysles) chez leurs spectateurs. L'assemblage documentaire, instrumentalisant le cadre référentiel et chronologique, construit une intrigue, le plus souvent à suspense, autour de personnages caractérisés. Les réalisateurs ont recours à toute une série de procédés narratifs pour dramatiser. Ils jouent tout d'abord sur la sélection documentaire[382] et la durée des mouvements narratifs. Tous les films des Maysles sont, par exemple, construits sur l'opposition rythmique entre les longues séquences de travellings et de panoramiques, constituant des pauses narratives (soit, TR inft.>TH), qui, en suspendant l'action, traduisent le rapport contemplatif de(s) Christo au site et / ou des spectateurs à l'œuvre installée, et les séquences brèves et hachées qui correspondent aux actions de production de l'œuvre et constituent des scènes (soit, TR=TH). Par ailleurs, ils ne montent que des séquences à forte intensité dramatique liée

---

et événement narré. D'autre part, les récits répétitifs : nR / 1H (qui comprend soit les variations stylistiques, soit les variations de point de vue), et les récits itératifs : 1R / nH, dans lequel une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (celles-ci étant considérées dans leur analogie).

[382] Interrogée sur l'importance de la sélection documentaire, c'est-à-dire sur le rapport entre longueur totale des *rushes* et durée des films, S. Froemke, l'une des principales collaboratrices d'A. Maysles, m'a répondu : « I just spoke to my head of production, Doug Graves, and we're pretty sure we don't have any record on file of how much footage was shot on each of the projects you mentioned. Generally, Maysles Films shoots about 75 hours of film for a 90 minutes film. I would use that as a guide for *Running Fence* and *Umbrellas* (maybe more on *Umbrellas*, maybe 90 hours because it was shot in two countries). The others will be less. Especially the *Valley Curtain*, I'm sure we shot the least on that project. ». Les Maysles tournent, par conséquent, beaucoup (75 heures de bobines pour un film de 90 minutes), le montage soumet les images, plans et séquences tournés à une forte sélection et à des coupes drastiques.

à l'affrontement entre des personnes et / ou à l'incertitude du résultat d'une action entreprise. Le film du point de vue de son rapport à l'histoire de la production de l'œuvre présente, de ce fait, des ellipses narratives (TH inft.>TR). Par exemple, les expérimentations scientifiques et les tests matériels ou techniques bien qu'essentiels à la fabrication de l'œuvre ne sont pas montés (ont-ils même été enregistrés ?), à une exception près, tout à fait significative : le test de résistance au vent de *Valley Curtain*, bricolé par Christo, dans son atelier (Maysles, 1974). Cette séquence, en effet, a d'abord une fonction dramatique : en rappelant l'échec de la première tentative d'érection du rideau, sa destruction par le vent, elle crée un suspense autour de la seconde tentative, et elle a ensuite une fonction biographique : elle révèle l'admiration de Dimiter S. Zagoroff pour l'ingéniosité de Christo et les liens d'affection qui unissent l'artiste et l'ingénieur et qui s'expriment dans leur collaboration. Inversement, les phases de négociation et de *lobbying*, qu'elles soient politiques, en particulier les audiences publiques américaines, ou socio-économiques, en particulier le porte-à-porte chez les propriétaires-résidents, constituent un fonds dramatique inépuisable[383]. Les montages leur accordent une place considérable, par leur durée[384] ou par leur fréquence[385], les répétitions permettant alors de respecter le principe chronologique tout en construisant l'intrigue (principe singulatif, soit nR / nH). *Running Fence* (Maysles, 1977) est un film de 58 minutes construit autour des rebondissements d'un triple suspense : le porte-à-porte mené par les artistes auprès des *ranchers* pour obtenir la signature des baux (10 minutes, dont une séquence de 7 minutes), les négociations politiques engagées auprès des administrateurs pour l'obtention des permis de construction (9 minutes, dont une séquence de 6 minutes), l'ultime procédure judiciaire déclenchée par le *Committee to Stop the Running Fence* pour empêcher la construction de la portion littorale de la Fence. Ce dernier élément d'intrigue, qui ne peut être directement filmé à l'intérieur de l'appareil judiciaire californien, est construit sur les ruptures rythmiques introduites par l'interruption de la longue scène consacrée au montage de la *Fence* (25 minutes) par de très brefs inserts rendant compte de la progression de la procédure et multipliant les points de vue (principe répétitif, soit nR / 1H) : inserts médiatiques (encarts de premières pages de journaux locaux, harcèlement *in situ* des reporteurs radio ou télévision), échanges verbaux tendus (par radio, en français, entre Christo, sur le terrain, et Jeanne-Claude, au centre logistique de Bloomfield), apartés stratégiques entre Jeanne-Claude et ses avocats[386]. Autre grande source de dramatisation systématiquement exploitée au montage, par l'image et par le son dans de longues scènes épiques (TR=TH) : l'affrontement homme / nature dans les opérations de mise en place de l'installation, et tout particulièrement le rôle du vent[387] (*Islands*, *Christo's Valley Curtain*, *Running Fence*, *Umbrellas*). D'une

---

[383] Ainsi, le synopsis de *Islands* (Maysles, 1985) promet : « A three-year struggle, a work of art, a political drama interwoven with two of the project-in-progress, the wrapping of the Pont-Neuf in Paris, and the Reichstag in Berlin. » (*www.mayslesfilms.com*).

[384] Dans *Christo in Paris* (Maysles, 1990), la négociation des artistes avec J. Chirac et sa préparation constituent une séquence complète de 5 minutes, sur les 58 minutes que dure le film.

[385] Dans *Islands* (Maysles, 1985), les deux séquences de négociation avec H. Ruvin, l'un des *Dade County Commissioners*, dans les coulisses des audiences publiques, font une durée de 6 minutes sur un total de 57 minutes.

[386] Sans oublier l'homme qui, au milieu de toute cette tension, écrase une mouche d'un coup de tapette sur la première page du quotidien *San Francisco Chronicle* du 08 septembre 1976, où s'étale le gros titre « *The Running Fence : illegal leap to the Pacific* ». Limitons le suspens en précisant que la *Fence* plongera illégalement dans le Pacifique et s'y tiendra pendant toute la période d'exposition de l'objet d'art, tandis que les artistes seront mis à l'amende par un juge qui refusera d'ordonner son démantèlement au nom du fait que celui-ci aura lieu de toute façon.

[387] Sur le site japonais de *The Umbrellas*, le 10 octobre 1991, le typhon # 21 entraîne la fermeture brutale de l'ensemble des parasols et le repositionnement des étuis de protection. L'ouverture avait été achevée la veille,

manière générale, le travail *in situ* est une source de dramatisation, autour de la mobilisation d'une force de travail, autour du déploiement d'un effort individuel et collectif. Dans *Running Fence*, les séquences traitant de la procédure judiciaire et de la course contre la montre engagée par les artistes pour monter la *Fence* (cf. ci-dessus) sont montées en alternance avec celles traitant des problèmes logistiques (principe répétitif, soit nR / 1H) : l'approvisionnement en eau des installateurs et leur transport sur les différents points du site. Tout ce qui a trait au travail et aux conditions de travail des installateurs est traité sur un mode épique plus que poétique. Pour ce qui concerne la fonction expressive, les procédés de cadrage et de montage tendent à construire des types psychologiques auxquels le spectateur peut s'attacher : le créateur homme d'action émotif (Christo), l'entrepreneuse attentive efficace (Jeanne-Claude), le méchant (H. Ruvin, dans *Islands*), le donneur de leçons sympathique (L. Bruhn, dans *Running Fence*), etc., mais aussi des relations émotionnelles identifiables : le couple-artiste amoureux (Christo et Jeanne-Claude dans *Christo in Paris*, dans *Islands*), le couple artiste conflictuel (Christo et Jeanne-Claude dans *Wrapped Trees*), les propriétaires-supporteurs (les *ranchers*, dans *Running Fence*), les installateurs sceptiques puis enthousiastes (*Christo's Valley Curtain*), etc. Les artistes sont bien sûr omniprésents, mais sur un mode continuellement biographique et expressif. Les récits anecdotiques de leur vie de couple, les interviews à contenu personnel émaillent la matière documentaire des films. Les interventions de Jeanne-Claude assument cette fonction expressive[388], mais Christo s'y laisse aussi souvent aller. *Christo in Paris* est, comme son titre l'indique, un film autant biographique que centré sur la fabrication de *The Pont-Neuf Wrapped*[389]. Il consacre à peu près 20 minutes aux aspects proprement biographiques, dont deux longues séquences de 5 minutes chacune. Il fleurit d'anecdotes amusantes, voire croustillantes, de démonstrations d'affection (promenades enlacées, baisers), d'évocations de souvenirs[390], etc., et accorde l'histoire du couple-artiste avec une représentation stéréotypée du « Paris des amoureux ». Dans l'ensemble, la caméra enregistre les réactions émotionnelles de Christo[391] et ces enregistrements sont délibérément montés : énervement dans le projet, emportements colériques dans la construction, joie débordante et communicative ou bonheur contemplatif devant la matérialisation *in situ* de ses idées ; ou de leurs conséquences accidentelles : extinction de voix, bain involontaire. La sélection documentaire et le montage aiment, par ailleurs, à se saisir d'une personne dont les interventions orales viennent ponctuer, à la manière de leitmotive, les étapes de la fabrication de l'œuvre et assument la fonction discursive de jugement. Dans *Running Fence*, L. Bruhn joue ce rôle et devient un personnage privilégié par les réalisateurs[392]. Grand, maigre, laconique et bourru, drapé dans sa « légitimité

---

comme en Californie. Quelques pièces sont néanmoins détruites par la force du cyclone. L'ensemble sera réouvert le 15 octobre.

[388] Ainsi, par exemple, quand Christo évoque son installation illégale *Iron Curtain-Wall of Oil Barrels, 1962*, rue Visconti, à Paris, Jeanne-Claude riante intervient « I have a photograph of me standing in front of the *Iron Curtain* as a blond. Very blond » et produit le document (Maysles, 1990).

[389] L'extrait du synopsis le dit bien « Rich in political intrigue and artistic debate, this film tracks Christo's escape from Bulgaria, his early years of struggling artist, his romance with Jeanne-Claude and the fulfillment of a ten-year obsession: the wrapping of the Pont-Neuf. » (*www.mayslesfilm.com*).

[390] Ceux de Christo et de Jeanne-Claude bien sûr, mais aussi ceux de la comtesse de Guillebon, la mère de Jeanne-Claude.

[391] Celles de Jeanne-Claude parfois : dans *Running Fence* (Maysles, 1977) la caméra enregistre ses pleurs devant le refus d'une des familles de *ranchers*, les Maffia, de signer le bail ; démonstration d'émotivité qui lui est ensuite reprochée par Christo en colère.

[392] Mais c'est aussi le cas des joueurs de golf de Rifle, qui, placés en position de spectateurs de la mise en place de *Valley Curtain*, par la proximité de leur terrain de jeu avec le terrain d'opération, commentent distanciés, amusés, critiques, les efforts déployés par les installateurs, avant de sauter dans la voiture de golf et de rejoindre

locale » et donneur de leçons, il intervient à quatre reprises pour commenter les pratiques de négociation, de *lobbying* et de porte-à-porte des artistes et de leurs avocats, les décisions juridiques et judiciaires, la maladresse des installateurs, puis, dans une dernière séquence poétique, pour mettre en scène les perturbations imposées par la *Fence* à la vie locale[393].
Dans les ouvrages documentaires, nous retrouvons des procédés stylistiques comparables. La construction documentaire est moins lacunaire, le récit est moins elliptique : les ouvrages sont, d'un point de vue documentaire, plus complets que les films. La fonction expressive est prise en charge par les photographies, secondairement par les textes, et dépend donc de la sélection documentaire, la fonction poétique est prise en charge par des *(para)textes* placés en incipit de chaque ouvrage et en ouverture des séquences iconographiques documentant le déploiement de la toile (cf. tableau 13). La sélection documentaire photographique est commandée par les besoins de l'expressivité et de la dramatisation. Sans oblitérer la fonction référentielle (ou assertive), ils se caractérisent par un contenu d'information de type émotionnel ou dramatique[394]. Mais, les documents textuels ne sont pas en reste. Il faut ici souligner l'effet que produit sur le lecteur la répétition des signatures, des expressions et formules d'amitié manuscrites en-pied ou en-tête des lettres et des fax dactylographiés. Les *(para)textes* fonctionnent, eux, comme des scénarii qui dramatisent certains moments de la fabrication et confondent biographie et œuvre[395]. Si Christo est l'instance de conception des ouvrages, il n'est pas l'instance de narration de ces scénarii. Les textes introductifs sont rédigés par des critiques familiers de l'œuvre[396], qui se présentent comme des témoins du

---

la scène, mus par l'excitation (Maysles, 1974). Leurs commentaires désengagés, constituent des motifs qui viennent faire contrepoint au scepticisme, à la mauvaise volonté des installateurs, mais aussi à leur peur, et à l'énervement consécutif des artistes. Leur célérité à rejoindre le site du rideau enfin érigé communie avec les gestes enthousiastes des installateurs soudain « retournés ».

[393] Dans le petit matin brumeux, accroupi derrière la *Fence*, il siffle son troupeau de moutons pour lui faire traverser le rideau à la faveur d'une des ouvertures pratiquées à cet effet.

[394] Cette fonction de la sélection et du montage photographique est soulignée par W. Spies : « Dans les documents qu'il [Christo] joint chaque fois à ses projets et qu'il fait publier (…), l'aspect physique de l'exécution, confiée à des équipes de travailleurs, joue un rôle important. Ce sont des exemples de mise en scène des masses. (…) Parmi les photographies, Christo sélectionne celles qui accentuent le caractère dramatique, aventureux de l'entreprise. A l'intérieur de la séquence que forment les photos du travail, on constate une escalade soulignant la résolution, et du même coup, la signification du travail. Le processus de production, au départ à peine compréhensible, voire absurde, si on le considère du point de vue de l'utilité, devient de plus en plus perceptible. Il enchaîne les participants les uns aux autres, avec de plus en plus de force, jusqu'à les présenter ensuite, pendant la phase finale de la construction, à travers le pathos de la victoire. » (Spies, 1989, p. 65). Mais il faudrait pour être complet souligner l'effet induit par les signatures et les expressions d'amitié

[395] Le texte introductif de Calvin Tomkins pour *Christo : Running Fence* (1978) s'intitule « *Christo's Public Art : How to win friends, outlast enemies, and make the social structure work for you in Northern California* » et débute ainsi: « At a climactic moment in the raising of this twenty-four-and-a-half-mile three million-dollar Running Fence - one of the most ambitious and controversial art projects of the last decade - the Bulgarian-born artist Christo spent two hours in an eucalyptus grove hiding from process servers. (…) Christo was hiding out because of a report (which later proved false) that he was about to serve with an injunction by the California Attorney General. After three years of legal maneuvering with state and county officials, after seventeen public hearings and two court decisions, Christo had defied law. He had gone ahead and taken his eighteen-foot-high nylon fence into the Pacific Ocean at Bodega Bay, in Marin County, without a permit from the California Coastal Zone Conservation Commission (…). The night before, Christo and a specially trained group of his workers had unfurled eleven white nylon fence panels and run them down a steep cliff to the last steel fence pots on shore; this morning, starting at dawn, Christo's marine and land engineers had collaborated successfully on the trickiest part of the whole Running Fence operation (…). » (Christo, 1978/a, p. 17). On peut aisément retrouver entremêlés dans cet extrait le registre référentiel, le registre expressif et le registre poétique.

[396] D. Bourdon (critique d'art), W. Spies (critique d'art et membre de l'institution muséale internationale), C. Tomkins (journaliste, critique d'art au *New Yorker*), M. Yanagi (historien de l'art), J. Fineberg (historien de l'art).

projet particulier, et donnent à ce titre, c'est-à-dire au titre de l'expérience vécue et de la fréquentation, le cadre dramatique et biographique auquel peut se soumettre la lecture documentaire. Les narrateurs font donc office de récitants en établissant un lien dramatique, secondairement biographique, entre les documents, en substituant une causalité poétique (et biographique) à une causalité chronologique. Ils rendent alors possible une autre circulation du regard entre les pièces documentaires, en faisant de ces dernières les éléments que le lecteur vient chercher ou retrouve dans l'ouvrage, pour faire jouer le drame dont on lui a donné l'argument, pour voir jouer les personnages dont on lui a donné la dimension et le rôle. Un parcours non plus linéaire gouverné par un principe chronologique, mais ponctuel et réticulaire, qui associe à chaque moment dramatique, à chaque personnage, son propre fonds documentaire. Un parcours qui peut ensuite prendre appui sur les titres du sommaire et sur les commentaires. Il n'est donc pas tout à fait fortuit que ces derniers aient été rédigés par les mêmes auteurs. Commentaires et sommaires se trouvent non plus subordonnés au dispositif iconographique, dans un rapport référentiel à l'œuvre, mais subordonnés à un scénario, dans un rapport dramatique au lecteur. Le montage documentaire vient alors confirmer cette construction, par le poids relatif donné aux événements de l'histoire. Les mouvements narratifs sont montés en fonction d'un principe itératif (soit, 1R / nH), sous la forme d'une ou deux scène(s) (soit, TR=TH) particulièrement documentée(s) qui assument et représentent la multiplicité des occurrences d'événements analogues de l'histoire. C'est le cas, par exemple, des audiences publiques administratives ou judiciaires[397]. Elles sont aussi montées en fonction d'un principe singulatif (soit, nR / nH), sous la forme de scènes répétées. C'est le cas, par exemple, des campagnes de porte à porte[398]. Le déploiement de la toile est raconté sur un mode anecdotique du type « récit de l'intérieur »[399], à la faveur d'un bref article. Rédigé par un universitaire ou un journaliste qui s'est fait employer comme installateur[400], il est monté à partir d'entretiens[401] ou présenté comme un journal[402]. Sous une forme indirecte, le locuteur étant dissocié des installateurs qu'il cite, ou sous une forme directe, le locuteur étant associé à ceux-ci par le pronom personnel « *we* », les textes donnent voix aux émotions des installateurs

---

[397] La séquence de l'audience publique du *Sonoma County* du 16 décembre 1975 : 68 pages d'extraits de la retranscription de l'audience publique, agrémentées de 13 photographies de séance (Christo, 1978/a, pp. 247-265), sur les 694 pages de l'ouvrage. Elle assume, avec son épaisseur documentaire, la représentation de tous les événements analogues. Les Christo ont participé pour ce projet à dix-huit audiences publiques administratives et judiciaires.

[398] Les séquences de porte à porte auprès des riziculteurs de *The Umbrellas* sont montées suivant ce principe.

[399] « Christo's Running Fence, unfurling its gossamer wings like an awakening butterfly, came alive this week on the parched and rolling hills of the Marin-Sonoma border. From a distance, it looked as if it had been released from its cocoon by magic. (…) But up close that magic was nothing more than pure labor, conducted at unrelenting, unending pace, by over 300 "stoodentz", as Christo called them (…). It was the kind of hard work that is only summoned forth from the elements, in this case the elements of time, wind, sun and finally, the compelling force of the project itself. » (Whitney, 1978, p. 418).

[400] A titre d'exemples, la reprise de l'article de la journaliste E. Whitney, intitulé « *The account of running Christo. A story from the inside* », qu'elle a publié en première page dans le *Tomales Bay Times* du 10 septembre 1976 (Christo, 1978/a, pp. 418-419) ; le texte de la sociologue J. Mulholland, intitulé « *Christo's visions : the people who turn them into reality* » (Christo, 1986, pp. 391-397).

[401] « One of the greatest rewards of a survey such as this on *Surrounded Islands* is hearing different people reminisce about their experiences of working on a Christo project. As Michael Kliner of Orlando expressed it (…). People like Keith Wesley Briggs of Miami, chose to write about specific adventures at *Surrounded Islands* (…). » (Mulholland, 1986, p. 392).

[402] « In a schedule rivaling that of the Normandy Invasion, various crews were to be deployed to various key high-wind locations, then picked up and moved to other sections of the Fence. Food, water, first aid, portable toilets, ladder trucks and buses were woven into this plan, a plan which from the beginning was billed as impossible to achieve. » (Whitney, 1977, p. 418).

et témoignent de leur expérience qui met l'accent sur le rapport homme / nature, le travail, et pour *Running Fence* sur l'installation illégale sur le littoral. Les documents ont alors une fonction d'illustration du texte. L'ensemble de cet appareil discursif fait rentrer la somme documentaire dans un cadre narratif qui subordonne l'énoncé iconographique à l'énoncé textuel à fonction poétique et expressive. L'appareil discursif propose alors une lecture globale ou synchronique de l'œuvre (Genette, 1972).

C. Les hauts lieux de l'œuvre : la pratique commémorative *in situ* à fonction territorialisante

« L'œuvre d'art temporaire resta dans le parc jusqu'au 16 octobre 1978, après quoi le matériel fut démonté et donné au Département des Parcs de Kansas City pour être recyclé, et le parc fut remis en son premier état. » (Marsaud Perrodin, 1996, p. 74)[403].

« Les Portiques [The Gates] sont prévus pour rester en place 14 jours pendant l'automne après quoi les 41,842 kilomètres de l'œuvre d'art seront enlevés et le parc rendu à son état d'origine, et les matériaux recyclés. » (Marsaud Perrodin, 1996, p. 54).

La sauvegarde des œuvres disparues n'est pas effectuée par l'unique biais des archives christoliennes et leur récupération, à des fins promotionnelles, réalisée sur les seuls supports mobiles du livre, de l'exposition ou du film. Il existe deux types particuliers de sauvegarde et de récupération que j'appellerai, par opposition aux précédents, captifs, c'est-à-dire inscrits géographiquement dans le site de l'œuvre, et dont la fonction est moins promotionnelle de l'œuvre à venir que territorialisante des communautés humaines qui l'ont, par le passé, rendue possible. Ce sont le « recyclage » des matériaux et la commémoration *in situ*. A la problématique de la disparition vient alors s'articuler celle de la récupération locale, comme une modalité de survivance *in situ* de l'objet d'art, comme une modalité de l'engravement définitif de l'événement dans son site, comme une modalité fantomatique pour l'œuvre disparue de hanter son site en lui donnant sens. Cette récupération est endogène, c'est-à-dire liée à la communauté humaine qui a été porteuse d'un projet réalisé et qui est à l'initiative de sa sauvegarde : elle constitue la condition d'une appropriation et d'une reproduction locales de l'œuvre et, à travers elles, de cette communauté même. Elle est l'aboutissement logique du travail d'adresse effectué par les artistes. Si donc, à l'issue de leur exposition *in situ* les installations sont démontées, le démontage ne laisse pas, pour autant, le site d'assise de l'installation et le site d'adressage du projet sans traces. Le lieu de mémoire retrouve ici sa dimension géographique et spatiale, en devenant la base d'une construction symbolique : le haut lieu, produit à travers le projet et reproduit dans sa récupération.

1. Récupération matérielle de l'objet d'art et remerciements adressés aux artistes

« Christo : When I was renting the land there were all kinds of agreements. The agreement on the project was that the fence would remain in full view for two weeks maximum, and after that it would be removed entirely before the rainy season started. (...) We must remove everything - that was the condition of the government agency - (...) and the cable, the fabric and the poles were given to the ranchers. That was our payment to the ranchers as friends -that each rancher have the material, and they use the material for gates, for fences, for barns, for covering the tractors and other machinery

[403] Extrait du communiqué de presse de *Wrapped Walk Ways*.

during the rainy season, and things like that. I know some of the ranchers were selling the fabric for wedding dresses and things like that. » (Diamonstein 1979, p. 93)[404].

J'ai indiqué plus tôt que le démantèlement de l'objet d'art ne faisait pas l'objet d'une couverture documentaire et j'ai indiqué aussi comment cette lacune dans la « doublure documentaire », dans la mesure où elle faisait césure, pouvait être la condition de la constitution d'un lieu de mémoire. Ni enregistrée, ni représentée, l'installation démantelée est pourtant sauvegardée, conservée et récupérée, sous un autre mode que celui que les artistes nomment « recyclage ». La récupération des matériaux est un des points de la négociation des baux avec les propriétaires du site ou, pour ce qui concerne les installations urbaines, avec les administrations (cf. Chapitre 4, II, A). La récupération, c'est-à-dire l'appropriation matérielle de l'objet imaginé et installé, par les propriétaires-bailleurs d'un site privé ou les administrateurs d'un site public, constitue en quelque sorte un passage de relais. L'objet change de main, récupéré par la communauté locale qui se charge alors de sa conservation[405]. A Valley Ford, j'ai pu constater que les ranchers ont conservé une partie des composants de la *Running Fence* qui leur revenaient, ainsi que des coupures de journaux, des photographies, par conséquent des éléments d'archives personnelles, dans des pièces ou des recoins de leur maison transformés depuis vingt cinq ans en conservatoires personnels. Mais, l'œuvre démantelée peut être réutilisée pour être intégrée dans d'autres cycles locaux, individuels ou collectifs, de valorisation. Le « passage de témoin » va permettre, outre la conservation de l'objet, son instrumentalisation pour la reproduction matérielle (économique) du groupe social, mais aussi symbolique.

Les remerciements constituent un deuxième mode de récupération locale de l'objet imaginé et installé. Ils sont initiés par les communautés locales et sont destinés aux artistes. Ils opèrent donc un renversement de l' « adresse »[406] (cf. Chapitre 4, II, A et B). Ils viennent compenser la disparition de l'œuvre en engravant sa légende dans une portion restreinte de son site d'installation. Le cycle commémoratif s'ouvre avec les remerciements officiels (*Certificate of Appreciation*, *Resolution* et *Commendation*[407]*)* que les administrations, qui ont été impliquées dans le processus d'autorisation de l'œuvre, adressent aux artistes : de la part de la municipalité de Rifle pour *Valley Curtain*, des municipalités de Miami[408] et de Miami Beach pour *Surrounded Islands* ; de la part des *Counties* de Marin et de Sonoma pour *Running*

---

[404] Notons au passage que les diverses utilisations de la toile récupérée par les fermiers, mises en avant par Christo, ne sont pas tout à fait indifférentes, puisqu'elles ne sont pas sans évoquer le souvenir de ses activités artistiques dans le cadre de l'agitprop (la mise sous bâche de meules de foin et de tracteurs), en Bulgarie, et, dans le cadre de ses premières performances américaines, les *Wedding Dresses* de 1967.

[405] Prolongeant la ligne d'interprétation proposée par D. Laporte (1985), ligne suscitée par le nom de l'artiste (Christo) et centrée sur la mort, le deuil et la résurrection, nous pourrions dire aussi que se joue, dans le « recyclage », la « récupération du corps » par la communauté locale, et partant sa conservation, sous la forme du Saint Suaire, et sa commémoration.

[406] L'adresse est le terme que j'utilise pour désigner l'ensemble des actions et procédures publiques et privées qu'engagent les artistes pour obtenir l'autorisation d'installer leur objet d'art dans un lieu. Elle s'initie avec une conférence de presse sur ou à proximité du site d'installation projeté énonçant les intentions des artistes.

[407] Les résolutions (*Resolutions*) sont des mentions de reconnaissance et de remerciement, votées par un gouvernement local ou une assemblée fédérée, pour un travail effectué par un individu ou un groupe d'individus, dans leur cadre de compétence géographique. Elles prennent la forme de textes qui décrivent les termes de l'appréciation du travail et qui formulent des remerciements, ou simplement de certificats de remerciements. Les recommandations (*Resolutions of Commendation*) sont des textes rédigés et votés, afin d'attirer l'attention des communautés sur une réalisation donnée.

[408] Le 17 mai 1983 est institué « *Christo Day* » par la municipalité de Miami, transformé en un « *Islands Day* », le 15 mai 1986. L'artiste a reçu les clés de la ville de Miami et Jeanne-Claude celle de la ville de Miami Beach, en mai 1983.

Fence, du *Dade County* pour *Surrounded Islands* et du *Los Angeles County* pour *The Umbrellas* ; de la part des Assemblées de Californie pour *Running Fence* et pour *The Umbrellas*, et du Gouverneur et des Assemblées de Floride pour *Surrounded Islands*[409] ; de la part du Congrès américain pour *Surrounded Islands*[410]. Ainsi, le 18 août 1972, soit une semaine après le démontage de *Valley Curtain*, Christo et Jeanne-Claude, reçoivent des mains du Maire les clés de la ville de Rifle et une plaque de bronze sur laquelle sont gravés les remerciements suivants :

« Presented to Christo and Jeanne-Claude, by citizens of Rifle, for their dedicated efforts in conceiving and achieving the Valley Curtain, a pure and beautiful tribute to the imagination of man. » (Christo, 1973, p. 175).

Pendant l'exposition de *The Reichstag Wrapped* la ville de Berlin remercie les artistes sur une banderole qu'elle fait suspendre entre les colonnes de la Porte de Brandebourg : « *Thank you Christo and Jeanne-Claude* » (Christo, 1996, p. 680). Puis en 1996, les artistes seront décorés Officiers de l'Ordre du Mérite de la RFA, par le Président de la République, en commémoration de l'installation berlinoise. Ces remerciements peuvent être réitérés à la faveur de commémorations ultérieures[411]. Ce ne sont pas seulement les administrateurs, mais aussi les résidents, les spectateurs-usagers qui remercient les artistes, participant, à leur façon, au renversement des termes de l'adresse. Cela peut donner lieu à des signes plus informels ou personnalisés, éventuellement plus spontanés, comme des graffitis ou des fêtes. Dans les jours qui ont suivi la mise en place de la *Running Fence*, Tom Golden, pépiniériste d'une localité voisine, et Harry Milden, un *rancher* de Petaluma, ont organisé un dîner en l'honneur des artistes. A cette occasion, les résidents et / ou les bailleurs leur ont offert un gâteau décoré d'un paysage collinaire supportant une *Fence* imaginaire et d'un cœur encerclant la dédicace « *Christos' Running Fence* »[412], ainsi qu'une plaque commémorative signée par « *Their Sonoma and Marin County Ranchers and Friends* ». Par ailleurs, la toile offre une surface

---

[409] Extrait de la *Resolution* de l'Etat de Floride : « Now therefore be it resolved that the Governor and Cabinet of the State of Florida do hereby congratulate Christo and Jeanne-Claude Javacheff for this memorable work of art and express their sincere appreciation to them for expanding the sphere and influence of creative arts in Florida. In testimony whereof, the Governor and Cabinet of the State of Florida have hereunto subscribed their names and have caused the official seal of the said State of Florida to be hereunto affixed in the city of Tallahassee, Florida, on this 7th day of June A.D. 1983. » (Christo, 1986, p. 638). Christo est fait, par ailleurs, Ambassadeur des Arts de l'Etat de Floride, le 7 juin 1983.

[410] Il s'agit d'un *Certificat of Appreciation* pour *Surrounded Islands*.

[411] Ainsi les artistes ont-il été remerciés par les différentes administrations des Counties et de l'Etat de Californie pour *Running Fence.* En 1976 : « *Resolution of the Board of Supervisors of Sonoma County and Sonoma County Landmarks Commission for Running Fence* », « *Resolution of the Board of Supervisors of the Marin County for Running Fence* », en 1979 : « *California Legislature Resolution for Running Fence* » ; en 1980 : « *Resolution of the Board of Supervisors of Sonoma County for Running Fence* » et « *Resolution of the Board of Supervisors of Sonoma County for including Running Fence in a most wonderful experience* », « *Board of Supervisors of Marin County: Resolution of commendation for Christo's Running Fence Documentation exhibition* » ; en 2001 « *Resolution of the Marin County Board of Supervisors, commemorating the 25th Anniversary of Running Fence* », « *Resolution by the Board of Supervisors of the County of Sonoma, Commemorating the 25th Anniversary of Running Fence and Renaming the Watson School Wayside Park to the Christo and Jeanne-Claude Running Fence Historical Park* », « *Resolution by the California State Senate commemorating the 25th Anniversary of Running Fence* » (Source liste, intitulée « *Prizes, Awards, Resolutions and Honory Degrees* », fournie par Christo et Jeanne-Claude, juillet 2003).

[412] Ce gâteau évoquait-il alors, à toute l'assemblée réunie, les arguments que l'épouse de *rancher* Jean Mickelsen avait opposés à ceux qui contestaient le projet artistique des Christo au nom de son caractère éphémère, à l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975 : « There was one criticism about the art being temporal. My husband is a farmer and I am a housewife. Some of the meals I prepare aren't much. But sometimes I go to a lot of work to prepare a meal that I think is art. It's a masterpiece. And what happens to it ? It gets eaten up and disappears! » (Christo, 1978/a, p. 256) ?

lisse qui se prête à l'écriture. Sur *The Pont-Neuf Wrapped*, les parapets qui bordurent les corbeilles où s'installaient les visiteurs, étaient devenus des zones de concentration de signatures, de *tags* et d'inscriptions contradictoires : « Christo c'est beau », « Nase », « *Greetings from Netherland* », « Au cours de mon deuxième passage, super, formidable », « Ces deux millions, tu aurais pu les donner aux pauvres » (Christo, 1990, pp. 522-523). Un geste urbain qui, au-delà du remerciement ou de l'adresse, marque une première forme d'appropriation de l'objet ou encore signe une expérience. De ces gestes contextuels à l'installation, il ne reste rien après la disparition de celle-ci, sinon des documents textuels et photographiques. Ceux-ci sont archivés par les artistes et constituent bien évidemment des matériaux de la sauvegarde et de la récupération documentaires (Christo, 1978/a, p. 601 ; Christo, 1986, pp. 637-639 ; Christo, 1990, pp. 522-523 ; Christo, 1996, p. 680). Ces pratiques posent une question, en effet : l'installation serait-elle, compte tenu de la pratique archivistique qui la précède et l'accompagne, la commémoration anticipée de l'œuvre vouée à disparaître, de sorte que les récompenses et les citations fonctionneraient, entre baptêmes et messes funèbres, comme des actes commémoratifs, et les commémorations postérieures comme des « reprises » commémoratives ?

2. L'*in situ* après l'objet d'art : la condensation de l'œuvre dans des hauts lieux

« Lundi 8 juillet. Quittons Pam et Tony chez qui nous venons de passer trois jours. Ce genre de campagne, telle que l'on en trouve dans la région de Nappa Valley, présente parfois un côté européen surdimensionné. 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 sujet. » (Tiberghien, 1996, p. 57).*

Ces gestes officiels ou spontanés se prolongent, en effet, dans des actes collectifs de commémoration et de conservation de l'œuvre ayant pour conséquence la transformation d'un point particulier de ses sites d'assise ou d'adresse en « lentille de réfraction » (Nora, 1992, Tome III, vol..3, p. 13), qui relève par conséquent de la catégorie particulière des lieux de mémoire « topographiques », à vocation identitaire[413]. Ceci est particulièrement mis en évidence par l'exemple de la récupération locale de la *Running Fence* par la communauté des *ranchers* et des administrateurs des *Marin* et *Sonoma Counties*. Un point particulier de son site d'assise, le village de Valley Ford et, plus précisément encore, son bureau de poste, est devenu le lieu de production et de reproduction de sa légende, à travers la répétition d'actes commémoratifs et l'accumulation / conservation de leur trace[414] (cf. document 16). Le 14 décembre 1976, soit quelques mois après le démontage de la *Fence* (effectué entre le 21 et le 23 septembre), et le constat d'état des lieux établi par les experts des *Counties* (le 9 octobre pour le *Marin County* et le 25 octobre pour le *Sonoma County*), le *County Landmarks Commission* du *Sonoma County* érige l'un des 2 270 poteaux de la *Fence* (le *Pole n°7-33*) en *Historic Landmark n°24*. Ce poteau se trouve à l'entrée du bureau de poste de Valley Ford et sert, depuis lors, de hampe au drapeau américain. A son pied, une « *100-year time capsule* »

[413] Dans ce cas particulier, la construction mnésique est ancrée dans un site qui devient le support des pratiques cérémonielles et rituelles.

[414] Si l'ensemble du village de Valley Ford peut être considéré comme un point de condensation de la mémoire de la *Fence*, c'est le bureau de poste qui, aujourd'hui, assure sans partage cette fonction commémorative. L'épicerie, que G. Tiberghien (1996, p. 57) découvre à la faveur de son *Land Art travelling*, en 1991, se trouve de l'autre côté de la rue, mais elle a été revendue par Louis et Anita Baccala, à la fin des années 1990. Depuis lors, elle ne porte plus la fresque peinte par un artiste local, les vendeurs sont aussi moins loquaces et les cartes postales qu'il se souvient avoir vues dans le magasin ont disparu.

constituée pour la postérité, dans une perspective archéologique, contient la toile de l'objet d'art, des photographies de l'installation et les chaussures rafistolées que Christo portait sur le terrain pendant la durée du projet. Le 10 et le 15 septembre 1996, le bureau de poste et le site classé ont accueilli les cérémonies du 20ème anniversaire de la *Running Fence*, organisées conjointement par Tom Golden et Dave Bordessa, l'ancien receveur des postes (cf. document 16). Cet événement commémoratif a été amplement relayé par la presse locale[415]. Ces festivités ont rassemblé outre les organisateurs, un représentant des *Counties* (E. Carpenter *Sonoma County Supervisor*), des membres de la communauté des *ranchers* et des installateurs de la *Fence*. Aujourd'hui, dans le bureau même, le chaland, le visiteur occasionnel peuvent trouver le matériel documentaire offert par les artistes et par les *County Boards of Supervisors* à Dave et Edith Bordessa. Cet ensemble documentaire dûment encadré, afférant à la fois au projet et à l'installation, est composite. Il comprend, comme on peut l'observer sur le document 16 : un montage iconographique, réalisé par Christo, qui présente le cadastre établi par les avocats sur lequel est dessiné le tracé de la *Fence* et sont repassées au feutre orange les voies d'accès, un schéma technique réalisé par A. § H. Builders Inc., l'entreprise chargée de l'ingénierie de l'installation, et sept petites photographies de l'installation dans son site ; huit photographies de dimension diverse de l'installation ; un morceau manifestement usagé du tissu ; un portrait photographique de Christo et de Jeanne-Claude ; le texte officiel encadré de la qualification du poteau comme *Historic LandMark* :

« This is to be certify that the above historic site has been officially designated as County LandMark by the Sonoma County Board of the Supervisors on December 14, 1996. »[416],

un montage comprenant le texte officiel de la *Joint Resolution n°98-0001* rédigé en commun par les *Boards of Supervisors* des *Counties* en commémoration du 20ème anniversaire de la *Fence* :

« (...) Now, therefore, be it resolved that Marin County and Sonoma County Boards of Supervisors, on behalf of the citizens of both Counties, do hereby again thank Christo and Jeanne-Claude for having selected our beautiful Counties for the realization of the Running Fence, and for their significant contributions to the artistic, economic and spiritual life of our communities. »[417],

et le texte de la « *Californian Legislature Resolution for Running Fence* » de 1979.
Signalons la présentation de la collection d'enveloppes timbrées et flammées « *Special cancellation commemorating 20 years of the Running Fence Project* », éditée par le *Sonoma County* au profit de « *West Sonoma County HIV / AIDS Ministry Fund* » et du « *Valley Ford Volunteer Fire Department* »[418], à la fois offre commerciale placée sur un présentoir et signe de commémoration associé dans un cadre à la *Joint Resolution* des *Counties*. Sollicitée au sujet de ce dépôt, Rose Ielmorini, l'épouse d'un *rancher* de Valley Ford, m'a répondu « Dave Bordessa, left all the Running Fence history to the Post Office », caractérisant tout à la fois la fonction de dépositaire d'un membre de la communauté, l'intention commémorative de cette documentation et la fonction de lieu de mémoire du bâtiment. D'autres documents renvoyant à des installations postérieures : une lithographie d'une œuvre préparatoire de *The Umbrellas* et une photographie de l'installation *The Pont-Neuf Wrapped*, inscrivent la *Running Fence* dans la chaîne des réalisations christoliennes, et rappellent peut-être que certains membres de

---

[415] Par exemple, deux colonnes avec photographie dans le *Petaluma Argus-Courier* du 6 septembre 1996, dans *The Press Democrat* de Santa Rosa de septembre 1996, dans *The Bodega Bay Navigator* de septembre 8-14, 1996, etc.

[416] Extrait de la *Joint Resolution n°98-0001*. Source : bureau de poste de Valley Ford, juillet 2000.

[417] Source : bureau de poste de Valley Ford, juillet 2000.

[418] Les pompiers volontaires, pour la plupart résidents des alentours, parfois même *ranchers* impliqués dans l'œuvre, ont été particulièrement sollicités par le projet et sa réalisation.

la communauté locale ont fait le voyage jusqu'à Kansas City, Miami, Paris ou Los Angeles[419]. Le caractère composite du fonds documentaire nous indique qu'il a été constitué progressivement, c'est-à-dire continuellement alimenté et entretenu. Sa typologie est significative : des documents offerts par les artistes à la communauté des *ranchers* (le montage iconographique), des documents adressés aux artistes (les textes des remerciements officiels et des commémorations) et déposés en ce lieu par les administrations comtales et fédérées, des matériaux récupérés *in situ* par les *ranchers* dans le cadre des conventions de « recyclage » (l'échantillon de tissu, le portrait photographique).

Le conservatoire local transforme la disparition de l'œuvre à son site et la récupération locale de celle-ci, en conditions de la monumentalisation d'un point de ce dernier, au motif de sa mémoire. Mais, qui est le destinataire de cette construction réalisée dans un lieu de fréquentation quotidienne certes, mais d'influence locale, dans un centre banal qui n'est indiqué par aucun guide ni signalé par aucun panneau ? Essentiellement, la communauté locale elle-même. On assiste là à un redoublement du temps long de la production de l'œuvre dans le temps long de sa reproduction qui, associé à un passage de relais (des Christo et des administrateurs à la communauté locale), parachève sa fonction territorialisante. A un renversement de l'adresse, puisque les anciens « adressés » se font les reproducteurs de l'œuvre, correspond une appropriation symbolique de l'œuvre par la communauté locale et son instrumentalisation pour soutenir une définition collective de soi. Cela implique que la communauté locale replie l'œuvre démontée sur un lieu, ou, pour reprendre les termes de B. Debarbieux (1995, p. 100), opère une « condensation » de l'œuvre dans un lieu. Cette opération contribue à transformer des points singuliers des sites d'installation en ce qu'il faut bien appeler des hauts lieux[420], c'est-à-dire « un lieu de condensation des valeurs, de convergence des pratiques et d'expérience des émotions » (Debarbieux, 2003, pp. 448-449). Ces hauts lieux sont des constructions spatiales localisées qui rapportent, sur le mode rhétorique de la synecdoque, les aires élargies, emboîtées et / ou recoupées, sur lesquelles se

[419] Barbara Pozzi et Rose Ielmorini ont répondu à l'invitation des Christo et se sont rendues, en 1978, sur l'installation *Wrapped Walk Ways*. Rose Ielmorini et sa nièce, une résidente de Petaluma, Dave Bordessa, le receveur des postes, et sa femme Edith se sont rendus, en 1983, sur l'installation *Surrounded Islands.* Rose Ielmorini toujours, accompagnée de Kathy Benedetti, une autre épouse de *rancher*, s'est rendue, en 1985, sur l'installation *The Pont-Neuf Wrapped*, puis sur *The Reichstag Wrapped*, en 1995. En contact e-mail fréquent depuis notre entretien de juillet 2000, nous nous sommes donné rendez-vous sur celle de *The Gates*.

[420] Nous reprenons ici la définition du haut lieu comme « symbole et comme figure de rhétorique du territoire », c'est-à-dire embryon de récit d'un groupement social sur le territoire, proposée par B. Debarbieux (1995). C'est un lieu singulier (ici un monument), distingué de son environnement matériel immédiat, mais articulé à celui-ci (synecdoque), et associé par une représentation collective à une action ou à un mérite particuliers qu'une communauté humaine charge d'une valeur symbolique élevée, fondatrice d'une identité collective. Il appartient alors à la catégorie des lieux de mémoire (Nora, 1992) à portée identitaire, mais contribue à « ancrer » géographiquement la spatialité proprement symbolique et narrative du territoire, c'est-à-dire à l'inscrire dans un lieu défini par des coordonnées spatiales. B. Debarbieux (ibid., p. 100) en donne cette définition : « il est des lieux tout à fait spécifiques, construits et identifiés par une société qui se donne à voir à travers eux, qui les utilise pour se parler d'elle-même, se raconter son histoire et ancrer ses valeurs, des lieux dont l'efficacité symbolique ne s'épuise pas dans la seule mise en image. Car ces lieux sont aussi les cadres d'expériences individuelles et collectives qui ravivent leur référence au groupement social et au territoire de ce dernier. ». B. Debarbieux (2003, p. 448) fait passer la distinction entre haut lieu et lieu emblématique par la question des pratiques et des expériences collectives : « Toute société, tout groupe social se caractérise par un ensemble de valeurs que partagent ses membres et qui font lien entre eux. Et toute société habille de formes concrètes ces valeurs qu'elle a faites siennes. Des lieux peuvent jouer un tel rôle de mise en forme. Ils deviennent alors des hauts lieux s'ils font l'objet de pratiques collectives, plus ou moins ritualisées, et si de ce fait ils sont l'objet d'expériences individuelles et collectives à forte résonance identitaire. Définis de cette manière, les hauts lieux s'apparentent davantage à des symboles qu'à des emblèmes territoriaux. Ainsi on peut dire que pour la plupart des Suisses, le Cervin (Matterhorn) est un emblème national, mais non un haut lieu en raison d'une absence de pratiques collectives (…). ».

sont élaborées les œuvres, à des points. Ce sont aussi des constructions socio-temporelles qui désignent un événement et le célèbrent comme fondateur de la destinée du groupement social : le moment où la collectivité s'est imposée à l'individu pour l'intégrer. Nous verrons, en effet, que le montage des installations dépend de la chaîne des baux et de la chaîne des permis d'installation (cf. Chapitre 4, II, A et B). Signalons aussi, qu'il est fréquent que les populations locales (usagers, résidents, bailleurs), recrutées par les artistes, s'engagent dans la mise en place de la toile pour participer à la phase finale du grand chantier de l'œuvre, c'est-à-dire en tant que travailleurs pour participer à cet effort physique collectif qui « enchaîne les participants les uns aux autres » jusqu'au « pathos de la victoire finale » (Spies, 1989, p. 65)[421]. Le lieu de condensation participe d'une problématique temporelle du rapport visible / invisible : il atteste de la réalité de ce qui n'est plus, et d'une problématique spatiale du rapport local / espace englobant : il réfère le point de condensation au site d'installation, le site d'assise aux sites d'adresse (Etat fédéré, *Counties*, territoire de compétence des administrations sectorielles)[422]. Instrumentalisant l'objet imaginé et installé, ces constructions découpent des lieux et des événements dans le continuum spatio-temporel de la vie locale et les articulent en une représentation symbolique de la collectivité humaine « récupératrice ». Elles en font des points de développement de pratiques qui assurent, soit par la visite individuelle, l'immersion de chacun des membres de la communauté dans le symbole, l'insertion de celui-ci dans la mémoire du territoire, soit par la commémoration collective, la participation à un théâtre social. En rendant visible et crédible ce qui ne peut se voir, le haut-lieu devient lui-même objet de croyance : espace mythique, construit par le récit d'une histoire collective. Bien sûr, l'édification d'un tel lieu pour *Running Fence* est liée au travail conjoint de deux personnalités locales : Dave Bodessa, receveur des postes aujourd'hui décédé, qui a conservé, sélectionné et exposé les documents, et Tom Golden, agent immobilier, membre de la *Sonoma County Landmark Commission*, devenu proche collaborateur des artistes (cf. tableau 04 et annexe 04), qui a initié et organisé dans ce lieu les festivités commémoratives, mais elle n'en témoigne pas moins de la nature symbolique de l'entreprise[423]. D'une part, cette élection du bureau de poste n'est pas fortuite compte tenu du rôle de tout premier interface qu'il a joué entre les artistes et la communauté locale. La plupart des *ranchers* venaient et viennent toujours chercher leur courrier à la poste restante, chaque matin. C'est là que les premiers contacts, les premiers échanges ont eu lieu[424]. D'autre part, le lieu en lui-même, rapporté à l'œuvre des artistes, a une signification. Quel endroit mieux que le bureau de poste peut servir de haut lieu à l'occurrence particulière d'une œuvre qui réside toute entière dans le geste d'empaquetage et d'adresse à des sites successifs, distribués un peu

---

[421] C'était le cas pour *Running Fence*, *Surrounded Islands*, *The Umbrellas*, *The Reichstag Wrapped*, pour les mises en place plus techniques les populations locales ont été recrutées comme *monitors*. Dans les zones rurales en particulier (*Running Fence*, *The Umbrellas* partie japonaise) les éleveurs et les agriculteurs, ou bien les membres de leur famille, ont de fait travaillé sur le site de l'œuvre, transcendant les limites parcellaires de leur activité habituelle.

[422] C'était le rôle du fronton peint, représentant la *Fence* disparue, du Valley Ford Market. Mais, c'est aussi le rôle principal du poteau devenu *landmark* qui, d'une part, évoque la chaîne disparue des poteaux de soutènement de la *Fence*, en un point particulier de son déploiement antérieur, et désigne le site d'assise, et qui, d'autre part, est le produit d'une procédure d'enregistrement administrative et désigne le site de l'adresse administrative. Le poteau *landmark* est bien une synecdoque, elle se prolonge à l'intérieur du bureau de poste par le truchement des documents qui s'y trouvent conservés.

[423] Le fait qu'ils ont participé de façon privilégiée à la construction de la dimension symbolique et légendaire du lieu est montré par l'organisation même de la cérémonie du 20ème anniversaire de la *Fence*, pendant laquelle Tom Golden a remis la *Joint Resolution* des *Counties* à Edith et Dave Bordessa.

[424] L'ouvrage documentaire de *Running Fence* ouvre sa série de portraits de *ranchers* et, par voie de conséquence, ouvre quasiment son recueil documentaire par une photographie du bureau de poste vers l'entrée duquel se dirige un *rancher* (Christo, 1978, p. 42).

partout dans le monde occidental ? Ainsi, le bureau de poste articule et réfère l'un à l'autre deux espaces symboliques, celui discontinu des projets du maître d'œuvre, celui emboîté des maîtres d'ouvrage, la communauté locale et les administrations des *Counties*[425]. Enfin, sa fonction centrale de sociabilité et de service, en fait un lieu d'actualisation quotidienne de l'immersion individuelle dans le symbole. Le montage documentaire vedette exposé dans ce lieu, lui non plus n'est pas fortuit. Conçu par D. Bordessa à partir de documents laissés par Christo, il associe d'une part un document préparatoire de travail : la trame cadastrale du parcellaire et le dessin du découpage administratif sur lesquels est reporté le tracé du parcours de la *Fence* ; et d'autre part l'enregistrement photographique de son aboutissement : des prises de vue partielles de l'installation. Il donne à la communauté l'image cartographique d'elle-même (son rapport privatif et administratif au site) et rappelle les liens que les artistes ont établi avec elle (les contrats de location et les permis de construction), conditions locales de la réalisation du projet. Le haut lieu est un miroir qui réfléchit, pour la communauté, l'image qu'elle se fait d'elle-même. Si nous ajoutons à cela, ce qui n'est qu'en partie lisible sur le document (les noms de famille des *ranchers*), le fait que se trouve établie là une population d'immigration plus ou moins récente[426], l'instrumentalisation de l'œuvre comme vecteur de territorialisation, par la communauté, devient un enjeu tout à fait probable. L'existence de ces hauts lieux signifient très clairement que si l'œuvre n'est plus, s'il y a eu « déprise » matérielle du site, l'œuvre est toujours « en prise » et reprise symboliquement par le site d'adresse[427].

Par ailleurs, Tom Golden, est à l'origine de l'édification plus récente de deux autres conservatoires situés l'un, dans l'un des centres d'adresse de la *Fence*, Santa Rosa, capitale du *Sonoma County*, l'autre, dans la commune de Watson, dans les environs de Bodega Bay. Ils élargissent tous deux l'aire de pertinence de la récupération de l'œuvre démantelée dans un haut-lieu conservatoire à fonction territorialisante. D'une part, lors du 25ème anniversaire de la *Running Fence*, il a fait don de 70 pièces de sa collection particulière d'œuvres de Christo (œuvres préparatoires, empaquetages, etc.) au *Sonoma County Museum* de Santa Rosa. Il s'agit de l'installation définitive dans une institution muséale de l'exposition intitulée « *Christo and Jeanne-Claude, The Tom Golden Collection* » qui tournait depuis août 1995 aux Etats-Unis (cf. Chapitre 1, II, B, 2). Ce geste a été célébré par l'exposition temporaire de la donation du 31 août au 28 octobre 2001, et l'organisation d'expositions complémentaires au Sebastopol Center for the Arts, au Sonoma Museum of Visual Art et à l'University Library Art Gallery, de la Sonoma State University. Gay Shelton, directrice du Sonoma Museum of

---

[425] Cette analyse vaut aussi pour le choix d'éditer des enveloppes timbrées, effectué par les *Counties*, pour célébrer le 20ème anniversaire de la *Fence*. Enfin, elle vaut pour la décoration par un artiste local de la vitrine de l'épicerie de Louis et Anita Baccala, l'autre point de condensation de Valley Ford aujourd'hui disparu, puisqu'elle rappelle les *Storefronts* conçus dans les années 1960 par Christo. Dans l'ouvrage documentaire *Christo : Running Fence*, le commentaire du portrait photographique des propriétaires de l'épicerie est le suivant « The storefront now bears a mural of Running Fence, painted by a local artist. » (1978/a, p. 109).

[426] Immigration intérieure, il s'agit en particulier de la communauté des néo-ruraux issue de la péri-urbanisation, qu'on trouve dans la zone de Petaluma essentiellement, à proximité de l'autoroute San Francisco-Santa Rosa, par exemple dans le lieu dit « Happy acres », ou bien immigration extérieure d'origine italienne et suisse allemande, installée depuis une ou deux générations, qu'on trouve dans la communauté des *ranchers*.

[427] La localisation du haut lieu de *Running Fence* dans la partie occidentale du site d'installation, qui peut certes s'expliquer par le fait que Valley Ford était la seule unité de peuplement traversée par la *Fence*, et la disparition récente du mural du Valley Ford Market, peuvent aussi nous conduire à nous interroger sur la composition et l'extension de la communauté humaine dont l'image est réfléchie par le haut lieu. Les *ranchers* et les habitants de Valley Ford sont-ils les seuls producteurs et destinataires de la « monumentalisation » ? Les populations récemment installées sur le site se voient-elles, se veulent-elles intégrées dans l'image donnée par ce miroir ? La moyenne d'âge élevée des *ranchers* ayant à leur manière participé au projet et commémoré le projet, implique-t-elle la disparition du haut lieu avec leur retraite ou leur mort ?

Visual Art et commissaire de l'exposition, explique dans les termes suivants la manière dont elle a conçu l'exposition de la donation Tom Golden en août 2001 et le choix qu'elle a fait d'en répartir les pièces entre les quatre institutions muséales du *County* : « *I wanted to approach this as a cultural anthropologist : how did Running Fence enter the culture of Sonoma County*. » (MetroActive Arts, édition Sonoma County, www.metroactive.com, juillet 2002). Sa réflexion élargie à l'ensemble du *County* le rôle territorial de la *Fence* et fait de l'éclatement de l'exposition entre plusieurs sites la condition de sa remémoration. D'autre part, à la même époque, Tom Golden a fait rebaptiser la parcelle d'un quart d'acre (*quater-acre*) constituant le *Watson Historic Park* en *Christo and Jeanne-Claude Running Fence Park*. L'ensemble est partie intégrante du *Regional Park Department* du *Sonoma County* et est dédié à la commémoration de l'installation. Le parc présente des panneaux photographiques de la *Fence* et donne des indications sur l'installation. Ainsi, dans le *County* la *Running Fence*, son souvenir, est devenue une attraction locale à la découverte de laquelle se prêtent volontiers les *ranchers* de Valley Ford. C'est avec conviction que 27 ans après le démantèlement de l'objet d'art certains *ranchers* de Valley Ford participent régulièrement au Tour Operateur organisé par *Land Paths*, une entreprise de Santa Rosa, sur les traces de la *Fence*. Ils accompagnent des petits groupes sur les collines, évoquent l'objet d'art, leur participation à son élaboration et emportent des éditions documentaires pour évoquer d'autres projets[428].

L'exemple de *Running Fence* est bien sûr… exemplaire, mais il signale une tendance. Il n'est d'ailleurs pas unique puisque la mairie de Rifle Gap a créé et ouvert, en 1997, à l'occasion du 25ème anniversaire de *Valley Curtain*, un *Christo and Jeanne-Claude Valley Curtain Campground* localisé sur la *Highway 325*, au *milepost 3.5*, c'est-à-dire sur le site même de l'installation. Celui-ci fait partie du *Colorado State Park*. L'emplacement est indiqué par un panneau représentant l'œuvre auquel est associé un texte qui décrit l'installation, sa mise en place et son démantèlement[429].

D. (Conclusion) Des « lieux de mémoire » aux « récits autorisés »

Les éditions documentaires ont un statut complexe. Sommes encyclopédiques édifiées dans les proportions monumentales des installations et de leur élaboration, leur dimension varie effectivement en fonction de la monumentalité du projet qu'elle documente : les œuvres réalisées en peu de temps donnent lieu à de petites éditions documentaires (nombre de pages et durée des films) et, inversement, les œuvres réalisées sur un temps long et *a fortiori*, parmi celles-ci, les œuvres qui impliquent plusieurs régions du monde, donnent lieu à des éditions quantitativement importantes. Sommes documentaires articulées par une structure narrative de type référentiel elles fonctionnent comme des récits de terrain. Sommes documentaires articulées par une structure narrative poético-expressive, elles participent à l'élaboration d'un édifice particulier : la figure de l'artiste (du couple-artiste). Elles constituent ce que J.-M.

[428] Entretien avec Rose Ielmorini, juillet 2000.

[429] Voici le texte qui décrit l'oeuvre démantelée sur son site: « T*his valley through the Grand Hogback, created by running water once held an expansive orange curtain that stretched from valley wall to valley wall. On August 10, 1972 a group of nearly 100 skilled and unskilled workers tied down the last of 27 ropes that secured 142,000 square feet of orange nylon fabric (3 1/4 acres) to its moorings at Rifle Gap. The valley curtain reached heights of 365 feet and weighed 900 pounds. 110,000 pounds of steel cables and 800 tons of concrete for foundations were used to support the massive display which covered the valley at a width of 1,250 feet. It took two attempts and 28 months for Christo and Jeanne-Claude to succeed in hanging their temporary work of art, which was paid for by the artists themselves without any sponsorship. Then the wind took the valley back. Just 28 hours after the creation was complete, a gale estimated at 100 kph (60 mph) made it necessary to dismantle the art.* » (entretien téléphonique avec Pete Firmin, *Ranger* du Rifle State Park Complex, juillet 2003).

Poinsot appelle des « récits autorisés » (1999) ne permettant plus de démêler ce qui de l'œuvre et de l'existence d'artiste est consacré dans une telle entreprise de récupération et de commémoration.

« Des relations que l'artiste entretient avec le langage émerge un ensemble de productions linguistiques qui a la particularité d'accompagner systématiquement l'œuvre ou la prestation qui en tient lieu. (...) en tant que tels ils se donnent à lire comme représentation de la prestation esthétique, de l'œuvre dans son ensemble ou de l'artiste, et à ce titre tendent à s'effacer, à se faire oublier. Mais, à les considérer avec plus d'attention, il apparaît qu'ils construisent par leur élaboration même un édifice qui leur est propre, celui de l'autorité de l'artiste. (...) Ces mots et ces discours que je qualifie de récits autorisés *doivent donc être distingués des* énoncés performatifs *qui désignent la substance linguistique qui fait l'œuvre et qui ne peuvent en être soustraits sous peine de la démanteler, et des* énoncés théoriques *qui ne sont ni œuvres, ni commentaires de l'œuvre, mais qui proposent des modèles ou des voies de l'action à venir, pour les œuvres à produire. (...) Les récits autorisés sont seconds en ce sens qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. (...) Une partie d'entre eux existe depuis longtemps, mais ce n'est qu'avec le développement récent des expositions et des médias susceptibles de les accueillir et susciter que ces récits ont acquis insensiblement une importance devenue incontournable. Cette évolution a particulièrement été sensible depuis la fin des années cinquante, car, non seulement elle se traduit par l'augmentation et la diversification de ces récits, mais aussi et surtout par le fait que ces récits se trouvent chargés de fonctions indispensables à la survie matérielle, symbolique et sociale des prestations esthétiques. » (Poinsot, 1999, pp. 135-136).*

Enfin, les éditions documentaires participent à l'établissement de ce que J.-M. Poinsot appelle le « contrat iconographique », c'est-à-dire « la formulation des termes du consensus minimum que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir de son œuvre » (Poinsot, 1999, p. 136). Cette visée particulière est à comprendre dans une perspective plus large qui intègre les éditions au discours critique des artistes et que j'analyserai dans la sous partie suivante.

La fonction référentielle des différents dispositifs narratifs a pour rôle d'établir un rapport entre le réel et l'activité artistique, d'une part, et le réel et l'œuvre d'art d'autre part. Elle témoigne de la mondanité de l'œuvre. Ce rapport est à double sens : les dispositifs montrent quelles sont les actions par lesquelles les artistes et leurs collaborateurs ont fait entrer quelque chose de la réalité dans la matière des œuvres, mais ils montrent inversement la façon dont les œuvres d'art, en s'élaborant, étendent leur registre esthétique au réel. Les dispositifs narratifs ne témoignent pas simplement des moyens, des étapes et des états de la fabrication et de la mise en place des objets d'art, mais ils circonscrivent très précisément les limites du réel dans lesquelles les objets ont été œuvrés d'art et à l'intérieur desquelles ils ont étendu leur registre. Des limites spatio-temporelles qui excèdent de très loin celles de leur concrétisation temporaire. Les dispositifs référentiels, par leur fragmentation et leur intégration documentaires, servent à montrer la dilatation spatio-temporelle des œuvres dans de multiples événements situés jusqu'à leur cristallisation dans des objets d'art, c'est-à-dire les installations nécessairement ramassées dans une unité de lieu et de temps. Pour le dire autrement, les dispositifs témoignent du fait que l'objet d'art n'est qu'une des formes de l'œuvre, qui, elle, repose sur une appropriation et une élaboration bien plus étendue et complexe du monde par l'activité artistique, qui s'inscrit par conséquent dans une réalité bien plus ample que celle qui nous est apparemment donnée à voir avec / dans l'objet d'art exposé[430].

[430] C'est toute la question de la spatialité de l'œuvre dans ses relations à la spatialité de l'objet d'art qui doit être abordée, ainsi que la manière dont l'objet d'art contient l'œuvre dont il procède. Je m'y attacherai dans le Chapitre 4.

La fonction référentielle des éditions vient s'articuler aux fonctions expressive et poétique pour témoigner, à l'intérieur du régime de la preuve donc, que les faits biographiques sont aussi des faits artistiques. L'édition documentaire établit un rapport entre être dans le monde, vivre et œuvrer d'art (Poinsot, 1999). En prétendant que les faits de vie du couple-artiste et de leurs collaborateurs sont au principe de l'action artistique[431], l'édition documentaire érige l'intersubjectivité en modalité, voire en modalité principale, de la fabrication de l'œuvre. Ainsi, elle entraîne, chez le lecteur, chez le spectateur, une conviction, celle qu'il suffit d'être là, dans le monde, et d'entrer en relation avec les artistes, leurs collaborateurs, non seulement pour faire partie de l'œuvre, mais pour œuvrer le monde et soi (sa propre vie) d'art. Elle fonde donc le désir de participation de ce public sur une dimension principale d'intersubjectivité : pris dans l'intimité de l'œuvre en tissant avec elle des liens de familiarité, il est en fait pris dans l'intimité d'une vie, c'est-à-dire dans l'intersubjectivité qui est le procédé par lequel l'œuvre étend son registre esthétique à la réalité, au monde.
Dans un mouvement similaire à celui qui fait évoluer le témoignage porté sur la dilatation spatio-temporelle de l'œuvre vers un témoignage porté sur sa cristallisation dans l'objet d'art, l'édition documentaire assigne l'œuvre au couple-artiste en redistribuant les compétences, prérogatives et autorités artistiques entre une pluralité d'acteurs. L'édition documentaire en représentant l'œuvre dans sa totalité, redistribue les instances - l' « *authorship* », la « *craftmanship* » et la « *spectatorship* » (de Duve, 1989/b) - à l'intérieur du champ global de la participation à sa réalisation. Le principe de la sauvegarde et de l'édition d'originaux sert cette construction en favorisant la dissémination de la signature manuscrite de l'auteur depuis l'étui (ouvrage, film) ou l'invitation (exposition) jusque dans l'épaisseur de la compilation documentaire : une construction qui, dans un sens, certifie l'authenticité de toutes les opérations dont témoigne l'édition et qui, dans l'autre, hiérarchise les rapports d'autorité dans l'œuvre. L'édition documentaire est par conséquent un acte de signature, centrée sur la « figure des artistes » (Poinsot, 1999, p. 136), c'est-à-dire non seulement un acte par lequel un auteur est assigné à l'œuvre, mais aussi un acte par lequel son autorité est située et qualifiée. Quand on analyse les intitulés d'exposition (tout type d'exposition confondu) depuis 1981, date à partir de laquelle, je le rappelle, on les connaît, on observe très bien la rupture qui s'opère en 1995 : avant « *Christo : (...)* », après *« Christo and Jeanne-Claude : (...)* ». Les titres d'exposition sont un acte déclaratif qui contribue à installer la figure de Jeanne-Claude artiste, à l'intérieur de la figure du couple-artiste. Mais, cela va plus loin. Si je m'attache à la série d'expositions intitulées « *Christo* » ou « *Christo : Works from (...)* » présentées à partir de 1989 et qui recouvrent tout le champ de la création christolienne (œuvres préparatoires, *Multiples Objects*, documents d'installation et de projets), je note d'une part, qu'elle s'interrompt en 1993, d'autre part qu'elle réapparaît en 1995 sous un premier intitulé « *Christo and Jeanne-Claude* » ou « *Christo and Jeanne-Claude : Works from 1962-1992* », puis en 1998 sous un second intitulé « *Christo and Jeanne-Claude : Early Works 1958-1969* ». Les titres d'exposition sont un acte de construction rétroactif de la figure artistique de Jeanne-Claude et d'intégration de toutes les formes de la production christolienne (*works*) sous l'ordre d'une seule entreprise artistique, celle de l'activité *in situ* et *outdoors* du couple-artiste Christo et Jeanne-Claude. 1958, qui est la date de rencontre de Christo et de Jeanne-Claude, devient la date inaugurale de leur activité artistique commune. Ces actes de signature ayant donné une existence mondaine à l'auteur, l'édition documentaire devient le lieu de la commémoration de l'œuvre et le lieu de la communion des acteurs ou participants : un monument à vocation mémorielle et communiante. En 1980, le *Board of Supervisors of*

[431] L'édition documentaire est un récit : cette vie narrée ne peut être confondue avec la vie réelle des artistes et de leurs collaborateurs. J.-M. Poinsot insiste : « La vérité en terme de récit biographique comme composante d'une figure d'artiste est un concept inopérant, même si un des traits de cette figure consiste à donner une existence mondaine à un auteur. » (Poinsot, 1999, p. 171).

Sonoma County (Californie) vote et publie une résolution (*Resolution*) en faveur de l'ouvrage documentaire *Christo : Running Fence* (Christo, 1978/a), soit deux ans après sa publication ; tandis que le *Marin County* vote une *Resolution of Commendation* pour l'exposition documentaire « *Christo : Running Fence, Documentation Exhibition* », soit deux ans après sa première présentation au Musée *Bojmans van Beuningen* de Rotterdam et au moment de sa venue aux Etats-Unis. Ces actes de remerciement des communautés locales qui ont participé au processus de production de l'objet d'art, en s'appliquant directement aux éditions documentaires, sanctionnent leur statut et leur rôle de lieux de mémoire. Ils sont à mettre en vis-à-vis des gestes commémoratifs variés par lesquels les communautés locales assurent la récupération et la condensation de l'objet d'art démantelé, dans des hauts lieux.
A leur manière les hauts lieux commémoratifs constitués par les populations locales impliquées dans le processus de production de l'œuvre sont des « récits autorisés ». Ils s'appuient sur le même matériel documentaire que les éditions pour construire dans un édifice iconographique et réfléchir à travers lui une construction symbolique, une figure, qui n'est pas celle de l'artiste, mais celle de la communauté et des individus qui la composent. Une communauté qui s'est actualisée, qui s'est éprouvée, dans le principe de l'action artistique, celle dont a procédé l'objet d'art.

II. LE DISCOURS ESTHETIQUE DE CHRISTO ET JEANNE-CLAUDE

« Une peinture ou une sculpture contemporaine est une espèce de centaure -moitié matériaux artistiques, moitié mots. Les mots sont l'élément actif et vital, capable, entre autres, de transformer n'importe quel matériau (résine, époxyde, rayons de lumière, ficelle, rochers, terre) en matériau d'art. C'est sa substance verbale qui établit la tradition dans laquelle une œuvre doit être vue (...). (...) L'opinion commune a été récemment résumée en ces termes : "L'art moderne a éliminé de la toile le corrélat verbal." Peut-être. Mais si une œuvre actuelle n'a plus de corrélat verbal, c'est parce que son caractère particulier a été dissous dans un océan de mots. Le langage littéraire a été banni ; un tableau n'est plus conçu comme la métaphore d'une expérience accessible à la fois aux mots et à la peinture. Mais la place de la littérature a été prise par la rhétorique de concepts abstraits. Une peinture avant-gardiste de ce siècle suscite inévitablement chez le spectateur un conflit entre son œil et son esprit (...). Pour que l'œuvre s'inscrivant dans une nouvelle mode soit acceptée, il faut que le conflit œil/esprit soit résolu en faveur de l'esprit -autrement dit du langage intégré à l'œuvre. De lui-même l'œil est incapable d'entrer dans le système intellectuel qui opère aujourd'hui la distinction entre les objets qui sont de l'art et ceux qui n'en sont pas. (...) Quel que soit le caractère "anti-art"des peintures modernes, leur élément verbal les distingue des images et des objets seulement vus, et les relègue dans un domaine fondé sur la mise en relation intellectuelle entre les œuvres d'art. Qu'elles parviennent ou non à se purger du sujet, les peintures et les sculptures restent dépositaires du sujet essentiel de l'histoire de l'art consciente d'elle-même. » (Rosenberg, 1992, p. 59 et p. 62)[432].

Christo et Jeanne-Claude, comme de très nombreux artistes contemporains, sont producteurs d'un discours critique sur leur œuvre. Je fais référence à un discours théorique (général) et réflexif (sur l'œuvre), issu d'une pensée esthétique, qui cherche à construire le contexte de réception de l'ensemble des œuvres et produit une intelligibilité de l'entreprise artistique. Il s'agit d'une part, d'un discours qui n'est jamais indépendant de leur œuvre : les Christo ne

[432] H. Rosenberg fait ici référence à une collusion, dans les théories et les pratiques artistiques des avant-gardes étasuniennes, entre les tenants de la position formaliste du critique et théoricien C. Greenberg et le courant de la « désesthétisation » : l'importance accordée à l'objet en soi (à la littéralité de l'objet d'art ou *objecthood*), en contestant le « corrélat verbal » (une interprétation, une explication) qui réfère l'œuvre à une extériorité (objet représenté) ou à une intériorité (expression, moi révélé), impose qu'on y intègre une « substance verbale » qui l'autodéfinit ou la décrète objet d'art. Toute l'argumentation de Rosenberg repose ici sur la mise en évidence de la différence entre « corrélat verbal » (le texte interprétatif ou explicatif rapporté à l'œuvre) et « substance verbale » (les mots ou le discours, le plus souvent descriptif, inscrit dans / intégré à l'œuvre).

discourent pas sur l'art en général, mais sur l'œuvre et sur l'art dans lequel s'insert leur œuvre, et d'autre part, d'un discours sur leur œuvre en général, qui se réfère à des œuvres en particulier, c'est-à-dire des objets d'art (*Work of Art*) à titre d'exemples ou pour illustrer le propos. En tant que discours théorico-réflexif général, il se distingue d'un discours référentiel à la production ou à la factualité d'une œuvre particulière, similaire à celui qu'on trouve, par exemple, sous la plume de commentateurs accrédités, dans les ouvrages documentaires. Tout d'abord lié aux conditions discursives de production d'une œuvre particulière ou à des entretiens liés à un projet ou à une réalisation, il s'est peu à peu institué en outil autonome de construction de l'intelligibilité de l'œuvre en général. Il est produit d'une part, hors de l'espace discursif de production de l'œuvre, dans le cadre d'entretiens que les artistes accordent à des critiques (B. Diamonstein, D. Bourdon, W. Spies, C. Tompkins, etc.), à des chercheurs en esthétique ou en histoire de l'art (J. Fineberg, M. Yanagi, A. Elsen, A.-F. Penders), à des journalistes, mais aussi des réponses données aux questions des documentaristes (Maysles, Hissen), et dans le cadre des conférences qu'ils tiennent à la faveur d'expositions ou à la faveur de symposiums organisés par des institutions universitaires ou muséales, le plus souvent prestigieuses[433]. Il se trouve à l'horizon de textes récemment publiés *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000) ou la rubrique « *How to read the Art Works* » de leur site Internet (Christo et Jeanne-Claude, 2002). Ce discours est donné à entendre d'autre part, dans l'espace discursif même de production de l'œuvre (audience publique, cour de justice, *lobby*, etc.), *in situ*. Il relève alors de la forme générale des énoncés quasi-performatifs ou auto-référentiels. Il est attesté par les documents, diffusé et donné à connaître partiellement en dehors de cette scène, dans les ouvrages documentaires conçus et publiés par les artistes ou dans les scènes « reportées » des films documentaires[434]. Ce discours peut parfois se répéter des sites de la fabrication de l'œuvre au hors site des textes et des entretiens, et vice versa[435].

« Nous écrivons ce texte pour répondre aux erreurs, approximations et sottises qui circulent dans les livres, magazines, journaux et télévisions. (...) Erreur : Les Christo entretiennent le mystère autour de leur travail. NON. Christo et Jeanne-Claude donnent régulièrement des conférences et répondent aux question de l'assistance dans des musées, lycées, universités et écoles du monde entier.

---

[433] A titre d'exemples et avec la conscience que cet échantillon a quelque chose de bien mal proportionné compte tenu du nombre de conférences données par les artistes : à la Tate Gallery de Londres, le 25 avril 1989, au M.I.T. de Boston, le 29 octobre 1990, à *The School of Visual Arts* de New York, le 08 novembre 1990, à une *Presidential Lecture* de Stanford University, le 02 mars 1998. La liste des conférences dans les grandes écoles et les musées parisiens au début des années 1980, dans le cadre du projet *The Pont-Neuf Wrapped*, est donnée dans l'annexe 13.

[434] A titre d'exemple, la phrase de Christo prononcée à l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors* du 18 mars 1975 : « Christo : It's hard to explain that the work of art is not only the fabric, the steel poles, or the Fence. Everyboby here is part of my work. Even those who don't want to be part of my work. » (Christo, 1986, p. 152).

[435] A titre d'exemple, l'explication que Christo donne de l'insertion de ses projets dans l'histoire de l'art à H. Ruvin, *Dade County Commissionner*, en marge d'une audience publique tenue le 20 juillet 1982 (Maysles, 1985), avait été formulée presque mot pour mot dans l'entretien de 1976-77 avec B. Diamonstein (Diamonstein, 1979, pp. 93-94) : « B. D. : What do you think your work has done to the credibility and the status of monumental works, traditional, conventional ones ? Ch. : Our perception of art is basically Victorian. The object, the commodity as a work of art is a completely recent perception, and of course this became more and more evident -perhaps I now talk like a Marxist- with the advance of capitalist society and industrial society, (…) when you have the commodity, transportation, goods that you can move out fast with yourself. And of course relating the value of art in terms of a commodity object is an extremely recent perception. (…). Before, art was a much more fluid communion -I always think that art in the tenth century was much more democratic than it is today. (…) But when art became a commodity and we started to own it ant to have it only for ourselves, that is when our monumentality started to be broken into small pieces. We cannot have monumentality when we are involved with commodity, with transportation of goods and all these things (…). ».

Il est probable qu'aucun autre artiste ne donne autant de conférences qu'eux. » (Christo et Jeanne-Claude, p. 5 et p. 9).

L'ensemble s'énonce aujourd'hui à deux voix (« Christo et Jeanne-Claude », « Les Christo », « Nous »), dans une pluralité qui est le résultat d'une construction, par transformation et intégration progressive du discours de Jeanne-Claude. Il faut, en effet, pour comprendre le sens de cette construction, reprendre la distinction entre la dimension théorique et réflexive du discours sur l'œuvre en général et sa dimension descriptive et référentielle à une œuvre en particulier. Jusqu'en 1994, Christo assume seul la dimension théorico-réflexive, tandis que le discours de Jeanne-Claude est référentiel, en tant qu'administratrice (*Business Manager*) de la *Javacheff Corporation* (C.V.J.), aux actions de production d'une œuvre particulière, et, en tant qu'agent et marchand (*Art Dealer*), aux propos de Christo sur l'œuvre et l'art en général. A partir de 1994, et c'est ce dont témoignent, par exemple, le texte rédigé par les artistes et publié en 2000 (Christo et Jeanne-Claude, 2000) et leurs interventions dans le film *Wrapped Trees* (Hissen, 1999), c'est la dimension théorico-réflexive du discours de Jeanne-Claude qui s'impose à son tour[436]. Ainsi Jeanne-Claude devient artiste en affirmant sa réflexivité ou bien, inversement, c'est l'affirmation, voire l'affichage (Hissen, 1996, 1999), de la dimension théorico-réflexive de son discours qui l'accrédite artiste. C'est donc tout naturellement que cette affirmation débouche sur la revendication de l'idée d'une œuvre, c'est-à-dire de sa part dans la conception de l'œuvre[437].

L'histoire de cette élaboration progressive de la dimension théorico-réflexive du discours de Jeanne-Claude, nous conduit à conjoindre les dimensions créatrice et théorique. La figure de l'artiste ne se réduit pas à la seule dimension créatrice, comme concepteur et producteur de l'œuvre, elle comprend la dimension théorico-réflexive, comme penseur de son œuvre. Il y a un rapport entre théorie de l'art et création artistique dans la construction de l'œuvre des Christo, dont l'interface est l'idée d'une œuvre particulière, qui fonctionne comme formulation de la théorie (un modèle) et condition de la testabilité des énoncés théoriques, et la méthode (empirique et pragmatique), qui fonctionne comme condition de l'application du modèle à la réalité et condition de la validation théorique. Ils font passer la théorie du côté de l'application et l'application du côté de la théorie. Cette double dimension de la figure de l'artiste met en exergue l'importance de la pensée esthétique dans l'œuvre d'art ou, pour le dire autrement, l'inscription du discours sur l'œuvre dans l'œuvre, qui tend à faire de chacune des œuvres particulières, l'illustration démonstrative sinon d'une théorie du moins d'une pensée esthétique, et de la théorie, des axiomes et des prescriptions pour la création des œuvres particulières. De production discursive en production discursive, ce discours théorico-réflexif des artistes s'est autonomisé par rapport au dialogue correspondant aux scènes de l'élaboration des œuvres particulières ou aux interviews avec des journalistes ou des scientifiques motivés par elles, jusqu'à devenir l'horizon de textes dont ils sont les seuls

---

[436] Il suffit de comparer la citation extraite de l'entretien des artistes avec B. Diamonstein, en 1979 (citée ci-dessus) : « BD : Then you reject the association with the now traditional conceptual artist ? J.-C. : He rejects it. Ch. : Absolutely. I don't think I am a conceptual artist. (…) », (Diamonstein, 1979, p. 88), et celle extraite de l'entretien avec A.-F. Penders, en 1993 : « A.-F. P : Dans pas mal de livres, on vous classe dans le "Earth Art" ou parmi les conceptuels. Je voudrais connaître votre opinion (…). Ch. : Jeanne-Claude essaie toujours de corriger cela. J.-C. : S'il vous faut une étiquette, disons "Art Environnemental". (…) "Environnemental" convient puisque cela couvre le rural et l'urbain. » (Penders, 1995, p. 43).

[437] Revendication parfois déguisée ou implicite : « (…) lorsque Jeanne-Claude a proposé à Christo l'idée des Iles entourées [*Surrounded Islands*] (…). » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25), et « Il y a trois choses que les Christo ne font pas ensemble : (…), Jeanne-Claude ne fait pas de dessins (…). Christo transcrit leurs idées sur papier. (…) » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31). Revendication d'autres fois très explicite : « J.-C. : Et, je ne suis pas seulement "administrateur" des belles idées de Christo. "The Surrounded Islands", par exemple, était mon idée. On ne sait pas nécessairement cela. » (Penders, 1995, p. 23).

producteurs. Dans ces conditions, il ne s'est pas contenté de devenir pluriel pour revendiquer les deux têtes (Christo et Jeanne-Claude) de la figure artistique (créateur et penseur)[438], mais il est en outre devenu polyphonique[439]. En séparant, par un procédé théorique, les énonciateurs des principes qui guident la production de l'œuvre (Christo et Jeanne-Claude artistes) de leurs commentateurs (Christo et Jeanne-Claude locuteurs), la polyphonie a manifesté la réflexivité théorique et lui a donné une dimension critique[440]. Ce procédé rhétorique questionne par là-même le statut et la légitimité de toute autre instance critique. L'affirmation et l'autonomisation du discours critique des Christo questionnent la place de toute autre entreprise critique et interrogent les conditions de possibilité de toute autre entreprise critique. Il nous faut alors définir cette pensée, les catégories qu'elle mobilise, les principes dont elle relève, pour envisager les cadres d'intelligibilité de l'œuvre qu'elle impose aux spectateurs. Nous verrons dans cette partie comment elle se construit en discours, de quelle tradition critique elle s'inspire, et sur quels fondements théoriques elle s'appuie.

A. Le corpus d'étude du discours esthétique christolien

L'ensemble des entretiens, textes publiés, conférences entendues ou retranscrites et interventions des artistes en audiences publiques à ma disposition, ainsi que les citations extraites d'entretiens réalisés avec les artistes et placées dans des textes critiques constituant des éléments de la bibliographie, constituent le corpus de l'étude du discours réflexif christolien. Mais je l'appuierai plus particulièrement mais tout à fait pas exclusivement : d'une part, sur trois entretiens, le premier avec B. Diamonstein « *Barbaralee Diamonstein and… Christo and Jeanne-Claude* » (Diamonstein, 1979) réalisé en 1976-77, le deuxième avec M. Yanagi « Interview de Christo » (Yanagi, 1989/a) réalisé en janvier 1987 au domicile des artistes, le troisième avec A.-F. Penders *Christo and Jeanne-Claude, conversation with Anne-Françoise Penders* (Penders, 1995) réalisé en novembre 1993 au domicile des artistes ; d'autre part, sur un texte rédigé par les artistes, intitulé *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000) ; et enfin, sur une conférence-débat des artistes intitulée « L'art est-il toujours subversif ? » donnée à Paris, le 21 octobre 2000. Le choix de ces textes est d'abord motivé par leur nature et leur longueur : Christo ou Christo et Jeanne-Claude y trouvent les moyens de présenter leur discours esthétique et de déployer leur réflexion, il ne s'agit pas de citations incrustées. Mais la plage temporelle choisie doit être commentée : le premier entretien qui date de fin 1976 (ou début 1977), est consécutif à la médiatisation de leur travail et de leur production induite par la réalisation de *Running Fence*, il est par conséquent centré sur les installations *in situ* ; le second, qui date de début 1987, correspond à une phase de maturité de leur travail, puisque les Christo ont réalisé quatre projets en dix ans (1976-1985) et travaillent activement à *The Umbrellas* (conçu en 1984 et qui sera réalisé en 1991) ; le troisième entretien, qui date de fin 1993, correspond d'une part, avec la phase d'aboutissement du projet *The Reichstag Wrapped* (conçu en 1971 et réalisé en 1995), et d'autre part, avec l'affirmation de l'égalité artistique de Christo et de Jeanne-Claude ; le texte

[438] Dans la biographie qu'il a écrit sur les Christo, Burt Chernow (2000), emporté par la métaphore germanique, parle « d'aigle à deux têtes ».

[439] Nous entendons par polyphonique, la forme indirecte du discours qui sépare le locuteur (« nous » ou « Christo et Jeanne-Claude ») de l'énonciateur (« Les Christo » ou « Christo et Jeanne-Claude »). Celle-ci est manifeste dans la citation donnée ci-dessus, qui constitue l'incipit de *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 5).

[440] Dans le texte *Les erreurs les plus fréquentes* (op. cit., p. 25) Christo et Jeanne-Claude commentateurs en arrivent à questionner les artistes Christo et Jeanne-Claude : « Que veulent dire les Christo lorsqu'ils parlent des périodes "software" et "hardware d'un projet" ? ».

rédigé et publié par les artistes correspond à l'autonomisation de la dimension critique des artistes (Christo et Jeanne-Claude 2000). La nature de ces discours, les contextes et les conditions de leur production varient. J'aborderai ci-dessous quelques points qui concernent leur forme et leur positionnement, l'autonomisation progressive du discours critique par rapport aux situations d'interlocution de type entretien, la mise en place d'un discours à la fois pluriel et polyphonique sur l'œuvre.

« *Barbaralee Diamonstein and… Christo (Sculptor. Born Gabrovo, Bulgaria, 1935. Came to U.S. 1964) and Jeanne-Claude (Business Manager. Born Casablanca, Morocco, 1935. Came to the U.S. 1964)* » (Diamonstein, 1979) est la retranscription d'un entretien filmé sur support vidéo avec Christo et Jeanne-Claude réalisé par B. Diamonstein, membre d'institutions culturelles et artistiques new-yorkaises, productrice d'émissions télévisées et de documentaires à vocation artistique, commissaire d'expositions et enseignante à l'occasion. Il a été effectué à la fin de l'année 1976 ou début 1977[441], dans le cadre d'une série de vingt sept interviews publiques que B. Diamonstein a menées entre 1975 et 1978 avec trente et un membres de la communauté artistique new-yorkaise (cf. Chapitre 1, I, D). Il se caractérise par l'adoption d'un point de vue majoritairement génétique et contextualiste sur l'œuvre en général[442] : l'origine biographique du geste (envelopper) et de la pratique (le projet) artistiques, leur contextualisation historique par l'inscription dans des mouvements / écoles artistiques ou des approches critiques (le Réalisme socialiste, le Nouveau réalisme, l'art conceptuel, la théâtralité). Il adopte un point de vue généalogique sur des œuvres en particulier, en s'attachant au processus d'invention et au processus de production de l'objet d'art (*Valley Curtain*, *Running Fence* et *The Reichstag Wrapped*). Une méthode explicative et extrinsèque d'approche critique de l'œuvre, par son contexte biographique ou historique, qui correspond au programme d'entretien de B. Diamonstein[443]. Il n'interroge que secondairement et indirectement le sens de l'œuvre[444] : s'il est explicatif et descriptif, l'entretien n'est pas

---

[441] La date de chacun des entretiens n'est pas précisée et l'ordre alphabétique préside à leur succession dans l'ouvrage. Néanmoins, les informations fournies par les Christo sont des indices qui permettent de situer cet entretien entre la fin de l'année 1976 et le début de 1977 : le projet *Running Fence* est réalisé, or l'installation a été démontée fin septembre 1976 ; les artistes travaillent à l'obtention de l'autorisation du projet *The Reichstag Wrapped*, or le président du Bundestag ne les informera de son refus qu'en mai 1977. La scène des entretiens est d'une extrême simplicité : placés sur une estrade devant un rideau et face à un public, interviewés et intervieweur sont assis sur des chaises, des objets d'art ou des affiches sont suspendus au rideau ou appuyés contre une petite table. Contrairement à d'autres entretiens de la série, celui-ci ne paraît pas illustré par des œuvres sur papier ou des posters.

[442] « B. D. : (…) You were born Christo Javacheff, a native of Bulgaria, and you left there twenty years ago. Can you tell us when and why you chose to leave that country? (…) Tell us your view about propaganda art. Ch. : That was during the Cold War and all the students were obliged to give their Saturday or Sunday to the Party or to the proletarian revolution (…). Perhaps that was very significant part, because during those WE I developed a taste for working with different people outside of the academic world of scholars (…). B. D. : What about the new realist group? Ch. : I was not part of the new realist group. (…) B. D. : You started as a painter of portraiture. Whatever happened to that work and how did it evolve to wrapping those first small objects? Ch. : I really did not start in portraiture, no. (…) B. D. : When did you first begin to wrap objects? Ch. : The first wrapped group in 1958, was called *Inventory*. (…) B. D. : What was the first object? A bottle ? Ch. : I don't know exactly. (…) » (ibid., pp. 82-83).

[443] Elle écrit dans son introduction à l'ouvrage : « This book is the result of twenty-seven informal interviews with the significant slice of New York's art world - painters, sculptors, architects, critics, museum directors, gallery owners. In each conversation, I tried to learn how and where they evolved; why they turned to the world of art; what forces helped shape them and their work; their philosophical approaches; their likes and dislikes in art; their roles in art history. » (ibid., p. 10).

[444] « B. D. : Well, you have always known the effectiveness of the size. (…) But what of the scale of your initial work? » (ibid., p. 82). « B. D. : What do you think your work has done to the credibility and the status of monumental works, traditional, conventional ones? » (ibid., p. 93).

interprétatif. Christo développe un discours général sur l'œuvre et sur l'art dans lequel s'inscrit l'œuvre, c'est-à-dire unitaire, mais l'étaye par de longues descriptions des œuvres réalisées (*Valley Curtain* et *Running Fence*) ou en cours (*The Reichstag Wrapped*). Son discours est d'abord théorique sur l'art et sur son œuvre, révélant une pensée esthétique[445] et des concepts élaborés, en particulier celui de « projet »[446]. Un discours vis-à-vis duquel la description des œuvres particulières constitue un ensemble d'énoncés illustratifs[447] ou d'actualisations comme pour la démonstration de sa validité[448]. Sollicité par les questions de B. Diamonstein[449], son discours est ensuite méthodologique et révèle un pragmatisme[450]. Inversement donc, il enregistre les enseignements pratiques advenus dans l'application théorique[451]. Jeanne-Claude est présente à cet entretien, tandis que les images vidéo

---

[445] « Ch. : Our perception of art is basically Victorian. The object, the commodity as a work of art is a completely recent perception (…). And of course the value of art in terms of a commodity object is an extremely recent perception. It's very sad to see, but in the postindustrial epoch we are still living with objects that are physical elements and we venerate them like the Christians venerate the shirt of St. Peter in Rome. Before, art was a much more fluid communion (…). But when art became a commodity and we started to own it and to have it only for ourselves, that is when our monumentality started to be broken into small pieces. We cannot have monumentality when we are involved with commodity, with transportation of goods and all these things (…). » (ibid., p.p. 93-94).

[446] « Ch. : I hope you understand that the final object is the end of the work of art. (…) The lifetime of the work is the work, and the physical object is the end of the work, and of course that is the essence of that project. (…) A project grows like a child and is like a giant monster. » (ibid., p. 85).

[447] « Ch. : I hope you understand that the final object is the end of the work of art. (…) In the case of the Running Fence (…). » (ibid., p. 85). « B. D. : Perhaps you might tell us how you select first the geography and then the specific site for a particular project. Why California? Ch. : I think I'd like to talk about a specific project. (…) » (ibid., p. 86).

[448] « Ch. : Actually all the art activity, including avant-garde activity, is manipulated by an art system at all level (…). All that makes art into a make-believe reality. What is important with The Running Fence or the Reichstag or the Valley Curtain - they are outside of that art system, and they are thrown directly into the everyday life (…). (…) we go to court and have these three judges discussing the fence in court. Before the fence was built. » (ibid., p. 89).

[449] « B. D. : There are so many concerns -economic, technological, political, social. How much do these matters impinge on the making of your projects? » (Diamonstein, ibid., p. 85). « B. D. : How do you communicate your philosophy, the idea behind your projects for your volunteer "army"? » (ibid., p. 86). « B. D. : Please describe the process of going to each of the sixty ranchers who were involved, and how you turned opinion around. » (ibid., p. 91).

[450] « Ch. : I am now involved up to here with international and national problems. I have never before been involved with a project [*The Reichstag Wrapped*] which involves millions and millions of people - including the President in Washington. And of course I don't know how to do that. With the ranchers in California there was a one-to-one relation - finally we could go to the ranchers, the congressmen, and talk. But when you involve a large number of politicians and generals in different states and nations, then it's very difficult to know who is really the decision-maker of that project. And we tried to enlist advice of many people, and we tried to explain the project to many people. » (ibid., p. 95). Ou bien encore, « J. C. : I told Christo that there shouldn't be any problems at all with the permits, but the ranchers would not sign, so we thought we must concentrate in getting the permission from the ranchers (…). At first I thought I would nicely and gently explain to the ranchers wives how interesting Christo's work is (…) After a few weeks -three or four visits to sixty ranches- I understood that this was not at all the right approach (…). So we started learning about them. (…) We became friends, and once you are friends then it's easy because from a friend you can ask anything, even to put up a Running Fence on his land. (…) Unfortunately now in retrospect we understand that politically we were naïve in not taking care of some supervisors or some congressional persons. (…) Actually the governmental permits took us more than a year and a half. (…) In the first public hearing we lost, but not entirely because of the opposition. We lost because the supervisor was not quite sure that he should let us do the project. And on January 29, 1975 we understood that we were facing a terrible amount of very complex opinions. » (ibid., pp. 92-93).

[451] « Ch. : (…) if the project is not arrived at the final object [it] will be a failure, and I have many failures. And of course the failure are very important because the failures are like a cold shower, and very good for my ego,

reproduites dans l'ouvrage lui donnent un visage. Présentée comme l'agent, l'administratrice et la femme de Christo, c'est en tant que telle qu'elle est interviewée par B. Diamonstein et qu'elle prend la parole[452]. Les modalités de cette prise de parole sont cependant encore bien complexes et ses effets confus. Les interventions de Jeanne-Claude viennent souvent en renfort ou en défense du propos théorico-réflexif de Christo, de telle sorte qu'elles instituent Christo comme seul artiste[453]. Mais, elle décrit très longuement le processus d'obtention des autorisations et des signatures des baux sur le projet *Running Fence*, balançant entre le « *we* », le « *he* » et le « *I* ». Elle accède donc, comme acteur de l'œuvre (*Business Manager*), à la dimension référentielle du discours sur l'œuvre, mais pas à sa dimension théorico-réflexive. Elle n'est donc pas encore une artiste de l'œuvre. C'est dans ce sens qu'elle corrige B. Diamonstein sur l'usage du terme collaboration pour qualifier la production à plusieurs de l'œuvre[454]. C'est donc tout naturellement qu'elle emploie l'expression « *Christo's work* » (ibid., p. 92). Quant à Christo, s'il répond majoritairement en utilisant le pronom personnel « *I* », il lui substitue aussi un pronom personnel pluriel « *we* », en particulier quand il illustre ses réponses par la description des opérations de terrain.

L' « Interview de Christo » par M. Yanagi (Yanagi, 1989/a), jeune historien de l'art new-yorkais, réalisée au domicile des Christo les 24 et 31 janvier 1987, est publiée dans le catalogue de l'exposition « *Christo from Lilja Collection* » qui s'est tenue à Nice du 04 juillet au 30 septembre 1989, dans la Galerie d'Art contemporain et la Galerie des Ponchettes[455]. Le catalogue présente les œuvres de la collection Torsten Lilja (maquettes, œuvres préparatoires et photographies documentaires) suivant un ordre chronologique depuis 1962 (*Wall of Barrels - Iron Curtain*) jusqu'aux projets en cours. L'interview s'inscrit dans la dernière partie de l'ouvrage qui correspond au projet en cours à l'époque, *The Umbrellas*. Elle accompagne donc les reproductions de six œuvres préparatoires, d'un communiqué de presse, de deux cartes de localisation, et de quatre photographies de terrain. Malgré cet environnement qui le lie à l'élaboration d'une œuvre particulière, l'entretien est résolument généraliste[456] (« mes

---

and also very refreshing. They make you see and consider and revise things, and it is very important, I think. » (ibid., p. 88).

[452] « B. D. : Two persons who produced some of the most monumental pieces of art in recent times, in scale as well as in importance, are Christo and Jeanne-Claude, his dealer, his manager, and his wife. (…). » (ibid., p. 81). « B. D. : The two of you represent one of the more successful art mergers in history. When did you first become interested in Christo's art, Jeanne-Claude? (…) B. D. : Jeanne-Claude, you are almost uniquely known for your managerial skills, and it certainly is, if I may use the word, a unique collaboration, that the two of you have. When did you first become so deeply involved in Christo's projects? J.-C. : Ask Christo. It's for him to say when I started to be useful. » (ibid., p. 84). Du fait de cette association entre un artiste et son marchand, l'entretien présente quelques similitudes avec ceux que Diamonstein réalise avec Léo Castelli et Rauschenberg, et Léo Castelli et Lichtenstein.

[453] Ainsi, à propos de la dénomination d' « artiste conceptuel » : « BD : Then you reject the association with the now traditional conceptual artist ? J.-C. : He rejects it. Ch. : Absolutely. I don't think I am a conceptual artist. (…) », (ibid., p. 88).

[454] « J.C. : When you talk of collaboration with a million people, I will not correct it - that is absolutely right. But very often in the case of Christo and me it is used as if they think it's a 50-50 collaboration, and that is wrong. It's 99-1. » (ibid., pp. 85-86).

[455] Le catalogue comprend, par ailleurs, un avant-propos de l'industriel et collectionneur Torsten Lilja, des textes du critique d'art, fondateur et théoricien du Nouveau réalisme, P. Restany (« Le murmure des voiles »), de l'historien de l'art W. Spies (« L'art de Christo »), du directeur des Musées de Nice et commissaire de l'exposition C. Fournet (« Christo »). Un collectionneur, un critique, un conservateur, deux historiens de l'art et un artiste : seul le « dire » du marchand d'art (Jeanne-Claude) n'est pas représenté dans le catalogue de cette exposition organisée par un musée public (le MAMAC de Nice).

[456] Cette perspective générale s'énonce dès la première question posée par M. Yanagi à Christo et à la première réponse faite par celui-ci : « M. Y. : Dans l'élaboration de vos projets pour des sites ruraux tels que *Valley Curtain* à Rifle (…) et *Running Fence* (…), puis ce nouveau projet, *The Umbrellas* (…) quel est l'élément qui

projets ») et il peut adopter pour ce faire un point de vue comparatiste[457]. Il unifie l'œuvre en adoptant une perspective génétique sur celle-ci et les projets[458]. L'entretien est manifestement préparé, au sens où d'une part l'intervieweur se révèle être un connaisseur de l'œuvre et s'avère bien informé sur le projet *The Umbrellas*, et où d'autre part cette connaissance devient la condition d'un dispositif d'interlocution prétexte fait pour permettre à Christo de « dérouler » son discours sur l'œuvre, ses intentions esthétiques et ses pratiques artistiques. Tout se passe comme si M. Yanagi était un intervieweur accrédité par Christo[459], c'est-à-dire instrumentalisé pour porter la question[460]. Mais l'ensemble constitue un dialogue subtil,

---

prédomine : le désir d'utiliser un lieu particulier ou bien le fait d'envisager la manipulation de cet espace ? Dans le cas précis de *The Umbrellas* (…). Ch. : Pour certains de mes projets comme *Wrapped Reichstag* (…), les *Surrounded Islands* (…) et *Wrapped Pont-Neuf* (…). Dans le cas de *Running Fence* et *The Umbrellas* (…). » (Yanagi, 1989/a, pp. 176-177). Elle se maintiendra comme principe tout au long de l'entretien : « M. Y. : Pourquoi voulez-vous réaliser des projets à grande échelle dans des lieux publics en dépit des difficultés que cela entraîne ? Ch. : Tout d'abord, mes projets sont des œuvres d'art "in situ". » (ibid., p. 197) et « M. Y. : Vous avez dit que le projet *The Umbrellas* ne sera installé que pour trois semaines. Le projet est-il temporaire parce que l'emplacement vous a été prêté ? Ch. : Non. Tous mes projets sont conçus pour être temporaires. En fait, ils véhiculent l'éphémère comme dimension esthétique. » (ibid., p. 199).

[457] « M. Y. : Contrairement à *Running Fence*, où la côte superbe constituait l'un des points forts du projet, les sites que vous avez choisis pour *The Umbrellas* sont tous deux à l'intérieur des terres. Ch. : Je ne veux en aucune façon que ce projet soit associé à des parasols de plage. (…) J'aime beaucoup réaliser des projets utilisant la mer, mais le projet *The Umbrellas* n'est pas lié à l'idée de la mer. » (ibid., p. 184). « M. Y. : Comment affronterez-vous les préoccupations écologiques ? Ch. : (…) L'un des principes du projet *The Umbrellas* est que, contrairement au cas de *Running Fence*, j'aimerais parvenir à réaliser le projet sans avoir à fixer quoi que ce soit dans le sol. » (ibid., pp. 189-191). « Ch. : Toutefois, il y a des différences entre certains de mes projets. Avec le *Wrapped Reichstag, Wrapped Pont-Neuf* et *5 600 Cubic Meter*, il y a un point de mire unique. *Valley Curtain* n'est qu'un seul objet. Des projets comme *Running Fence*, *Surrounded Islands* et *The Umbrellas* sont des projets qui se déplient (…). » (ibid., p. 191). « Ch. : D'abord j'aime le parasol parce qu'il a son propre espace interne. (…) On peut retrouver des aspects similaires dans *The Gates*. (…) Cet espace interne n'existe pas dans les œuvres telles que *Running Fence* et *Surrounded Islands*. J'ai aussi aimé l'espace interne des arches sous le Pont-Neuf empaqueté. » (ibid., p. 192).

[458] « Mon premier projet au Japon a été proposé en 1969 mais il n'a jamais été question de le réaliser au Japon uniquement, il a été conçu comme un projet de comparaison entre le Japon et un lieu en Occident que je connaissais bien. (…) Esthétiquement, l'idée d'utiliser les sols ou les allées comme supports de mes œuvres d'art est née d'une image que j'ai vue alors que je travaillais sur l'un de mes projets, *5 600 Cubic Meter Package, Documenta 4* à Kassel, Allemagne de l'Ouest, en 1968. Quand on a livré le tissu de l'empaquetage, il était étendu sur l'herbe dans le parc de Kassel. (…) C'est ce qui était à l'origine de l'idée et, six mois plus tard, j'ai réalisé ma première œuvre de sol, *Wrapped Floor*, Musée d'Art Contemporain de Chicago, 1969. (…) Quand j'ai développé l'idée d'utiliser le sol à une plus grande échelle et à une expérience beaucoup plus étendue, *Wrapped Walk Ways* est né. A cette époque, j'ai été invité à participer à la Biennale de Tokyo qui devait avoir lieu en 1970. Il allait y avoir une grande exposition à Sonsbeek Park à Arnhem en Hollande. Après mon premier voyage au Japon en 1969, j'ai proposé en même temps *Wrapped Walk Ways*, projet en deux parties simultanées, Ueno Park, Tokyo, Japon et Sonsbeek Park, Arnhem, Hollande. (…) Toutefois en attendant l'autorisation, j'ai réalisé *Wrapped Floor* au Musée d'Art de la Ville de Tokyo en 1970, à l'occasion de la Biennale de Tokyo. » (ibid., pp. 177-178).

[459] Ce que confirme le fait qu'il est par ailleurs l'auteur du texte du catalogue de l'exposition documentaire du projet *The Umbrellas* (Christo et Jeanne-Claude, 1989) et, en collaboration avec Jeanne-Claude, des commentaires des photographies de l'ouvrage documentaire *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (Christo, 1998/a). Nous y reviendrons.

[460] « M. Y. : Prenez-vous toujours en considération l'accès depuis les grandes villes quand vous choisissez des sites pour des projets à la campagne ? » (ibid., p. 188), « M. Y. : Comment affronterez-vous les préoccupations écologiques ? » (ibid., p. 189), « M. Y. : Je suis convaincu qu'il y a énormément de gens intéressés par votre travail à la fois aux Etats-Unis et au Japon et qui aimeraient participer à votre projet d'une façon ou d'une autre. Prendrez-vous des bénévoles ? (…) Comment financerez-vous ce projet à grande échelle ? » (Yanagi, 1989/a, p. 202), « M. Y. : Travaillez-vous en ce moment sur d'autres projets que *The Umbrellas* ? » (ibid., p. 203).

documenté et très intéressant. L'entretien a une vocation didactique[461] et les réponses de Christo sont par conséquent longues et détaillées. Il vise à expliquer la pensée esthétique de l'artiste et son élaboration dans le projet, le processus d'invention et de production de l'objet d'art[462]. Christo énonce des axiomes esthétiques et artistiques[463] et, sur ces bases, l'entretien questionne les rapports réciproques entre la théorie et ses applications[464] en mettant au jour la démarche artistique[465] et en particulier son pragmatisme[466]. Il utilise le projet *The Umbrellas* comme un cas permettant d'illustrer ces points, soit en tant que cas d'école, soit par comparaison avec les autres projets. Ce faisant et dans ce cadre, Christo décrit par le menu ce dernier projet, c'est à dire l'intention, l'objet d'art, les actions et les techniques de production. Enfin, dans la mesure où elle n'y participe pas, l'entretien exclut Jeanne-Claude de la construction critique, alors même que celui-ci est illustré de photographies qui montrent Christo et Jeanne-Claude au travail sur le terrain, en particulier une photographie qui coiffe le

---

[461] « M. Y. : Avez-vous jamais été fatigué d'expliquer votre œuvre ? Ch. : Non, je ne me sens absolument pas fatigué, bien que pour certaines personnes cela semble épuisant. C'est parce que je n'explique jamais mes projets aux mêmes personnes. » (ibid., p. 199) ; « M. Y. : Ne pensez-vous pas qu'il pourrait y avoir des critiques de votre projet fondées sur la conviction que vous allez perturber la vie privée des gens ? Ch. : Il est très important que cette interview dissipe toutes les inquiétudes que les gens pourraient éprouver. » (ibid., p. 189) ; « Ch. : Je fais souvent une analogie entre mes oeuvres d'art et les collages cubistes (…). » (ibid., p. 198).

[462] « M. Y. : Pourquoi avoir choisi le parasol pour ce projet ? (…) Jusqu'à quel point la taille, la forme et le dessin actuel des parasols vous préoccupent-ils esthétiquement? (…) Avez-vous déjà réalisé des prototypes ? » (ibid., pp. 192-193), « M. Y. : Les premiers dessins de *The Umbrellas* étaient-ils fondés sur un paysage imaginaire ? (…) Avez-vous déjà commencé à faire des dessins fondés sur des sites réels ? (…) Représenterez-vous chaque partie [du site] dans un dessin différent ? (…) L'emplacement définitif des parasols sera donc choisi sur place, pas sur les photos ou les dessins ? » (ibid., pp. 195-196), « M. Y. : Avez-vous toujours un directeur pour vos projets à grande échelle? (…) Et les aspects techniques du projet ? Y a-t-il des ingénieurs spécialisés qui ont travaillé avec vous ? » (ibid., pp. 199-202).

[463] « Ch. : L'essentiel de mes projets est la prise de possession de l'espace. » (ibid., p. 198) ; « J'utilise des objets existant déjà parce qu'ils m'apportent quelque chose que je veux traduire ou intégrer dans mon œuvre. » (ibid., p. 191) ; « Ch. : Mes projets sont des œuvres de site. Le site apporte des significations à mon œuvre. » (ibid., p. 199) ; « Ch. : Mes projets véhiculent l'éphémère comme dimension esthétique. » (ibid., p. 199).

[464] « Ch. : Tout d'abord mes projets sont des œuvres d'art "in situ". Ce ne sont pas des objets d'art transportables. D'habitude, une sculpture normale, qu'elle soit classique ou moderne, a son propre espace physique. D'une certaine façon, cet espace appartient à la sculpture parce qu'il a été préparé pour elle. Mes projets (…) s'approprient ou empruntent des espaces qui habituellement n'appartiennent pas à la sculpture. Ces espaces appartiennent à l'urbanisme ou à d'autres activités humaines. (…) Par exemple à Paris, pendant quatorze jours, le Pont-Neuf (…). (…) A Miami, par exemple, (…) » (ibid., pp. 197-198).

[465] « Ch. : Dans le cas de *Running Fence* et de *The Umbrellas*, les projets ont été conçus de façon si complexe qu'il était difficile de trouver le site avant de concevoir les objets eux-mêmes. Les objets sont conçus dans des espaces imaginaires. » (ibid., p. 176). Et, « Ch. : Ce projet existait déjà dans ma tête, et il y avait aussi ce parasol octogonal que je n'avais d'abord qu'ébauché. Il a fallu chercher un endroit variant en élévation pour visualiser le potentiel de la forme du module de parasol dans toutes sortes de situations. (…) Au printemps 1985, nous avons passé pas mal de temps en reconnaissance sur le terrain avec notre ami Henry Scott-Hodes. (…). » (ibid., pp. 179-182). Ou encore, « Ch. : Je n'ai pas d'idée précise de l'endroit où je voudrais placer les parasols. (…) Aussi, les dessins et les collages que je réalise ne font qu'illustrer des configurations que je pense essayer de réussir. » (ibid., p. 188).

[466] « M. Y. : Avez-vous une idée de ce que vous devrez fournir pour obtenir l'autorisation ? Pensez-vous que vos expériences avec *Wrapped Walk Ways, Two part Project* et *Running Fence* vous seront utiles pour mener à bien la réalisation de *The Umbrellas* ? Ch. : J'essaierai à tout prix d'éviter la malchance que nous avons eue avec *Wrapped Walk Ways*. (…) Après vingt ans de travail sur des projets en différents endroits, nous essayons maintenant de nous montrer plus prudents. (…) En Californie aussi il nous faudra nous montrer très discrets. En tant qu'étrangers, nous essayons toujours d'être introduits par quelqu'un. Nous avons déjà eu des problèmes en demandant une autorisation officielle. Par exemple pour *Running Fence*, nous avons fait une énorme bêtise au départ (…). Afin d'éviter que la même chose ne se produise avec le projet de *The Umbrellas*, nous avons besoin d'un porte-parole qui parle aux gens personnellement, petit à petit… » (ibid., pp. 196-197).

début de l'entretien. Mais, M. Yanagi interroge directement Christo à propos de sa collaboration avec sa femme. La définition du rôle de Jeanne-Claude dans l'ensemble de ces processus (conception, production, réalisation) est donnée, en quelque sorte, en creux[467] : elle n'est plus seulement agent et administratrice, elle est plus que d'autres un acteur de l'œuvre, mais elle n'est pas encore présentée comme l'égale artistique de Christo.

Christo and Jeanne-Claude, Conversation with Anne-Françoise Penders (Penders, 1995), est une transcription en anglais et en français d'un entretien réalisé en anglais, à New York, le 15 novembre 1993. La transcription de l'entretien est suivie d'un court texte rédigé par A.-F. Penders en décembre 1994. Il précise le contexte de l'entretien qu'elle a conduit : la préparation d'une thèse d'esthétique sur « Les relations galerie / artiste dans le contexte du *Land Art* », et développe certains points de son argumentation pour ce qui s'en rapporte au travail des Christo. L'ensemble est illustré de quatre photographies en noir et blanc d'installations : *Valley Curtain*, *Running Fence*, *The Umbrellas* (partie japonaise et partie californienne) et d'un cliché d'un diptyque préparatoire de *The Reichstag Wrapped*. Pour ce qui concerne l'entretien, il est assurément orienté par le type de problématique dans lequel s'inscrit l'intervieweur[468] : un questionnement sur les limites de l'art et le statut de la limite dans le *Land Art*, et interroge de ce fait les rapports entre les différentes instances localisées constitutives du système artistique et / ou du milieu de l'art : les rapports poïétiques (création / production) entre atelier et terrain ; les rapports esthétiques (exposition / réception) entre galerie, *in situ* et *indoor* ; les rapports marchands entre Jeanne-Claude (agent et marchand d'art), les galeries et les musées, mais aussi entre œuvres préparatoires et installations ; et enfin les rapports contextuels entre les Christo et le *Land Art*. Réalisé en 1993, il laisse planer le doute quant à l'artiste interviewé : le « vous » est-il un vouvoiement de politesse destiné à Christo ou bien à Christo et Jeanne-Claude, ou plutôt un pronom à géométrie variable suivant les questions ? Certes le titre, les remerciements, les textes de présentation et d'analyse de l'intervieweur sont sans équivoque, mais ils ont été rédigés un an plus tard, pour la publication, soit en 1994. Les réponses de Christo, qui reposent sur des glissements très subtils entre les pronoms « je » et « nous »[469], indiquent une division des tâches entre les artistes, de même que les thèmes qui déclenchent les interventions de Jeanne-Claude. Dans cet entretien, Jeanne-Claude développe un point de vue réflexif sur l'œuvre qui

---

[467] « M. Y. : De tous vos conseillers, je crois que Jeanne-Claude est le plus important. Je pense qu'elle joue plusieurs rôles ? Ch. : Chacun de mes projets est comme une expérience vécue ou une tranche de notre vie. Chacun d'entre eux prend tellement de temps, est si compliqué, et il faut penser à tant de choses que je ne peux pas m'en sortir seul. Jeanne-Claude est la seule personne qui puisse me ménager la liberté dont j'ai besoin pour mener le projet à bien. Mes projets ne peuvent exister que parce que nous unissons nos efforts. Dans la réalisation de mes projets, il n'y a pas de recette. Nous ne ferons jamais d'autres *Surrounded Islands* ou *Wrapped Pont-Neuf*. Pour nous, chaque projet correspond à une dynamique de découverte dont la recherche du site, les difficultés, tout finalement fait partie. Jeanne-Claude a le courage d'accepter ce cheminement invisible et obscur. Beaucoup de gens ne connaissent Jeanne-Claude que comme mon agent et mon administratrice, mais ce n'est qu'une infime partie, bien qu'essentielle évidemment, de ce qu'exige la réalisation de chaque projet. » (ibid., p. 202).

[468] Un questionnement des « limites de l'art » et du statut de la limite dans le *Land Art*.

[469] « Ch. : Lors de la réalisation des dessins et de l'étude de l'évolution du projet, je veux être seul. Mon atelier, là-haut au quatrième étage (sans ascenseur !) est l'unique endroit où je suis isolé. Je suis un des rares artistes aujourd'hui à travailler absolument seul, sans assistant. Personne ne vient dans mon atelier. C'est là que je rêve et que je pense. Lorsque je quitte l'atelier, je suis confronté à un grand nombre de spécialistes, alors le projet devient vraiment un travail de coopération. C'est la raison pour laquelle j'aime conserver le travail en solitaire dans l'atelier. Mais le travail c'est aussi assembler les pièces, il n'y a pas de routine, tous les projets sont des propositions uniques, des propositions esthétiques. Nous ne construirons plus jamais "The Valley Curtain" ou "The Running Fence", ce serait tricher avec nous-mêmes puisque nous savons comment faire ! » (Penders, 1995, pp. 11-13).

s'énonce avec celui de Christo, par exemple à propos de leur appartenance au *Land Art* et à l'art conceptuel[470]. La pluralité artistique est, à cette époque, réalisée et assumée. L'artiste est bien une figure à deux têtes. Dans cet entretien, les réponses des artistes sont longues, généralistes et une nouvelle fois appuyées sur la description des œuvres particulières comme sur des exemples[471]. Elles se développent en léger décalage avec les questions posées, laissant entrevoir le travail indépendant de deux projets : l'exposé des Christo, l'interrogation spécifique de l'intervieweur, et imposant de continuels réajustements.

Les erreurs les plus fréquentes comme son titre l'indique, établit la liste et corrige les « erreurs, approximations et sottises qui circulent dans les livres, magazines, journaux et télévisions » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 5), mais au-delà il intègre et transforme les énoncés des commentateurs de l'œuvre jusqu'à leur substituer le commentaire des Christo. Ce texte est contemporain de l'autonomisation du discours des Christo par rapport à l'espace discursif producteur de l'œuvre ou par rapport à la sollicitation d'intervieweurs, par rapport aux divers champs de l'interdiscursivité. Il est présenté enveloppé dans une simple mousseline de coton blanche et apprêtée, aux fils fins et espacés : une tarlatane. Sous le signe du tissu, il se présente donc comme une production propre des artistes. Cette présentation entre en correspondance, en effet, avec l'affirmation que contient le texte, qui s'ouvre presque sur une correction concernant le matériau des œuvres et le geste artistique dont elles procèdent :

« Il y a six erreurs dans le texte publié que voici : "Christo a empaqueté avec du plastique rose des îles en Floride, au large de Miami à Key Biscayne". (...). 1. Christo et Jeanne-Claude n'ont jamais empaqueté aucune île. Ils ont entouré des îles. La plupart des journalistes ne comprennent pas la différence entre "empaqueter" et "encercler". Ils devraient pourtant savoir que l'Angleterre est entourée d'eau, et pas empaquetée dans l'eau. (...) 6. Pas du plastique - du tissu. La fibre polypropylène est tissée mécaniquement. Le plastique fait habituellement référence à une pellicule ; il n'est pas tissé. Ainsi les femmes qui portent des bas de nylon ne portent pas des bas en plastique. » (ibid. p.7)

et se prolonge dans la substitution de l'identifiant matériel (tissu) au trait stylistique (empaquetage) ou gestuel (empaqueter) :

« Il est parfaitement stupide d'appeler Christo et Jeanne-Claude "les artistes empaqueteurs". (...) Le vrai dénominateur commun des œuvres n'est pas du tout l'empaquetage mais l'utilisation de textiles et tissus manufacturés, matériaux fragiles, sensuels, précaires traduisant le côté éphémère des œuvres d'art. » (ibid., p. 23).

Le texte est bilingue (français et anglais) et sa version anglaise a été placée, sous la forme d'une rubrique, sur le site Internet des artistes. Production autonome des artistes, il est donc considéré par ceux-ci comme l'interface obligée entre le critique, le public et l'œuvre. Il est illustré à la faveur d'un bandeau supérieur puis inférieur, par des photographies en noir et blanc de détails d'installations[472] ou d'œuvres préparatoires[473], et de photographies du couple

---

[470] « A.-F. P : Dans pas mal de livres, on vous classe dans le "Earth Art" ou parmi les conceptuels. Je voudrais connaître votre propre opinion (…). Ch. : Jeanne-Claude essaie toujours de corriger cela. J.-C. : S'il vous faut une étiquette, disons "Art Environnemental" (…) Ch. : Il est aussi important de savoir que nous n'avons jamais fait de projets dans des espaces vides (…) J.-C. : On a écrit que "The Running Fence" était situé dans le désert californien, mais si vous regardez attentivement (…). Ch. : Tous les projets sont volontairement imaginés dans ces espaces. (…) J.-C. : Les espaces que nous utilisons ont été définis par des humains, jamais le désert. » (ibid., pp. 43-45).

[471] « Ch. : (…) Pour vous donner une idée : il m'a fallu marcher 280km en 3 semaines, grimper deux fois la hauteur du mont Everest (8000m !) pour indiquer très précisément l'endroit où enfoncer 1760 parasols en Californie. L'atelier existe en tant que laboratoire mais toute l'activité se réalise continuellement à l'extérieur. » (ibid., p. 19).

[472] Liste des installations présentées, dans leur ordre d'apparition : deux photographies de *Mur de barils de pétrole - le Rideau de Fer*, deux photographies de *Surrounded Islands*, quatre de *The Umbrellas*, deux de

d'artistes et de leur fils[474]. Il fait le (petit) tour iconographique et textuel de l'œuvre, mais sans considération chronologique particulière. Il sollicite tout particulièrement les exemples *The Umbrellas* et *The Wrapped Reichstag*. Par son style oral à l'emporte-pièce, ironique[475] et cinglant[476], sa typographie différenciée (majuscule / minuscule) et sa mise en page hachée, sa construction décousue, ses répétitions, ses contradictions partielles[477], sa manipulation manifeste des informations[478], ce texte (son statut, sa fonction) est étrange. Il se présente d'emblée comme un écrit d'humeur et il polémique, en effet, avec les commentateurs de l'œuvre[479], ce qui signale l'intérêt ou la sensibilité des artistes à la critique aux deux sens du

---

Wrapped Coast, quatre de *The Wrapped Trees*, deux de *The Reichstag Wrapped*, une de *Running Fence,* deux de *The Pont-Neuf Wrapped*, une de *Valley Curtain*, une de *5 600 CubicMeter Package*.

[473] Liste des œuvres préparatoires présentées : une maquette de *The Reichstag Wrapped*, un diptyque de *Over the River*, un photographie peinte de *The Gates*.

[474] Descriptif des photographies présentées : Christo et Jeanne-Claude au milieu des maquettes de *The Reichstag Wrapped*, plan serré sur les mains des artistes qui tiennent un casque de chantier sur le toit empaqueté du Reichstag, Cyril Christo participant à la mise en place de *Surrounded Islands*.

[475] « Pas du plastique - du tissu. (…) Ainsi, les femmes qui portent des bas nylon ne portent pas des bas en plastique. » (ibid., p. 7) ; « Sauf en Floride, pour les Surrounded Islands, où le site n'a heureusement pas retrouvé son état d'origine. Les ouvriers des Christo, avant le projet, ont dégagé, aux frais des artistes, 40 tonnes de détritus provenant des onze îles -l'une d'elles était surnommée "l'île aux canettes de bière". Bien entendu, les ordures n'ont pas été rapportées sur les îles ! » (ibid., p. 21).

[476] « La plupart des journalistes ne comprennent pas la différence entre "empaqueter" et "encercler". » (ibid., p. 7) ; « Des pseudo Environnementalistes ont prétendu (…) » (ibid., p. 21) ; « Il est parfaitement stupide (…) » (ibid., p. 23)

[477] La mise au point « Erreur : On apprécie mieux l'œuvre d'art en la survolant. Non ! Aucune de leurs œuvres n'a été conçue pour les oiseaux. (…). Les Christo ont conçu les Parasols pour être vus tout en conduisant, en marchant, et en allant DESSOUS, en s'asseyant sur la plate-forme / socle spécialement aménagé à cet effet. Ni Christo ni Jeanne-Claude n'ont survolé leurs réalisations précédentes (…) parce qu'elles étaient destinées à être perçues depuis le sol et PAS en les survolant. (…) -Christo a pris l'hélicoptère une fois pendant 20 minutes, et cela uniquement pour survoler les Surrounded Islands. Jeanne-Claude a volé plus souvent car c'était la façon la plus rapide de contrôler le progrès des travaux et elle voulait prendre des photos en même temps que leur photographe attitré, Wolfgang Volz. Les parasols n'étaient PAS destinés à être vus d'en haut, d'où on ne peut pas les apprécier pleinement. Des centaines de parasols ont été disposés le long des routes, de façon à y accéder très facilement, sur des lieux publics afin que tout le monde en profite librement et prenne des photos. » (ibid., p. 13), est précisément illustrée d'une photographie aérienne oblique de *The Umbrellas* (partie américaine) et d'une photographie du dessus d'un parasol (japonais). D'autres photographies aériennes obliques, de *Surrounded Islands* en particulier, viennent illustrer le texte. Elles présentent un point de vue « décollé » de l'installation, et non pas le point de vue « collé » que les artistes préconisent. Elles ont certes toutes été prises par Wolfgang Volz.

[478] L'affirmation « Il est parfaitement stupide d'appeler Christo et Jeanne-Claude "les artistes empaqueteurs" tant il y a d'œuvres qui ne concernent pas l'empaquetage : (…). Trois bâtiments seulement on été empaquetés : (…) et le Reichstag à Berlin en 1995, le projet le plus récent, initié en 1961 et repris à nouveau en 1971. En 1971, Valley Curtain était déjà en route mais n'était PAS un empaquetage. La dernière fois qu'ils eurent l'idée d'empaqueter une construction, c'était en 1975 -le Pont-Neuf- mais il a fallu dix ans pour obtenir l'autorisation. » (ibid., p. 23) est élaborée de telle façon, autour des bâtiments et des ouvrages d'art, qu'elle exclut la référence à *Wrapped Trees* qui, à l'époque de la rédaction du texte, est le dernier projet réalisé et un empaquetage. Mais des photographies de cette installation viennent illustrer le texte. De la même façon la première erreur relevée « Il y a six erreurs dans le texte publié que voici : « Christo a empaqueté (…). 1-2. Christo et Jeanne-Claude n'ont jamais empaqueté aucune île. (…) », c'est-à-dire le nom de l'artiste, ne devrait pas être considérée comme telle, puisque avant 1994, Jeanne-Claude ne s'est pas encore affirmée comme auteur de l'œuvre. L'absence de référence bibliographique associée à la citation permet en effet toutes les manipulations, puisqu'en fin de compte il n'est possible de parler d'erreur que si celle-ci est postérieure à 1994.

[479] Certains mots du texte, en petites majuscules, sont surlignés et forment un *paratexte* qui ressemble aux annotations en marge d'une copie d'élève. On décompte ainsi 3 « PAS » et 1 « PAS DU TOUT », 4 « NON », 2 « JAMAIS », 1 « UNE » (au sens d'une seule fois), soit onze occurrences typographiques de mots en majuscules sur les seize recensées.

terme ici confondus de critique journalistique (qui relève du jugement et du compte rendu) et de critique savante (qui relève de l'analyse, de l'explication ou de l'interprétation) :

« Nous écrivons ce texte pour répondre aux erreurs, approximations et sottises qui circulent dans les livres, magazines, journaux et télévisions. Christo est né en Bulgarie, pas dans six autres pays. » (ibid. p. 5)[480].

Il est bâti autour de trois formes d'énoncés qui constituent plus ou moins, mais ce n'est pas tout à fait rigoureux, trois parties dont deux sont identifiées par des titres : des corrections d'erreurs[481], des réponses à des « Questions habituelles » sur *The Umbrellas* et *The Reichstag Wrapped* essentiellement[482], une « Information générale »[483]. Il se présente donc globalement comme un ensemble de réponses à des critiques (textes publiés), à des intervieweurs (questions posées), soit donc à des sujets d'interlocution de moins en moins identifiables. Ainsi, bien que le texte soit autonome par rapport aux pratiques interdiscursives antérieures, il adopte pour exister un principe dialogique, celui de l'intertextualité, celui de l'interview, qui se matérialise par des citations[484] (non référencées) ou des allusions. Les citations et allusions servent de prétexte (aux sens propre et figuré) à la construction d'un cadre critique à l'intelligibilité de l'œuvre. Elles servent secondairement d'appui à celle-ci par le jeu d'emprunts et de substitutions de catégories historiques ou conceptuelles[485]. Ce faisant, le texte se transforme progressivement d'une opération de rectification factuelle[486] en une opération prescriptive à destination des commentateurs et / ou des intervieweurs[487], puis en discours producteur d'une intelligibilité de l'œuvre[488]. La situation d'interdiscursivité directe ou indirecte, réelle ou prétendue, permet et légitime la transformation de la dimension théorique et réflexive du discours des artistes en une posture critique. Elle soumet, en effet, le discours critique à une nécessité externe : les artistes doivent se faire critiques pour corriger ou pour répondre. Pour ce faire, il adopte une forme polyphonique, séparant l'instance critique (Christo et Jeanne-Claude locuteurs) et l'instance artistique (Christo et Jeanne-Claude

---

[480] Dans la version Internet supervisée par Jok Church, l'incipit du texte est remplacé par : « There are many details about Christo and Jeanne-Claude's art and lives that are reported inaccurately. This leads to some misunderstandings about them and their art. As an example, let's begin with this sentence that was published in newspapers. » (www.christojeanneclaude.net). Le propos est moins agressif, il vise essentiellement la critique journalistique, mais le contenu du texte est ensuite rigoureusement le même.

[481] Forme de l'énoncé : « Erreur : (…). NON / JAMAIS / Pas vraiment (…). »

[482] Forme de l'énoncé : « Questions habituelles : Pourquoi des parasols ? Comme tous leurs projets, cette œuvre d'art n'était pas (…). Son but était aussi (…) », « Pourquoi bleu ? Pourquoi jaune ? (…) ».

[483] Forme de l'énoncé : « Informations générales : Il est parfaitement stupide d'appeler Christo et Jeanne-Claude "les artistes empaqueteurs" (…) ».

[484] Forme de la citation : « Il y a six erreurs dans le texte publié que voici : (…) ».

[485] « Erreur : Des artistes conceptuels. NON -une conception sur papier n'est pas l'idée que les Christo se font de l'art. (…) Des artistes de l'environnement, oui (…). C'est pourquoi il ne s'agit pas non plus de "Land Art". » (ibid., p. 11).

[486] « Erreur : Running Fence, à Sonoma, fabriqué en toile de parachute. 1. Sonoma est une ville de Californie du Nord, très loin de Running Fence. L'œuvre d'art temporaire était installée dans le comté de Sonoma et le comté de Marin (Sonoma and Marin Counties). 2. Le tissu de nylon du Running Fence ne pourrait en aucun cas être utilisé pour des parachutes -Prions le Ciel que personne n'ait jamais l'idée de sauter avec ce genre de matériau. » (ibid., p. 9).

[487] « Christo et Jeanne-Claude sont nés tous les deux le 13 juin 1935. En 1994, ils ont décidé de changer officiellement le nom de l'artiste Christo en : les artistes Christo et Jeanne-Claude. (…). ». (ibid., p. 23) ; « Erreur : On apprécie mieux l'œuvre d'art en la survolant. Non ! Aucune de leurs œuvres n'a été conçue pour les oiseaux. L'échelle de chacune est telle que les être humains peuvent en profiter. » (ibid., p. 13).

[488] « L'aspect temporaire des projets est une DECISION ESTHETIQUE. Le propos est de doter les œuvres d'art (…). » (ibid., p. 25).

énonciateurs), la première commentant les positions théoriques, les intentions et les actions de la seconde, et se substituant aux autres commentateurs défaillants[489]. Le discours critique a donc d'abord une dimension pédagogique (au sens de l'art du maître) et didactique (au sens de technique appliquée à la transmission d'un contenu de savoir ou de pensée spécifique). Le texte est d'ailleurs exemplaire à ces titres. Il l'est dans la forme : par la mise en scène d'un dialogue de type catéchiste-catéchumène, par les *paratextes* correctifs en capitales d'imprimerie qui ressemblent à des annotations sur une copie d'élève[490], par le recours à la répétition. Il l'est dans le fond, puisque l'interlocution est une technique qui sert à transmettre un dogme : la rectification des erreurs est un prétexte à l'énoncé d'un dogme éthique et esthétique[491]. Par ce procédé les artistes substituent leur propre terminologie critique à celle, rejetée comme inadéquate, de la critique institutionnelle (cf. sous-partie suivante). Cependant, la construction du texte à partir de citations-prétextes pose aux artistes un problème global de congruence du recouvrement critique de l'œuvre par celui-ci : en effet, la sélection des thèmes abordés est *de facto* circonscrite à un champ de références extérieur. La forme dialogique du texte par erreurs / corrections et questions / réponses peut, en pure logique, en exclure tout ce qui a été dit par les commentateurs, envisagé par les intervieweurs et qui se trouve être conforme à l'idée que se font les artistes de leur œuvre. La rubrique « Informations générales » semble résoudre le problème en regroupant tout ce qui, selon les critiques Christo et Jeanne-Claude, doit être dit sur l'œuvre des artistes Christo et Jeanne-Claude, mais ne peut pas l'être sous la forme dialogique privilégiée par le texte. Le texte procède aussi d'une sélection thématique opérée par les artistes qui relève d'une nécessité critique interne, c'est-à-dire qui se déploie au-delà du champ citationnel. La perspective se renverse alors, l'aspect interdiscursif du texte est en effet un artifice rhétorique.

« L'art est-il toujours subversif ? » est une conférence-débat d'une durée totale de deux heures, donnée par les artistes le 21 octobre 2000 dans un amphithéâtre de l'université de Paris I - Sorbonne, programmée par la Cité de la Réussite dans le cadre d'un cycle organisé sur le thème de l'imagination, et à laquelle j'ai assisté. La conférence était organisée en deux temps d'égale durée : une présentation de l'œuvre par les artistes à partir d'un montage de diapositives, un débat avec la salle. Le diaporama commenté par Christo, secondé par Jeanne-Claude, présentait, dans l'ordre chronologique, l'ensemble de l'œuvre réalisée depuis les *Wrapped Objects* et les *Storefronts*, jusqu'aux projets en cours *The Gates*, *Over the River*, *Mastaba d'Abu Dhabi*, en passant par les installations *in situ* (recouvrements textiles, empilements de barils). Il rendait compte des modalités du travail artistique : l'exploration des sites, les opérations de terrain, la réalisation graphique en atelier, etc. Ainsi, la présentation ne prend pas en charge le titre de la conférence et, par conséquent, n'apporte pas de réponse à la question posée[492]. Elle est un commentaire descriptif d'un matériel iconographique, à la

---

[489] Au comble de leur dispositif rhétorique, les Christo, critiques de l'œuvre, répondent alors à des questions qu'ils posent aux Christo, créateurs et penseurs de l'œuvre : « Que veulent dire les Christo lorsqu'ils parlent de périodes "software" et "hardware" d'un projet ? La période "software" est celle pendant laquelle (…). » (ibid., p. 25).

[490] Les Christo sont coutumiers de la posture professorale dans l'exercice de correction, comme en témoigne le document présenté dans l'annexe 08.

[491] Ainsi le *paratexte* constitué des mots en capitale d'imprimerie renvoie soit, on l'a vu, aux annotations correctives, soit au contraire à des notions : « DESSOUS », « ESPACE », « DECISION ESTHETIQUE », « JOIE », « BEAUTE », qui ont pour fonction de signaler le glissement général du texte vers un discours sur l'œuvre (production, réception, nature de l'objet d'art) et sur l'art dans lequel s'insère l'œuvre.

[492] Cette discordance sera d'ailleurs l'objet de la première question posée aux artistes lors du débat. Ils y répondront en alléguant que le titre leur a été imposé, que ce qui les intéressait c'était de présenter leur œuvre au public parisien. Jeanne-Claude répondra alors que l'aspect subversif de leur art réside dans le fait que les installations ne peuvent ni être achetées ni commercialisées ni possédées par son public.

manière des éditions documentaires (ouvrages et expositions), et sert à attester de l'œuvre et à promouvoir les projets en cours. Christo et Jeanne-Claude introduisent la seconde partie de la conférence, le débat avec la salle, par des préliminaires prescriptifs. Ils concernent : le changement du nom des artistes issu d'une volonté de « dire la vérité », l'appellation impropre d' « artistes empaqueteurs », le financement de l'œuvre en général et de leur participation à la conférence en particulier, la réalisation « pour nous et nos amis » des œuvres « dédiées à la joie, à la beauté et à l'amour ». Les deux types de discours : référentiel à des œuvres particulières (première partie) et théorico-réflexif à fondement généraliste (deuxième partie), sont donc séparés. Une fois encore c'est la situation dialogique, ici avec une assistance réelle, qui motive les artistes, qui leur procure l'occasion du déploiement d'un discours critique au gré du questionnement. Les questions de la salle sont alors un prétexte et un appui discursif. La conférence est, pour moi, l'occasion d'analyser le fonctionnement pluriel et polyphonique de leur discours et, une nouvelle fois, son positionnement par rapport aux entreprises critiques. Elle met au jour un partage des tâches entre Christo et Jeanne-Claude : Jeanne-Claude décide de la validité des questions, Christo développe une réflexion sur le sens de l'œuvre et de la pratique artistique à partir des questions validées[493]. L'instance critique se partage entre un censeur et un penseur, même si les choses ne sont pas tout à fait figées. A cette occasion encore, il apparaît que le dialogue est un artifice : filtrées par la validation des questions, les réponses sont en fait pré-sélectionnées par les artistes. Il existe un « dire » des artistes sur l'œuvre, sur l'art dans lequel s'inscrit l'œuvre, indépendant des situations d'interlocution, mais son énonciation suppose l'instrumentalisation de celles-ci. La façon dont Jeanne-Claude fait barrage et les questions qu'elle refuse de valider, sont en elles-mêmes intéressantes, dans la mesure où elles laissent transparaître un certain anti-intellectualisme[494]. Il dénote une méfiance par rapport à la prise discursive de l'œuvre armée des outils de la critique journalistique et / ou scientifique. Les artistes iront d'ailleurs jusqu'à dénier la validité des analyses d'une telle critique scientifique quand, à propos de *The Umbrellas*, ils opposeront la pertinence des « bureaucrates » japonais qui ont délivré un permis de construction de lotissements, à l'ineptie des « historiens de l'art » qui mettaient en doute la parole des Christo quand ils « disaient qu'ils projetaient de construire des petites maisons »[495]. Le sens de l'œuvre est identifié à l'intentionnalité des artistes, il rencontre sa validation dans le champ même de son opérationnalité, et non pas dans le champ rapporté de son intelligibilité scientifique.

Ce qui frappe dans l'analyse de ces énoncés produits entre 1976-77 et 2000, c'est la constance de la forme et du positionnement du « dire » sur l'œuvre et sur l'art dans lequel s'inscrit l'œuvre, de Christo, puis de Christo et Jeanne-Claude. Les caractéristiques de ce « dire » sont : l'importance fondatrice de la pensée théorique qui couvre le champ esthétique (conception, production et réception de l'objet d'art), mais aussi le champ artistique (ensemble d'actions et de techniques de production), et par conséquent la posture déductive dans laquelle s'inscrit la démarche artistique ; la considération de l'œuvre en général qui traite les œuvres particulières comme des exemples illustratifs ou des études de cas ; la perspective didactique. En revanche la forme du discours, elle, évolue : il se fait de moins en moins

[493] Il ne me semble pas qu'il faille retenir la pertinence d'un paramètre contextuel : une maîtrise linguistique différenciée entre les artistes. Certes Jeanne-Claude est française d'origine, tandis que Christo est bulgare, leur maîtrise du français n'est donc pas équivalente, mais elle pourrait jouer ailleurs que dans la validation des questions, par exemple, dans leur explicitation à Christo ou dans l'explicitation des réponses de celui-ci à la salle. Ce qui n'a pas été.

[494] « Vous êtes beaucoup trop intelligent pour nous », « nous sommes des gens très simples », « votre question est jolie / très intéressante, mais nous ne pouvons pas y répondre dans le cadre de ce débat », etc.

[495] Les termes entre guillemets sont ceux des artistes.

intellectualisant préférant aux longues réflexions théoriques (Diamonstein, 1979) sur l'art dans lequel s'inscrit de façon démonstrative l'œuvre (générale, particulière), des axiomes (Yanagi, 1989/a) et des prescriptions (Christo et Jeanne-Claude, 2000) portant sur l'œuvre et dont la validité, la pertinence sont démontrées par la description des projets et des réalisations. Parallèlement, il devient pluriel et polyphonique. Aujourd'hui, les Christo se placent sur le même plan que les critiques et les historiens de l'art, voire même occupent leur place. Ils entrent en interdiscursivité avec eux, une interdiscursivité conflictuelle qui implique une disqualification, ou bien résonnante qui débouche sur une accréditation.

B. Analyse critique d'un discours critique

Christo a été formé à l'académie des Beaux-Arts de Sofia, en particulier aux principes esthétiques du Réalisme socialiste et aux pratiques artistiques de l'Agitprop, il a été introduit à la fin des années 1950 et début des années 1960 dans les cercles de l'avant-garde européenne et étasunienne (cf. Chapitre 1, I). Christo s'installe à New York, dans un contexte intellectuel et artistique caractérisé par le repli de l'Expressionnisme abstrait[496], et dominé d'un côté, par le courant formaliste dont les principes esthétiques sont théorisés par le critique et théoricien C. Greenberg, et de l'autre, par l'influence de M. Duchamp et de J. Cage, relayée par A. Kaprow. Les « appropriations » objectales du premier (*ready-made*, édition documentaire, etc.), les enseignements et productions participationnistes du second (au *Black Mountain College* entre 1948 et 1952 et à la *New School for Social Research* de 1957 à 1958), et les pratiques « décloisonnantes » (décloisonnement disciplinaire, activité artistique polymorphe), « actionnistes » (l'attitude l'emporte sur la production d'un objet d'art) et « événementielles » des trois (situation théâtrale, *events*, *happening*, *performance*), constituent des sources d'inspiration pour une avant-garde artistique extrêmement diversifiée, partageant une communauté de valeurs dites non-artistiques. C. Greenberg, tenant d'une critique intrinsèque, préconisant un modèle analytique de l'exercice critique centré sur l'étude structurale du système de procédés formels qui rend l'œuvre d'art possible, est devenu le théoricien d'une pratique formaliste de l'art, c'est-à-dire une pratique « réduite » à la seule considération des procédés formels qui l'autodéfinissent[497] et la rendent irréductible à d'autres moyens

[496] Mouvement artistique new-yorkais des années 1940-50 et début des années 1960, essentiellement pictural, caractérisé par un principe esthétique commun : l'expression de l'intériorité par la correspondance de la forme ou de l'intensité chromatique et de la disposition psychique de l'artiste. Il est partagé en deux tendances aux fortunes critiques distinctes : l'*Action Painting* (Pollock, De Kooning, Motherwell) théorisée par le critique existentialiste H. Rosenberg et le *Color Field Painting* (Rothko, Still, Newman) qui trouvera son élaboration théorique dans les écrits formalistes de C. Greenberg. L'expressionnisme abstrait rompt avec le traditionnel rapport de représentation entre le sujet peint et l'objet réel, pour lui substituer un rapport de révélation entre l'objet d'art et l'intériorité psychique du sujet créateur. La dimension expressive de l'œuvre devient la condition du style.

[497] C. Greenberg employait le terme d'autodéfinition pour désigner les caractéristiques formelles exclusives à un moyen d'expression donné. Ainsi, les éléments caractéristiques exclusifs de l'art pictural, qui l'intéressaient, étaient la surface plane, la forme rectangulaire, les propriétés des pigments. Il organise en 1964, au *Los Angeles County Museum* une exposition intitulée *Post-Painterly-Abstraction* qui deviendra le terme servant à définir la peinture abstraite américaine des années 1960, autour des deux composantes majeures de la couleur et des formes géométriques. Le formalisme opère la dissociation de l'abstraction et de l'expressionnisme. Les principaux représentants de la nouvelle abstraction sont : Frank Stella, Kenneth Noland, Morris Louis, Helen Frankenthaler. On peut retrouver des éléments formalistes chez les artistes du *Pop Art* (R. Lichtenstein, A. Warhol, R. Indiana, T. Wesselman), derrière « l'imagerie », dans l'attention portée aux éléments caractéristiques de l'espace pictural (la planéité, le cadre). Bien que le formalisme soit essentiellement pictural on peut aussi retrouver des éléments formalistes dans l'abstraction géométrique de la sculpture minimaliste (R. Morris, D. Flavin, D. Judd) et dans la mobilisation de certaines formes archaïques par le *Land Art* (R. Morris, R. Smithson, M. Heizer).

d'expression. L'influence de M. Duchamp et de J. Cage, se retrouve dans divers courants artistiques de ces années (*Process art, Land Art, Body Art, Hyperréalisme*). Chacun à leur manière, ils utilisent des objets, des données et des processus étrangers à l'art pour interroger la relation entre celui-ci et le non-art (entre objet banal et objet artistique, et entre réalité et action artistique, entre vie et création artistique). Ils sortent des lieux institutionnels de la production artistique afin d'enregistrer ou de s'approprier des faits réels ou afin de placer des « fragments de réel dans le réel » (Rosenberg, 1992, p. 28), et de les décréter œuvres d'art[498]. Ils interrogent le rôle artistique du récepteur de l'œuvre d'art. L'intégration de la réalité à l'activité artistique peut se faire sous une forme objectale et concrète ou sous une forme métaphorique et idéologique. Malgré leur opposition esthétique[499], ces deux tendances (formalisme, non-art) se retrouvent néanmoins dans l'importance donnée à la littéralité de l'objet d'art, c'est-à-dire dans la négation d'une signification extra-esthétique de l'objet d'art, celui-ci ne devant être référé ni à un objet, sur le mode de la représentation, ni à un sujet créateur, sur le mode de l'expression. Ils se retrouvent aussi dans la place donnée au discours dans l'œuvre d'art, qui l'intègre comme une qualité « substantielle » et ne s'y rapporte plus comme un « corrélat verbal » (Rosenberg, 1992, p. 58). C'est dans ce contexte que Christo se met à parler de son œuvre et participe au grand mouvement discursif qui caractérise alors le « milieu de l'art » new-yorkais : il entre en interdiscursivité. Son discours théorico-réflexif n'est alors ni celui d'un profane, ni celui d'un naïf. Comme pour beaucoup d'artistes étasuniens contemporains[500] son discours est informé. Formé au réalisme, aux interventions dans le réel et à l'appropriation du réel, il est de plein pied dans l'avant-garde, développé en parallèle et en accord avec sa pratique artistique[501]. Celui de Jeanne-Claude s'est formé au contact de Christo et dans leur pratique commune[502]. Si leur discours critique fait mine

---

[498] Pour la définition générale des théories esthétiques, des influences et des courants, mouvements et communautés artistiques des années 1960 aux Etats-Unis, voir I. Sandler (1990), R. Krauss (1993), et le dictionnaire de l'art moderne et contemporain dirigé par G. Durozoi (1993).

[499] Ces deux tendances s'opposent non seulement sur leurs positions esthétiques, mais sur leur pratique artistique. Les formalistes faisant du « milieu » de l'art (la collusion entre théorie de l'art, condition de production, condition de réception de l'art) la condition de possibilité de l'œuvre, tandis que la tendance non-art faisait de la sortie hors du « milieu » de l'art la condition de sa production et de sa réception. Ce qui sera particulièrement sensible avec le *Land Art*.

[500] H. Rosenberg (1992, p. 38), dans son article « La formation des artistes », souligne les faits suivants : « Le simple fait de rappeler que l'artiste typique d'aujourd'hui a été formé dans une université suffit à soulever un tollé. (…) Il suffit que je mentionne quelques chiffres - par exemple, le fait que sur dix artistes majeurs de la génération de Pollock et de De Kooning, un seul possédait un diplôme universitaire (et pas en art), tandis que sur "sur trente artistes âgés de moins de trente cinq ans" qui avaient participé à l'exposition *Young America 1965* du Whitney Museum, une majorité possédait son B.A. (Bachelard of Arts) ou son B.F.A. (Bachelor of Fine Arts) - pour qu'un jeune peintre très en vue se sentit accusé, lui et ceux de sa tranche d'âge, d'être un artiste académique. (…) Dans une salle de classe (…) il est normal de formuler consciemment ce que l'on fait et d'être capable de l'expliquer à autrui. La création devient synonyme de processus de production, et elle est décomposée en des ensembles de problèmes et de solutions. »

[501] Léo Castelli, le marchand d'art et galeriste new-yorkais, en déplacement à Paris, au moment de *Le Rideau de Fer - Mur de barils de Pétrole, 1962*, dira en 1986 à B. Chernow : « His *Iron Curtain* was a great event. It was totally understandable because my artists had the same conceptual approach. The idea of blocking the street was pure Duchamp. » (Chernow, 2002, p. 111).

[502] C'est ce que souligne d'ailleurs l'explication apportée par les artistes à l'ordre de succession des prénoms Christo et Jeanne-Claude : « En 1994, ils ont décidé de changer officiellement le nom de l'artiste Christo en : les artistes Christo et Jeanne-Claude. Ils ont travaillé ensemble depuis leur première œuvre temporaire en extérieur (…). Comme Christo était déjà un artiste et que Jeanne-Claude ne l'était pas, lors de leur rencontre en 1958 à Paris, ils ont décidé que leur nom serait Christo et Jeanne-Claude et PAS « Jeanne-Claude et Christo ». (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 23). B. Chernow rapporte que Christo a initié Jeanne-Claude à l'art en général, puis à la création et à l'art contemporains, à Paris, dans les premières années de leur rencontre, lui faisant visiter chronologiquement les musées parisiens, l'invitant aux représentations d'un théâtre d'avant-garde, etc.

aujourd'hui de se soumettre à une nécessité extérieure (correction des critiques, réponse au public), son existence dès cette époque, a donné *de facto* « une substance verbale [à l'œuvre] qui établit la tradition visuelle dans laquelle [elle] doit être vue. » (Rosenberg, 1992, p. 58). Quelle(s) idée(s) les Christo se font-ils de l'art et de l'œuvre qui s'y insère ? Quels sont les conditions et les principes de l'intelligibilité de leur œuvre qu'ils tentent d'imposer comme cadre de référence partagé ?

Les textes des Christo mobilisent le vocabulaire de l'esthétique, de l'économie et de l'histoire de l'art. Ils reconnaissent des « artistes » (une « intention », une « inspiration »), concepteurs et producteurs d' « œuvres d'art », qui mènent une « activité artistique », qui prennent des « décisions esthétiques » pour produire des œuvres « dédiées à la joie et à la beauté ». Ils reconnaissent un « système de l'art » qui correspond à un marché de l'art avec ses régulations étatiques, des institutions muséales (galeries et musées), avec lequel ils entretiennent des relations. Ils reconnaissent des courants artistiques, une histoire des styles et des relations stylistiques[503]. Mais, plutôt que d'une mobilisation des catégories forgées par ces sciences (ou disciplines) pour expliquer des phénomènes culturels spécifiques (artistiques et esthétiques), il s'agit d'une référence croisée et diachronique aux réalités esthétiques, socio-économiques, institutionnelles dans laquelle s'inscrit leur œuvre. D'ailleurs, non seulement les artistes dénient la pertinence de ces catégories pour expliquer ou rendre compte de leur œuvre, mais ils ont fondé leur propre terminologie critique : ils qualifient leur art de « *public art* » (Tomkins, 1978, p. 23)[504], leur démarche artistique de projet (« *project* ») qu'ils découpent en une « *hardware period* » et une « *software period* » correspondant à des opérations distinctes (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25 ; Penders, 1995, p. 9), leur objet d'art de « *temporary large-scale environemental work* » (*www.christojeanneclaude*) dont les « qualités / dimensions esthétiques » sont suivant les textes l' « amour », la « tendresse », l' « urgence » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25)[505], l' « éphémère »[506] et l' « unicité » (au sens de quelque chose qui n'a lieu qu'une fois). Leur discours est fondé sur un principe critique que je qualifierais, à défaut d'autre chose, d'existentialiste, puisqu'il met en rapport une conscience créatrice unifiée, cohérente, et des contextes historiques de création, par une intentionnalité artistique[507]. Les contextes sont définis par une histoire de la production artistique[508], de la réception esthétique[509], histoire de l'objet d'art[510], histoire du matériau

---

[503] Les termes entre guillemets sont ceux des artistes.

[504] Les Christo emploient aussi le terme d' « *Environmental Art* » (Penders, 1995, p. 43 ; Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11), ce qui est, par contre, une catégorie reconnue de l'histoire de l'art et de l'esthétique (cf. Chapitre 3, II, B). Mais, rappelons les termes de cet emprunt : « A.-F. P. : Dans pas mal de livres, on vous classe dans le "Earth Art" ou parmi les conceptuels. (…) Ch. : Jeanne-Claude essaie toujours de corriger cela. J. C. : S'il vous faut une étiquette, disons "Art Environnemental" !. » (Penders, 1995, p. 43).

[505] Ils reconnaîtront les mêmes dimensions esthétiques, auxquelles ils ajouteront le nomadisme, la fragilité et la sensualité, à la conférence qu'ils donneront à Paris, en octobre 2000.

[506] « Christo : Tous mes projets sont conçus pour être temporaires. En fait ils véhiculent l'éphémère comme dimension esthétique. » (Yanagi, 1989/a, p. 199).

[507] « Christo et Jeanne-Claude / ils voulaient que », « ils disent que », « Comme tous leurs projets, cette œuvre d'art n'était pas seulement esthétique, dans l'idée de créer de la joie et de la beauté. Son but était aussi de mettre en évidence (…). », etc. (Christo et Jeanne-Claude, 2000).

[508] En particulier, le système marchand. Mais aussi les contextes juridico-politiques, socio-culturels et socio-économiques.

[509] « Ch. : Before, art was a much more fluid communion - I always think that art in the tenth century was much more democratic than it is today. In that time nobody was involved with owning art because the people owned the kings and the gods, and there was complete link, like for them the kings and gods were the same thing, and they were the direct link with art that was real, existing. » (Diamonstein, 1979, p. 94).

privilégié (le tissu)[511]. Une trajectoire biographique, qui fait en quelque sorte traverser ces contextes à l'instance de création, lui fournissant autant d'occasions générales[512] de projeter son intentionnalité. Depuis 1964, le contexte de la création christolienne est le « capitalisme »[513], la « société post-industrielle », une société travaillée par la question de la propriété privée individuelle, une société à travailler avec une éthique de la libre entreprise[514].

« Christo : Nous travaillons dans le monde réel ! » (Penders, 1995, p. 29).

« Christo : (...) nous utilisons tout dans le système capitaliste pour nos projets. » (Ibid., p. 25)

La position esthétique des Christo est réaliste, leur démarche artistique, réglée par une sorte d'utilitarisme moral et économique, est pragmatique[515]. Leur position esthétique est réaliste au sens où ils considèrent l'œuvre comme un « fragment de réel dans le réel » (Rosenberg, 1992, p. 28). Le réel est à la fois le support et la matière de l'œuvre, qu'il s'agisse du réel objectal et concret ou du réel symbolique et métaphorique.

---

[510] L'objet d'art en général : « Christo : Our perception of art is basically Victorian. The object, the commodity as a work of art is completely recent perception, and of course this became more and more evident (…) with the advance of capitalist society and industrial society (…). (…) When art became a commodity and we started to own it and to have it only for ourselves, that is when our monumentality started to be broken into small pieces. » (Diamonstein, 1979, pp. 93-94). Mais aussi l'objet d'art particulier : « Un parasol est un symbole de protection, tant contre la pluie que contre le soleil. C'est une image que toutes les générations, tous les pays, toutes les civilisations peuvent facilement comprendre, et cela depuis 4800 ans, depuis que la forme du parasol fut inventé en Mésopotamie. L'Irak fait aujourd'hui partie de ce qui était la Mésopotamie, où, en ces temps anciens, les peuples croyaient que le ciel était un parasol géant installé par les Dieux pour protéger les humains. La forme du parasol traverse l'histoire de l'art de toutes les époques et civilisations, voir : Persépolis -bas-relief, Darius sous un parasol. Il en va de même pour un bon nombre de personnages dans des peintures et des fresques. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 15).

[511] « Nous disons que la toile est une second skin (…) c'est pour expliquer que la toile c'est pas une idée à nous. Les Grecs, les Romains, les Egyptiens étaient déjà fascinés par les folds, les pleats (…). » (Entretien avec les artistes de juillet 2003). Et ainsi « Tout au long de l'histoire de l'art, l'usage du tissu a été un objet de fascination pour les artistes. Des temps les plus anciens jusqu'à nos jours, l'étoffe qui forme des pans, des plis, des reliefs et des sculptures réalisés en bois, pierre et bronze. L'utilisation de toile sur le Reichstag s'inscrit dans cette tradition classique. », communiqué de presse de *The Reichstag Wrapped* (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 86) (cf. annexe 02).

[512] A propos du déploiement de son activité artistique aux Etats-Unis Christo dit : « What I learn here - the American system, society, the way the whole big machine work - I find it perfect to use for my projects. To grab American social structure and make it work, this is what I learn in America. » (Tomkins, 1978, p. 34).

[513] « A.-F. P. : Pensez-vous qu'il vous aurait été possible de réaliser vos projets, votre société [*Javacheff Corporation*] dans un autre pays que les USA ? Ch. : Non je ne crois pas. Les projets sont réalisés partout dans le monde, mais la société n'aurait pu exister dans un autre pays. Nous profitons des ressources du système capitaliste. Ici, c'est un des systèmes capitalistes les plus libres et les plus ouverts au monde. Je vois aujourd'hui que le marché libre est absent en Allemagne ou en France. » (Penders, 1995, p. 45).

[514] « Le fait que Christo et Jeanne-Claude paient leurs projets de leur propre poche est également une décision esthétique. Ils veulent travailler dans une totale liberté, qui est leur bien le plus précieux. (…) La quête de la liberté est ce qui a poussé Christo à quitter sa patrie, la Bulgarie, à l'âge de 21 ans, lorsqu'elle était sous tutelle communiste. Christo et Jeanne-Claude ne seront jamais pieds et poings liés. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000), p. 27 et p. 31)

[515] « Ch. : We do reclycling for common capitalist sense : that is used material but not old. J.-C. : Non ce n'est pas toujours pour notre avantage financier. Ca nous a coûté 48 000 dollars de recycler le tissu du Reichstag. Parce que nous sommes fiers de faire et de dire ça. Par exemple, l'aluminium des Parasols. Déjà quand on l'a acheté on a fait un *deal* "Ok, on vous l'achète mais vous le reprenez. Enlevez un petit peu du *bill*". La même chose avec l'acier : "Ca nous coûtera un petit peu moins cher parce que vous allez le récupérer". Ch. : We are using very valuable materials and they have value quality. They are staying a very short time. They are used but not old. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

« Christo : Tous les détails ont leur importance, tout est esthétique. Comme pour un peintre abstrait qui a des couleurs sur sa palette. Il utilise le rouge et le jaune pour obtenir de l'orange, il peut mélanger les pigments pendant cinq minutes… c'est de la chimie pure. Finalement, il pose la couleur sur la toile et c'est de l'esthétique. Notre projet, c'est pareil : notre chimie ce sont les cultivateurs, les formes naturelles, les politiciens, etc. Nous avons à mettre toutes ces pièces ensemble et si nous échouons, le projet n'existera pas. En fin de compte, tout est esthétique et tout est important. » (Penders, 1995, p. 15).

Elle est réaliste, au sens où les artistes considèrent que l'œuvre est produite par l'activation de mécanismes réels, c'est-à-dire étrangers à l'art, par opposition à des œuvres produites par la seule activation des éléments du « système de l'art » :

« Ch. : What is important with the Running Fence or the Reichstag or the Valley Curtain - they are outside of the art system, and they are thrown directly into the everyday life of the country, of the community, of politicians, of the army, of circulation on streets and highways. And of course that is like teasing the system, you know, and the system responds very seriously, and that became the humor of the project, because when the system responds very seriously, we go to court and have these judges discussing the fence in court. Before the fence was built. (...) The system is teased and the government of California, Governor Jerry Brown, all the County different departments, will all hold public hearings open the radio and television and newspapers, and the people attend, the people talk against, the people talk for. Now that is how the work is done. And of course that is the reality. The project draws energy from that reality. B. D. : Is that dynamic energy a component of the project ? Ch. : Yes, but that is true reality. It is not orchestred by me or invited by the Gallery or things like that. Not at all. We would be glad to have less problems. But this is like an enormous machine - that's the exciting thing. » (Diamonstein, 1979, p. 89)[516].

Dans la mesure enfin où ce réel se caractérise par sa banalité, du fait de son usage ou de sa fréquentation (réel familier) ou bien du fait de sa standardisation (réel identique) :

« Christo : A la fois pour Running Fence *et* The Umbrellas*, les sites que j'ai choisis ne sont pas exceptionnels ; ce sont des endroits ordinaires. » (Yanagi, 1989/a, P. 176).*

L'œuvre aboutie, c'est l'objet littéral qui ne suggère rien d'autre que lui-même, qui est sans arrière-monde. L'œuvre ne se réfère ni à un sujet (l'artiste) dont elle révélerait l'expérience intérieure du réel ni à un objet qu'elle aurait pour fonction de représenter. Il n'y a pas non plus de réalité extra-esthétique à l'objet d'art *in situ*.

« Christo : Il faut comprendre que nous n'avons pas fait un projet ***au sujet*** *du Pont-Neuf à Paris, mais que* ***c'est*** *le Pont-Neuf ; de même nous ne faisons pas un projet* ***au sujet du*** *Reichstag,* ***c'est*** *le Reichstag ; nous ne faisons pas un projet* ***sur*** *la rivière, sur la colline, sur la montagne,* ***c'est*** *la rivière, la colline, la montagne. Et les dessins eux, sont* ***au sujet*** *du projet. » (Penders, 1995, p. 11)*[517].

La démarche artistique des Christo consiste donc à trouver le moyen d'activer ces mécanismes réels, de les faire travailler. Elle est pragmatique, dans la mesure où elle cherche des moyens d'action sur le réel adaptés aux contextes spécifiques d'intervention.

« Christo : My work is complex, ambiguous. What I learn here -the American system, society, the way the whole big machine work- I find it perfect to use for my projects. To grab the American social structure and make it work, this is what I learn in America. » (Tomkins, 1978, p. 35)[518].

Elle considère la relation de l'art à la réalité en terme de solutions apportées à des problèmes. Ce pragmatisme est réglé par un utilitarisme moral[519] et socio-économique[520]. Cette démarche

[516] Citation générale qui s'appuie sur l'exemple de l'élaboration de *Running Fence*.

[517] Les mots de la citation surlignés en gras sont en gras dans le texte. Ce sont les seuls mots en gras de la retranscription de l'entretien.

[518] Je me permets ici un recours à des sources extérieures au corpus délimité.

repose d'une part, sur la mobilisation d'une intelligence empirique dans des protocoles d'observation, d'enquête, de mesure et d'expérimentation. Cette mobilisation est pourvoyeuse d'une connaissance factuelle du contexte spécifique d'intervention, dérivée de l'expérience[521]. Elle repose d'autre part, sur la mobilisation d'une équipe de collaborateurs aux compétences multiples, soudée par un ensemble de valeurs partagées : une structure organisationnelle. La démarche pragmatique et les méthodes empiriques (essentiellement de terrain) constituent le cadre scientifique et organisationnel d'élaboration de l'objet d'art.

« B. D. : Jeanne-Claude, how do you plan to pursue the Reichstag project ? J.-C. : The same way the other projects. It's always different people, different countries, different customs, different level of society, and each time we don't know anything, and we have to learn. Now that we are specialists about ranching [Running Fence], we have to learn about international politics, but we can learn, it's all right. » (Diamonstein, 1979, p. 96).

Ainsi le discours sur l'œuvre tente d'articuler deux pôles apparemment contradictoires. D'un côté, un discours de l'intentionnalité créatrice centré sur les artistes : l'œuvre d'art est le produit d'une idée conçue par les artistes et appliquée à une réalité objective, d'un processus d'intervention dans le réel dirigé par les artistes qui se partagent les tâches, et d'un parcours individuel et conjugal fondé par une éthique de la libre entreprise.

« B. D. :What about the new realist group ? Ch. : I was not part of the new realist group. An important concept in that group was that they would do work with objects or with space but with extremely low interference of the artist. The artist's interference with the objects and the situation would be minimal. My interest (especially the packages I was doing at that time) was not considered pure enough by Pierre Restany for me to be in the group. » (Diamonstein, 1979, p. 83)[522],

De l'autre, un discours objectif qui fait de l'œuvre le résultat du processus d'activation de mécanismes réels, à tel point que les artistes deviennent le public de leur œuvre en train de se faire[523].

---

[519] « J.-C. : At first I thought I would nicely and gently explain to the ranchers' wives how interesting Christo's work is and please tell their husband to let us do it. After a few weeks (…) I understood that this was not at all the right approach, because those people had no reason at all to be interested in Christo if we were not interested in them. So we started learning about them. (…) And we were genuinely interested, because they would have felt the make-believe and it wouldn't work - they are very genuine people. We became friends, and once you are friends then it's easy because from a friend you can ask anything, even to put up a Running Fence on his land. » (Diamonstein, 1979, p. 92).

[520] « A.-F. P. : J'aimerais comprendre l'évolution. Comment avez-vous pris la décision de travailler d'une manière différente avec les galeries, votre femme devenant votre marchand ? Ch. : (…) Nous travaillons toujours avec les galeries parce que nous utilisons tout dans le système capitaliste pour nos projets. Les galeries comme d'ailleurs les musées. (…) Nous travaillons avec les galeries et les musées, pas seulement pour vendre des œuvres mais aussi pour préparer le public à l'imagerie de l'œuvre. A.-F. P. : Votre manière de travailler n'engendre-t-elle pas des conflits avec les galeries ? J.-C. : Non. Nous n'avons pas de conflits parce que les galeries acceptent nos modalités et nos conditions. (…) A.-F. P. : Ainsi d'une certaine manière vous avez encore besoin du système des galeries… J.-C. : Bien entendu. » (Penders, 1995, p. 27).

[521] Je me permets, à cette occasion, un second recours à des sources extérieures au corpus défini. Le lien entre pragmatisme et démarche empirique est énoncé par Christo : « Si je ne réussis pas à faire le Pont-Neuf, c'est-à-dire si c'est un échec, ça signifie que je n'étais pas suffisamment intelligent pour comprendre comment les choses se font à Paris. » (Maysles, 1990).

[522] Ou encore : « Christo : He [Restany] was also very critical of Rauschenberg and Johns because they transformed the object too much. He said my work lacked indifference and told me "Be cool, cool." » (Chernow, 2002, p. 93).

[523] Les éditions documentaires montrent les artistes spectateurs de certains moments d'audience publique dévolus aux avocats et experts, de séance parlementaire dévolus aux députés. Les films des Maysles insistent sur la figure d'un Christo spectateur de son installation, contemplant la terminaison sur le Pacifique de la *Running Fence* (Maysles, 1977), survolant en hélicoptère les *Surrounded Islands* (Maysles 1985).

« Christo : I hope you understand that the final object is the end of the work of art. The work of art is the dynamic stage of several months or years. The lifetime of the work is the work, and the physical object is the end of the work, and of course that is the essence of that project. (...) And of course that is the very important part of these projects, because the projects are larger than my imagination, than the imagination of anybody, and they build their own identity in a complex life or world where this has happened. (...) A project grows like a child and is like a giant monster. We hire a lot of specialists who give us advice, but there is no way to know where the project is going because nobody did a Running Fence before and nobody did Valley Curtain. (...) It is like an experience which is lived and after cannot be repeated, and there is no routine, no precedent. And of course that is the challenge of the work. There is no reference in the courts to building permits, no reference when you go to the public hearings and trials in the different courts, and that of course really makes the project build itself and be its own invention. » (Diamonstein, 1979, p. 85).

Ceci n'est qu'une contradiction apparente, puisqu'elle se résout dans l'idée même de projet. Celui-ci articule adéquatement la figure de l'intentionnalité avant tout propre à l'artiste et celle de l'opérationnalité liée à l'engagement collectif, dans l'interdiscursivité et dans la formalisation de ses résultats en énoncés graphiques (œuvres préparatoires) et en énoncés discursifs (cf. Chapitre 4, II et III).

« Once the work of art has been read for what it really is, then the process preceeding [sic] the completion is easily understood. Nobody discusses a painting before it has been painted. But architecture and urban planning are always discussed before completion. People discuss of a new bridge, a new highway, a new airport before those are built. (...) Our projects are discussed and argued about, pro and con, before they are realized. To understand our work one must realize what is inherent to each project. » (www.christojeanneclaude, rubrique « How to read the Art Works »)[524].

La substance verbale est effectivement consubstantielle à l'œuvre des Christo, elle est tout simplement, avec le tissu, l'un de ses deux matériaux. Pour ne pas répéter ce que j'ai posé dans le Chapitre 1, III à propos du public participationniste et des formes interdiscursives de sa participation, j'aborderai ce point en rapprochant la démarche dialogique des Christo-artistes et le procédé rhétorique interdiscursif des Christo-critiques. Les artistes font dépendre la production et la compréhension de l'œuvre de situations d'interlocution : le dialogue et le débat *in situ* (site d'adresse), et le débat, l'interview, l'intertextualité hors site (entretien, conférence, écrit). Dans tous les cas, ils replient l'une sur l'autre, font dépendre l'une de l'autre, la réception et la production de l'œuvre, en empruntant et étendant la notion de « public » (y compris jusqu'à eux-mêmes) et en lui adjoignant le qualificatif de « participationniste », pour en faire un ensemble différencié de « collaborateurs »[525]. L'œuvre est donc pour l'ensemble du public-acteur, le résultat d'un processus mixte ayant lieu quelque part, à un moment donné, dans l'interaction dialogique.

« Christo : Quand je parle de mes projets, ce n'est pas une chose qui serait achevée dans ma tête. Mon idée d'un projet grandit avec le processus de l'explication. Je découvre, apprends et ressens continuellement de nouvelles choses. C'est très agréable et gratifiant. » (M. Yanagi, 1989/a, p. 199).

Par conséquent, l'intertextualité des écrits, le débat dans les conférences, les interviews, reproduisent sur un mode mineur des événements dialogiques situés, ils dessinent une posture artistique. Entrer en interdiscursivité ou en débat, c'est devenir d'une certaine façon public-acteur. Le procédé rhétorique qui règle les textes et les conférences, utilisé d'abord pour légitimer l'entreprise critique, crée sa condition de possibilité en séparant l'instance critique (prise dans une logique pédagogique) de l'instance artistique (prise dans une logique de

[524] Je me permets, à cette occasion, un recours à une source extérieure au corpus défini.

[525] Rappelons la réponse de Jeanne-Claude précédemment citée « When you talk of collaboration with half a million people, I will not correct it - this is absolutely right. » (Diamonstein, 1979, p. 85).

l'intentionnalité), mais c'est pour mieux les conjoindre dans une logique de l'opérationnalité. Comme sur les sites d'élaboration de l'œuvre, les Christo-critiques de leur œuvre en créant les conditions interlocutoires de réception de celle-ci, créent aussi les conditions de sa production, et inversement, en créant les conditions interlocutoires de sa production, créent aussi les conditions de sa compréhension. Si cette participation interlocutoire du public ne peut pas advenir *in situ*, elle aura lieu hors site, sur le mode de l'interdiscursivité. Par conséquent, l'œuvre d'art christolienne n'est pas faite que de tissu, elle est aussi tissée de mots. Les matériaux de l'œuvre christolienne sont les mots et le tissu. En effet, si la participation dialogique est le mode opératoire de l'œuvre, alors son produit, la transcription graphique (les textes), est une forme de l'œuvre. Les textes qui donnent forme aux mots, qui les fixent, sont une forme de l'œuvre - le projet -, tandis que l'assemblage textile est la forme de sa matérialisation *in situ* - l'installation ou l'objet d'art textile. Deux matériaux, formalisés en série de textes et en assemblages textiles, qui sont dans un rapport non seulement référentiel, mais aussi analogique l'un avec l'autre. C'est peut-être ce que signifie l'édition du texte *Les erreurs les plus communes* à travers sa forme discursive et sa couverture textile.
Le deuxième matériau de l'œuvre est le tissu. L'art des Christo est un art textile. Prenant les artistes au mot, une partie de ce travail est consacré à la définition de l'art christolien comme un art textile (cf. Chapitre 3, I et II, A). Cette définition suppose, selon eux, la réfutation liminaire d'une association : « les artistes empaqueteurs ». Que se joue-t-il derrière cette prescription qui substitue, comme identifiant de l'œuvre, un matériau à une action sur un matériau ou au résultat de cette action ? La base de l'argumentation est positive, elle invoque le rapport numérique entre les œuvres qui sont et celles qui ne sont pas, des empaquetages. Mais son fondement relève à la fois d'une préoccupation écologique et d'une position esthétique. Du point de vue du discours écologique, les artistes s'attaquent à la fois à l'assimilation entre empaquetage et emballage et à la confusion entre tissu et plastique. Leur insistance lexicale vise surtout à court-circuiter toutes les associations possibles entre leurs œuvres textiles *in situ* et la prolifération nuisible ou polluante des matériaux de conditionnement dans l'espace urbain et rural : « Christo et Jeanne-Claude sont les artistes les plus propres du monde » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 21). Du point de vue esthétique, c'est la contestation de la définition de l'œuvre par un style qui est en jeu[526]. En effet, si l'empaquetage de quelque chose (« *wrapping* », dans la version anglaise du texte *Les erreurs les plus fréquentes*) ne pose pas la question de la référence de l'œuvre à un objet sur le mode de la représentation - le *Package* est à la rigueur une recréation, le *Wrapped Object* une présentation -, il pose par contre la question de la référence de l'œuvre à un geste artistique et au résultat de ce geste, donc à une expressivité artistique. Pour le dire autrement, par référence à l'*Action Painting* de l'Expressionnisme abstrait, l'art des Christo, pour les Christo, n'est pas « *Action-Packing* », il est sans arrière-monde subjectif[527]. Le tissu qu'ils utilisent n'est donc pas plus la toile-lieu d'un geste révélateur d'une subjectivité créatrice, qu'elle n'est la toile-support d'une représentation du monde, d'un objet. La combinaison de la préoccupation écologique et de la position esthétique anti-expressionniste, rappelle à la fois le réalisme esthétique et l' « agir communicationnel » des artistes : le monde réel dans lequel ils produisent leur œuvre n'est pas un espace-support, un socle ou un réceptacle sur ou dans lequel ils déposent des objets textiles, ni un lieu où advient un événement subjectif. Le tissu est un matériau, le second matériau de l'œuvre christolienne, celui de l'installation *in situ*.

[526] La référence critique à l'empaquetage comme au style de Christo est, en effet, fréquente. P. Restany dit, sur le Pont-Neuf empaqueté, devant la caméra des Maysles (1990) : « L'emballage c'est son style ».

[527] Rappelons néanmoins que c'est au contraire, au nom d'une trop évidente expressivité du geste d'empaquetage que P. Restany, le fondateur des Nouveaux Réalistes français, refuse la participation de Christo au groupe qu'il a fondé.

Cependant, les artistes lui rapportent toute une série de qualités esthétiques, de valeurs universelles et de significations existentielles et psychologiques, rassemblées dans une métaphore, la peau :

« B. D. : Did you originally start to wrap objects to protect them from people, from pollution ? What is the idea? Is it symbolic? Ch. : You touch another important question, the fabric. The fabric is a very important part of my work. Friedrich Engels said the fabric made man different from primitive man. The process of weaving is the oldest and one of the most important processes of the evolution of man. In the same way the fabric is almost an extension of our skin and you see that very well in the nomads, and in the tribes in the Sahara and Tibet, where they can build large structures of fabric in a very short time, pitch their tents, move them away, and nothing remains. But also fabric can be used in large dimensions. (...) But the fabric is extremely fragile, and the fragility is essential for the project. It can break and it breaks, it can tear and it tears. Of course the fabric is dialectically the only material that can be used in temporary projects. It would be completely idiotic to build a fence with some kind of incredible steel material when the fence is intended to last for fourteen days. All these projects are thought of as temporary. » (Diamonstein, 1979, pp. 94-95).

« Christo : A person tries to conceal his private life. People build houses in which to screen their private lives, they even dress so as not to reveal their true, private selves. Trees deck themselves with leaves in the summer. This is the same thing. This is the deep searching question of existence. » (Fineberg, 1986, p. 25).

La référence croisée du matériau textile à la peau du corps et à l'habitat nomade, fait entrer l'esthétique christolienne dans une problématique de l'expérience *in situ*, guidée par une logique de la sensation et inscrite dans une problématique de l'enveloppe. Cette référence est un des fondements de ce travail de thèse (cf. Chapitre 3, II, B et Chapitre 5). Elle impose qu'on distingue la problématique de l'enveloppe de celle de l'empaquetage.

« Christo : From the beginning, when I come here in 1964, I was very opposed to the formalist aesthetics of American art. My work is complex, ambiguous. What I learn here - the American system, society, the way the whole big machine work - I find it perfect to use for my projects. To grab American social structure and make it work, this is what I learn in America. The arrogance of the Minimalists here! I think all the power and force of art come from real life, that the work must be so much part of everyday life that it cannot be separated. It is because my Running Fence is rooted in everyday life that it gain so much force. Its space is not physical but mental. *Some people say I make theatre art, but is* not *theatre, because there is not one element of make-believe anywhere. All is reality. Everything really happen. » (Tomkins, 1978, p. 34).*

« Christo : All these projects are outside of the art system. This is very important. Actually all the art activity, including avant-garde activity, is manipulated by an art system at all levels (...)... All that makes art into a make-believe reality. What is very important with the Running Fence or the Reichstag or the Valley Curtain - they are outside of that art system, and they are thrown directly into the everyday life (...). (...) And of course that is reality. » (Diamonstein, 1979, p. 89).

A propos de son installation dans le milieu de l'art étasunien, Christo avance deux idées. La première, le contexte intellectuel formaliste était contraire à sa pensée de l'art et de l'œuvre d'art ; la deuxième, le milieu de l'art était organisé en un système artificiel hors duquel se déployait sa propre pratique artistique, bien qu'il se réservât la possibilité de l'instrumentaliser. Ces deux positions opposent le réalisme de la pratique artistique des Christo à l'illusion de réel produit par le fonctionnement d'un « système » artistique. Mais, contrairement à ce que dit Christo, tout l'art américain des années 1960 n'était pas formaliste, nous l'avons vu, même si la voix des théoriciens, des critiques et des artistes formalistes était puissante, et même si le formalisme faisait précisément du « système de l'art » la condition de possibilité de l'œuvre d'art. C'est pourquoi, aux Etats-Unis, l'œuvre des Christo trouve effectivement un « milieu » intellectuel et culturel facilitateur, et leur discours, une (petite)

caisse de résonance, dans la tendance non-art. Je ferai ici, rapidement, quelques rapprochements possibles avec des courants ou mouvements et des artistes américains de proximité. Ce jeu de rapprochement et de distinction permettra surtout de préciser quelques points à propos de l'œuvre des Christo. Les proximités les plus évidentes, mais aussi problématiques, en particulier celle que l'œuvre entretient avec le *Land Art*, feront l'objet d'une partie dans ce travail et ne seront par conséquent pas développées ici (cf. Chapitre 3, III). Ainsi, parce que c'est un art de l'emprunt, qui sélectionne et s'approprie des objets façonnés, bâtiments, ouvrages d'art, des « espaces publics »[528] en général (Penders, 1995, p. 9), et qui par une modification les instaure objets d'arts, il s'inscrit dans la tradition du *ready-made* (ce que M. Duchamp appelle les « *ready-made* modifiés »). Il s'en distingue cependant parce qu'il ne déplace pas l'objet pour le placer dans un contexte artistique, mais il œuvre d'art l'objet *in situ* en esthétisant son contexte ; il s'en distingue aussi parce qu'il met l'accent sur le processus de production artistique comme ajustement logique et négocié des moyens à une fin. Mais, les « *temporary large-scale environmental works* » textiles partagent un certain nombre de qualités avec les « sculptures molles » de C. Oldenburg[529] : la question de l'échelle posée par la mise en rapport d'un objet monumental et du corps humain, le choix d'un matériau souple saturé de références métaphoriques et fonctionnelle au corps humain. Cependant, la position esthétique d'Oldenburg, qui se définit comme un « expressionniste objectif »[530], est éloignée des principes artistiques énoncés par les Christo et des processus qui président à la réalisation des projets. Du point de vue du processus de production, l'art des Christo évoque le *process art* : leur manière de décrire le projet comme l'activation des mécanismes du réel, productrice d'une « énergie », d'une « force »[531] et leur manière d'attirer l'attention sur le caractère non figé, transitoire, des productions. Il s'en distingue cependant, parce que ce processus est gouverné par une idée figurée (les dessins préparatoires), que son aboutissement, l'installation, est une forme textile façonnée par assemblage (couture), que son matériau, le tissu, est une matière informée (tissage). Bien que l'idée de l'œuvre puisse être considérée comme une « machine à faire de l'art » (S. LeWitt), les mots comme un matériau de l'œuvre et les éditions documentaires comme des formes de l'œuvre, l'art des Christo se distingue de l'Art conceptuel parce qu'il affirme la nécessité de l'objet fini, l'objet d'art, comme réalisation de l'idée de l'œuvre, comme aboutissement d'une démarche et comme

---

[528] « (…) parce qu'ils ont réalisé beaucoup d'œuvres dans les villes - en milieu urbain - et aussi en milieu rural (…) toujours sur des sites déjà aménagés et utilisés par des habitants, organisés par des être humains pour des être humains » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11). Ou encore, « *Wrapped Pont-Neuf* empruntait ou s'appropriait l'une des créations urbanistiques les plus réussies de l'histoire de Paris. Et cette dimension urbaine est devenue partie intégrante de l'art. » (Yanagi, 1989/A, p. 198).

[529] Les *CubicMeter Packages* rendent ce rapprochement avec les sculptures molles d'Oldenburg particulièrement évident. Il a d'ailleurs été fait par M. Friedman, directeur du *Walker Art Center*, à Minneapolis, qui a rassemblé dans une exposition intitulée « *Eight Sculptures : The Ambiguous Image* » une œuvre de Christo (1 200 CubicMeter Package), de C. Oldenburg, de D. Judd, de R. Morris, de L. Samaras, de G. Segal, de E. Trova et de H. C. Westerman, et a écrit dans le catalogue de l'exposition : « Christo and Oldenburg are artists who utilize psychological as well as physical space to transform ordinary objects. » (Chernow, 2002, p. 169).

[530] « Oldenburg : Ce que je fais résulte du désir de reconstituer mon expérience… J'apprécie beaucoup les matériaux tels que le papier ou le plâtre, qui prennent directement l'empreinte de la vie… (…) Avec les matériaux comme avec les objets, je recherche un échange personnel. Mon art est autobiographique. » (Sandler, 1990, p. 197).

[531] « Ch. : It's an extremely slow melting process, welding process, it's almost like a generative thing (…). The point is, that energy can, by simple momentum, create forces for and against the project. " (Diamonstein, 1979, p. 90). Ou encore, « Ch. :C'est la grande force des projets. Ils développent un d'énergie qui ne peut être imaginé, inventé ou orchestré car ils sont bien plus complexes que ce que je suis capable d'imaginer. » (Penders, 1995, p. 9).

condition d'une expérience esthétique[532]. Le principe de l'empaquetage, prolongé par l'utilisation systématique de l'édition documentaire, dans sa multiplicité et sa mobilité, pour informer un public-destinataire et pour l'inviter à recevoir un objet d'art, rapproche certains aspects de l'activité artistique des Christo des investigations des ressources de la distribution postale menées par le *Mail Art*[533]. Mais, c'est le réseau-support (postal) que les artistes travaillent à l'intérieur d'une relation tout à fait spécifique de l'exposition documentaire au lieu muséal. Je traiterai de cette question dans le Chapitre 5, I, A. Enfin, parce qu'il se fait en rapport étroit avec des sites réels extérieurs et en dehors du système de l'art, l'art des Christo partage de nombreux aspects avec le *Land Art*. Cette relation avec un mouvement artistique contemporain est, nous le verrons, plus problématique d'un point de vue discursif, que d'un point de vue positif et interprétatif, j'y reviendrai (cf. Chapitre 3, III, B). L'art étasunien des années 1960 et 1970, particulièrement les éléments de la tendance non-art, constituait bien un environnement facilitateur, dans le milieu de l'art et en-dehors de celui-ci, pour cette œuvre. Léo Castelli, n'avait donc pas tort quand il reconnaissait dans *Rideau de fer - Mur de barils de pétrole, 1962, Paris, rue Visconti* - l'approche conceptuelle de « ses » artistes new-yorkais :

> *« His* Iron Curtain *was a great event. It was totally understandable because my artists had the same conceptual approach. The idea of blocking that street was pure Duchamp. » (Chernow, 2002, p. 111),*

ni tort, par conséquent, de lui conseiller de s'installer à New York.

Je terminerai sur trois points porteurs d'une dernière dimension de l'œuvre : le décloisonnement disciplinaire[534], la transition de l'objet à l'espace d'art, et le repliement l'une sur l'autre de la réception esthétique et de la production artistique dans un espace discursif. Ils contribuent à donner une dimension théâtrale à l'entreprise christolienne et posent des questions similaires à celles posées au Situationnisme auquel cette pratique artistique ressemble tellement (vraie vie / illusion de vie, spectacle passif / situation). Dans un article de 1967, publié dans *Artforum*, intitulé « *Art and Objecthood* », le critique formaliste M. Fried, réagissant à un texte de R. Morris (« *Notes on Sculpture* », *Artforum*, 1966) qui avait revendiqué l'importance de la situation ou du contexte spatial d'un objet minimaliste, soutenait qu'un art préoccupé de situation était essentiellement théâtral puisqu'il niait l'autonomie de l'œuvre. Ce faisant, cet art « scénique » devenait la négation de l'art, au sens

---

[532] Au « Erreur : Des artistes conceptuels. NON - Une conception sur le papier n'est pas l'idée que les Christo se font de l'art. Ils veulent construire leurs projets (…). Les Christo veulent VOIR leur projet réalisé parce qu'ils pensent qu'il sera une œuvre d'art, de joie et de beauté. La seule façon de le voir est de la matérialiser. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11), s'oppose effectivement la série de citations suivantes de Sol LeWitt : « Dans l'art conceptuel l'idée est la principale composante de l'œuvre. Ce qui signifie… que toutes les décisions sont prises à l'avance et que l'exécution n'a plus guère d'importance. L'idée devient une machine à faire de l'art. », « l'idée en soi, même si elle n'est pas visualisée, est tout autant une œuvre d'art que le produit final. Toutes les étapes intermédiaires - notes, esquisses, dessins, ébauches, ratées, modèles, recherches, pensées, conversations - présentent un intérêt. Celles qui révèlent le processus mental de l'artiste sont parfois plus intéressantes que le produit final. », « les idées peuvent être exprimées par des chiffres, des photographies, des mots, par tout moyen choisi par l'artiste, la forme étant dénuée d'importance. » (citées par Sandler, 1990, pp. 359-360). Pour LeWitt le produit fini, dont il confiait éventuellement la réalisation à des exécutants, importait moins que les procédés qui l'avaient fait naître et dont l'édition documentaire était la trace.

[533] Christo correspond avec Ray Johnson, le fondateur en 1962 de la *New York Correspondance School of Art*, depuis Paris, puis il le rencontre à New York au début des années 1960. Christo lui adresse en 1962 et depuis Paris, l'une de ses premières *Wrapped Boxes* (cf. Chernow, 2002, p. 134). Ray Johnson avait contacté Christo après l'exposition « Les Nouveaux Réalistes » organisée à la Galerie Janis de New York. Celui-ci lui avait envoyé un paquet, que R. Johnson avait ouvert pour trouver une photo du *package* intact.

[534] « The temporary large-scale environmental works (both urban and rural environments) have elements of painting, sculpture, architecture and urban planning. » (www.christojeanneclaude.net, rubrique « *How to read the Art Works* »)

formaliste du terme, c'est-à-dire d'un art « autodéfini » par les caractéristiques qu'il ne partage avec aucun autre moyen d'expression. M. Fried qualifiait de « théâtraux » non seulement les artistes minimalistes, mais aussi, entre autres, Christo pour ses monuments textiles (Sanders, 1990, pp. 266-267 ; Tiberghien, 1995, pp. 36-39). Cette théâtralité de l'art christolien a été à nouveau soulignée par des commentateurs au moment de la réalisation de *Running Fence*, mais elle a été rejetée par Christo dans ses entretiens consécutifs avec B. Diamonstein et C. Tomkins. Elle est rappelée par G. Tiberghien à propos de *Valley Curtain* et autour de la figure implicite du rideau de scène[535]. Le rejet de cette référence par Christo est fondé non pas tant sur une définition de l'expérience esthétique, mais sur une définition de l'action artistique et de son contexte, peut-être empruntée au Situationnisme, en tout cas à toutes les formes de l'art contemporain qui réfèrent l'art à une attitude mentale et à un agir, présidant à l'intégration du réel dans l'œuvre et à l'intégration de l'œuvre dans le réel, plus qu'à un objet.

« B. D. : There are some people who would describe your work, and admiringly, as a theatrical experience. There is an art critic who says, "We call it art because we do not have an alternate word to describe it". (...) Ch. : It's very important to understand that all those projects have not one single element of make-believe. B. D. : Not one ? Ch. : Not one. It is the contrary to any theater, including very advanced theater. All these projects are outside of the art system. This is very important. Actually all the art activity, including avant-garde activity, is manipulated by an art system at all levels (...)... All that makes art into a make-believe reality. What is very important with the Running Fence or the Reichstag or the Valley Curtain - they are outside of that art system, and they are thrown directly into the everyday life (...). » (Diamonstein, 1979, p. 89).

C'est pourquoi l'opposition que Christo fait entre l'illusionisme du théâtre (« *make-believe* ») et la forme de son activité artistique considérée comme une « action directe » sur et dans le réel et productrice d'un objet d'art, implique une définition de l'*in situ* de l'œuvre d'art christolien dans la problématique générale du « *studio extension* » (ou sortie hors les murs de l'art). L'action artistique emprunte un espace ou un équipement réel, une place hors du système de l'art, et cet emprunt d'un lieu pour l'objet découpe un espace d'action dans le réel de la sphère sociale, institutionnelle et économique qui n'est pas commensurable à celui-ci. L'œuvre d'art n'est pas réductible au grand chantier de sa construction, ni à la scène que constitue pour un public son exposition, mais à l'ensemble des opérations collectives par lesquelles, en des lieux dont l'actualité spatio-temporelle et la somme des relations ne sont pas réductibles au site de l'objet, l'objet d'art est informé en prenant une succession de formes intermédiaires. C'est en effet l'articulation d'une activité et d'un espace qui, selon Christo, fonde et fait la réalité (par opposition à l'illusionnisme) de l'objet et c'est sa concrétisation dans un objet localisé qui certifie celle-ci.

« Contrairement aux artistes qui utilisent des sites préparés pour recevoir leur œuvre (places, esplanades, etc.) comme des socles, les Christo utilisent l'espace banal de la circulation (routes, ponts, etc.), l'espace dessiné par les politiciens, les urbanistes, etc., l'espace qui combine une grande complexité de régulations et de conceptions pour des usages et y créent un dérangement temporaire. Par cette perturbation ils transfèrent tout ce qui est inhérent (de discours, de réalité naturelle et matérielle, etc.) à cet espace dans l'œuvre. » (Christo et Jeanne-Claude, conférence à la Cité de la réussite,octobre 2000).

---

[535] « On a pu considérer dans la démarche des artistes du Land Art comme la manifestation d'un intérêt souvent renouvelé pour le pittoresque et pour la "mise en scène", déjà cultivée dans le minimalisme. (…) *Valley Curtain, Rifle Colorado, 1970-1972*, relève de cet intérêt pour le pittoresque. (…) Ici précisément, la mise en scène atteint son apogée, le rideau orange masque et découvre à la fois le théâtre de la nature – celui dont nous faisons partie, celui que la photographie nous fait plus généralement occuper -, goulot rocailleurs au fond duquel deux route limitent une mince bande de verdure. » (Tiberghien, 1995, p. 208).

Dans cette perspective, l'interdiscursivité dont elle procède n'est pas plus ou moins théâtrale que celle qui préside à l'installation d'un équipement ou d'un ouvrage d'art.

C. Le rapport métadiscursif entre éditions documentaires et discours sur l'œuvre : rendre l'œuvre intelligible

Les éditions qui documentent chaque réalisation entrent en résonance avec ce discours théorico-réflexif et critique. C'est d'ailleurs ce rapport que signalent les artistes dans *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 21) : « L'histoire du Reichstag et les dates essentielles du "Projet d'Empaquetage du Reichstag" ont déjà été publiées ailleurs mais il reste un certain nombre de choses à préciser », puisque l'ouvrage documentaire (Christo, 1996) propose, en effet, une rubrique intitulée « *Early proposals* » (ibid., pp. 10-19) et une autre « *The Reichstag : its turbulent history* » (ibid., pp. 23-35). Les éditions documentaires sont donc en relation avec un discours sur l'art et sur l'œuvre, un discours qui leur est extérieur, mais qui, publié et disponible, peut servir de cadre effectif à leur appréhension[536]. Les éditions documentaires doivent être envisagées comme des déclinaisons exemplaires et validantes du propos théorique des artistes. Ces dispositifs narratifs ont alors une fonction métadiscursive, au sens où, sans la convoquer directement, ils explicitent la définition de l'entreprise artistique donnée par ses auteurs ou encore la représentation que ceux-ci s'en font, puis l'instaurent en cadre de référence partagé et organisent sa diffusion. La conscience de l'œuvre, sa diffusion, est bien tributaire d'un système de documentation (Rosenberg, 1992, p. 33). Quel est l'outil narratif de cette articulation des éditions documentaires au discours sur l'œuvre des artistes ?
Prenons l'exemple des ouvrages documentaires conçus et édités par les Christo. En une vingtaine de pages, un ensemble liminaire de *paratextes* propose au lecteur des catégories pour construire l'intelligibilité de l'œuvre, pour faire rentrer l'épaisseur documentaire dans une compréhension de l'œuvre (cf. tableau 13). Les titres abrégés placés sur la tranche de l'étui illustré d'une photographie de l'installation, puis répétés sous leur forme complète sur les premières pages de l'ouvrage, la liste des contributeurs, les extraits du journal des artistes (« *From Christo and Jeanne-Claude's Diary* » ou « *Chronolgy* »), puis les feuilles de données[537] (« *Fact sheets* ») constituent les ingrédients de prologues. Ce sont les instruments de la relation métadiscursive entre les ouvrages documentaires et le discours des artistes. Ils sont congruents avec le discours sur l'art et l'œuvre des artistes, ils annoncent et informent l'ensemble documentaire. Ils sont l'interface de la relation métadiscursive.

1. L'ensemble iconographique et textuel titulaire dans la perspective métadiscursive

Sur l'étui dans lequel s'insère l'ouvrage, un ensemble *paratextuel* associe un titre et le(s) nom(s) du / des artiste(s)[538] (*Christo : Surrounded Islands*, par exemple), imprimé sur une photographie couleur. C'est une photographie de l'installation prise en plan large ou

[536] Les textes publiés sont par exemple vendus dans les points librairie des expositions. La plupart des grandes expositions sont inaugurées par une conférences des artistes.

[537] « *Fact sheet* » est traduit par « faits et chiffres » dans la traduction française de *Christo : The Pont-Neuf Wrapped* (Christo, 1990), supervisée par Jeanne-Claude.

[538] Plus précisément le nom de Christo jusqu'à l'ouvrage documentaire qui concerne *The Pont-Neuf Wrapped* (1990), puis Christo et Jeanne-Claude à partir de celui documentant *The Reichstag Wrapped* (1996).

rapproché[539]. Le texte est manuscrit, il correspond à la signature du / des artistes. Il assigne l'œuvre à un auteur, un auteur aujourd'hui pluriel, le caractère manuscrit servant de visa d'authentification. Le lecteur a donc sous les yeux une épaisseur textuelle et iconographique, qui témoigne d'une pluralité d'actions et d'acteurs, rassemblée et unifiée sous une image et un titre, et assignée à des auteurs. Le titre est abrégé, il énonce l'idée de l'œuvre. L'ensemble est sans ambiguïté : l'œuvre est une installation *in situ* ; les artistes sont Christo et Jeanne-Claude[540]. L'ensemble textuel est repris sur la tranche de l'ouvrage même, puis une nouvelle fois sur sa première page. Il apparaît ensuite décliné dans sa totalité sur la deuxième et troisième pages (*Christo : Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*). Les titres complets sont caractérisés par leur longueur descriptive : une énumération de noms et de dates, qui correspond à la déclinaison des coordonnées spatio-temporelles de l'œuvre. Ils prennent l'allure de véritables « résumés titulaires »[541]. Les titres des œuvres réalisées se présentent tous, en effet, sur le même modèle : dénomination de l'objet imaginé (*Surrounded Islands*), détermination d'une position géographique multiscalaire et multi-référencée (lieu-dit désigné par son toponyme, unité administrative de référence, Etat concerné : *Biscayne Bay, Greater Miami, Floride*), et d'une séquence chronologique (la période de temps écoulé entre la conception et l'exécution de l'œuvre : *1980-1983*). Ce découplage du titre, l'objet imaginé d'abord, ses coordonnées spatio-temporelles ensuite, appelle l'attention du lecteur. Il le prépare à trouver un champ de significations autour de la déclinaison spatio-temporelle de l'œuvre : l'adressage géographique, voire la surdétermination géographique, la durée. Au-delà, il invite le lecteur attentif à s'interroger sur les rapports entre l'objet imaginé et le site dans la perspective diachronique impliquée par cette temporalité, ainsi que sur la pluralité du site. L'*in situ* et le projet sont, par conséquent, mis en exergue et donnés comme cadre d'intelligibilité de l'œuvre.

Dans cette perspective, le dispositif visuel s'avère intéressant. Sur l'étui, la reproduction d'une photographie, à l'intérieur de l'ouvrage, plusieurs pages blanches, sont les supports du titre abrégé, puis complet. La photographie atteste la réalisation de l'idée de l'œuvre dans un objet d'art (*Surrounded Islands*) et correspond aux propos des artistes qui s'opposent au rapprochement de leurs pratiques artistiques avec l'art conceptuel. L'idée s'est effectivement matérialisée en un lieu en un temps donnés, rendue visible, elle a été vue et enregistrée. La série de pages non illustrées a, par comparaison, un rôle différent, mais lié, puisqu'elle atteste non pas de la réalité de l'installation, mais de la réalisation d'une idée à travers un projet. En particulier les deux pages blanches sur lesquelles s'étale le titre complètement décliné. Elles renvoient à la qualité éphémère des installations : elle signifie à la fois le néant d'où l'œuvre est venue, l'ex-nihilo, et le néant où elle est retournée, après son démantèlement et le nettoyage du site, mais que compense l'épaisseur documentaire. La succession : titre abrégé en couverture, « résumé titulaire » sur les pages blanches intérieures, renvoie d'une part à l'idée, d'autre part à la construction des coordonnées spatio-temporelles dont l'œuvre procède. C'est bien la construction des coordonnées spatio-temporelles de l'œuvre qui constitue d'une part, le projet de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont, à travers l'application d'une idée à des sites, l'œuvre est advenue, d'autre part, la raison de l'édition documentaire.

---

[539] Deux photographies couleur dans le cas de *The Umbrellas* : les parasols bleus, pris depuis un léger surplomb obliquement et de près, et les parasols jaunes, pris d'un léger surplomb, de très près au premier plan et de très loin à l'arrière plan.

[540] A ce titre, la page « éditoriale » de *Christo and Jeanne-Claude : The Wrapped Reichstag* (1996) et de *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (1998/a) les donne comme propriétaires de l'œuvre : « Unless otherwise indicated, the original works belong to Christo and Jeanne-Claude ».

[541] L'expression « résumé titulaire » est empruntée à la critique littéraire. Elle désigne les bandeaux proposés à la place des titres ou des numéros des chapitres d'un roman et dont le contenu textuel vise à informer le lecteur sur le déroulement (espace, temps, acteurs) de l'action exposée par les chapitres.

Le dispositif annonce aussi la fonction référentielle que jouera la photographie dans l'ouvrage documentaire, il rappelle, en cela, cette citation de M. Augé (1997, p. 81) « Nous sommes tous des enfants du siècle ; nous avons besoin de l'image pour croire au réel. ». Il confère enfin à l'ouvrage documentaire sa fonction commémorative, puisqu'il rend manifeste, par la page blanche, la césure documentaire autour de la disparition de l'installation. Césure dont nous avons précédemment analysé le rôle dans la séparation de la mémoire vécue et de la mémoire reconstruite.
Sur la dernière page de ces quatre pages et sous le titre, est reproduite une liste des contributeurs à l'ouvrage. Elle associe un type de production photographique ou textuelle (*Photographs*, *Introduction and Picture Commentary, Essay*, *Report*) à un nom d'auteur (*Wolfgang Volz*, *David Bourdon*, *Jonathan Fineberg*, *Janet Mulholland*). Les termes choisis pour décrire la nature de la production peuvent varier (*Chronicle* pour *Introduction*), ainsi que les noms des contributeurs, mais le principe est toujours le même. Je prends ici, à nouveau, l'exemple de l'ouvrage documentant *Surrounded Islands* : la liste contribue à séparer l'instance artistique des instances accréditées, instance critique (« *Essay by Jonathan Fineberg* », « *Introduction and Picture Commentary by David Bourdon* ») et instance d'enregistrement (« *Photographs by Wolfgang Volz* », « *Report by Janet Mulholland* »). Certaines d'entre elles se rapportent à l'œuvre et à ses différentes états (*Essay*, *Photographs*, *Introduction, Report*), d'autres aux matériaux documentaires rassemblés par l'ouvrage (*Picture Commentary*). Le statut du photographe, qui par sa couverture photographique du projet et de l'installation, à la fois fait œuvre, la sienne, et rend compte d'une œuvre, celle des Christo, est ambivalent. Son œuvre photographique constitue le matériau principal de l'ouvrage, comme le montre la séparation, derrière deux noms distincts, de la production protégée par un *copyright* (« *Photographs by Wolfgang Volz* », « *© 1998 for the photographs : Wolfgang Volz, Düsseldorf* ») et de son commentaire (« *Picture Commentary by David Bourdon* »)[542]. Pour dire autrement cette ambivalence, l'artiste photographe fait connaître aussi bien que co-naître l'œuvre des Christo. La fonction réflexive et critique des artistes n'est donc pas présente dans les ouvrages documentaires. Elle s'exerce par conséquent à l'extérieur de ceux-ci, tandis qu'à l'intérieur, elle est prise en charge par des commentateurs accrédités qui s'attachent à rendre compte d'une œuvre particulière. Depuis la mort de D. Bourdon, rédacteur des introductions et des commentaires photographiques, ces derniers ont été rédigés par Jeanne-Claude et M. Yanagi (1998/a) et par les photographes Sylvia et Wolfgang Volz (1998/b). Ils dépendent donc d'une association nouvelle entre artistes et commentateurs. Ils définissent aussi un nouveau partage des tâches entre Christo et Jeanne-Claude, entre concepteur de l'ouvrage[543] et commentateur du matériau documentaire. Cela est sans doute un effet de l'autonomisation du discours critique des artistes. Ces listes (contributions / contributeurs), témoignent du fait que l'édition est une élaboration qui dépasse le simple rassemblement documentaire dans un dispositif narratif iconographique et textuel.

2. « Diary » et « fact sheet » dans la perpective métadiscursive

Viennent ensuite le journal (« *Diary* ») et la feuille de données (« *fact sheet* »). Ils présentent l'œuvre d'art comme le résultat d'un processus, mené à bien par une structure organisationnelle, entre ouvrage d'art et grand chantier. Dans cette sous-partie, j'appuierai ma

[542] Dans les ouvrages les plus récents, Wolfgang Volz co-signe l'édition documentaire avec les artistes, sur la page consacrée des exemplaires numérotés

[543] La page « éditoriale » indique que Christo est le concepteur (*designer*) de l'ouvrage, conception protégée par un copyright (« *© 1998 Christo, New York* »).

démonstration sur l'ensemble *paratextuel* liminaire de l'ouvrage documentaire *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (1998/a, pp. 11-29), dans la mesure où il en constitue l'exemple le plus abouti. La page de « *Fact sheet* » comprend, sur trois colonnes, un ensemble de quatre rubriques qui coiffent des listes et inventaires, et un avertissement infrapaginal[544]. La rubrique « *Legal Background* » décrit la structure juridique et financière de l'entreprise maître d'œuvre : la *Javacheff Corporation* (C.V.J.), ses deux filiales (japonaise, californienne), ses trois administrateurs[545] (fonction et organigramme). La rubrique « *Work Force* » (« ressources humaines ») présente à la fois les différentes fonctions[546] et les entités économiques[547] auxquelles la filiale a eu recours pour mener son activité, elle fait valoir une division des tâches (direction, recherche-développement, opération : fabrication et construction, logistique, communication) et une structuration hiérarchique de l'emploi (directions administratives régionales, direction technique, direction des entreprises contractantes, direction des opérations de terrain, conseillers, ingénieurs et experts, ouvriers). Elle associe des noms de personne ou un nombre d'emplois aux fonctions. Elle adjoint des adresses aux entités et des lieux de résidence aux personnes. Notons qu'elle présente sans distinction les employés des deux filiales de la C.V.J. et ceux des entreprises sous contrat avec elles, et qu'elle réunit aussi les entités de production / fabrication et de travaux publics. Nous avons là un exemple de « groupement de participants qui œuvrent ensemble pour atteindre des objectifs partagés » (Géneau de Lamarlière et Staszak, 2000, p. 205), c'est-à-dire une pluralité d'acteurs géographiquement dispersés, fonctionnellement et statutairement différenciés, qui conduit un activité économique dans le cadre de relations contractuelles. Ce que la théorie économique contemporaine qualifie d' « organisation » économique et qui constitue la base de la définition du projet, comme « structure organisationnelle », proposée F. Pousin (2001, p. 59), nous l'avons vu. La rubrique « *Materials* » décrit les composants matériels manufacturés de l'objet produit, assemblé, construit et installé par l'organisation économique, en termes de qualité substantielle (aluminium, tissu, peinture, etc.), de quantité (nombre de pièces

---

[544] « As with Christo and Jeanne-Claude's previous art projects, *The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91*, was entirely financed by the artists through the sale, by their C.V.J. Corporation, of Christo's preparatory drawings, collages, scale models as well as lithographs and early works from the 1950s and 1960s. Christo and Jeanne-Claude never accept sponsorship. ».

[545] « C.V.J. Corporation, New York, Jeanne-Claude Christo-Javacheff, President and Treasurer; Scott Hodes, Secretary; Christo Javacheff, Assitant Secretery. ».

[546] Liste des fonctions : directeurs du projet (*Project Directors*), conseillers juridiques / avocats (*Legal Counsel*), directeurs de la photographie (*Project Photographers*), conseiller historique (*Project Historian*), directeur de la construction (*general manager*), entreprises générales (*general contractors*), directeurs des opérations de terrain (*Directors of Field Operations*), ingénieurs, géomètres, cartographes, responsable du transport (*Shipping Organizer*), responsables des essais prototypes, ouvriers installateurs, secrétaires et responsables des bureaux logistiques et d'information, et membres associés (*Project Associates*).

[547] Liste des seize entreprises contractantes : le constructeur (Muto Construction Co., Ibaraki), les entreprises chargées de l'arpentage et de la cartographie (arpentage : Kokushin-kyogo Inc., Ibaraki et Delmarter et Deifel, Bakersfield, Californie ; cartographie : Pasco Co., Tokyo et M. J. Arden Associates, Kansas City, Missouri), l'entreprise chargée de l'expertise en ingénierie (Nihon Shield Engineerings, Tokyo), l'entreprise chargée des tests et essais (National Research Council, Aerodynamic Laboratories, Ottawa, Canada), les fabricants (du tissu : J. F. Adolff AG, Backnang, Allemagne, Synteen, Klettgau-Erzingen, Allemagne et Blaha et Arzberger, Bayreuth, Allemagne ; des étuis en tissu : North Sails Fogh, Toronto, Canada ; des bases d'acier : Earthbound Inc., Topeka, Kansas et Shiina-Tekko Co., Ibaraki ; des blocs-supports : Havillah Shake Co., Tonasket, Washington ; des coffrages - pour les bases - : The Snow Co., Fort Worth, Texas) et les assembleurs (du tissu : North Sails Group, Milford, Connecticut ; des parasols : Rain for Rent Inc., Bakersfield, Californie). Les adresses listées correspondent à la localisation des sièges des entreprises, et non pas à celle des unités de production, ainsi l'usine d'assemblage du tissu du groupe North Sail est à La Jolla (San Diego) en Californie. North Sails Fogh, Toronto, Canada, est une filiale de North Sails Group, Milford, Connecticut. Soulignons que cette liste des entreprises contractantes et sous-traitantes est incomplète.

d'assemblage et d'unités assemblées) et de gabarit (poids et mesures). Les données numériques indiquent la monumentalité de l'artéfact. On peut faire l'hypothèse que l'intitulé joue sur la polysémie du nom en anglais, au singulier (matière, matériaux, tissu, données (*data*), chose créée par un artiste), et au pluriel (choses dont on fait l'inventaire, fourniture, équipement), puisque l'objet fabriqué et construit est tout cela à la fois : un ouvrage d'art textile. Tandis que la rubrique « *Permits* » (« Permis ») établit la liste des interlocuteurs institutionnels et privés[548] de l'organisation, ceux avec lesquels elle a négocié la mise à disposition du terrain d'installation et les caractéristiques de l'ouvrage d'art qu'elle a construit. Elle indique la fonction sociale des administrations (administration générale et divisions de l'aménagement régional ou local, de la construction / travaux publics, des transports et de la police, administration sectorielle) et elle les classe en fonction de leur localisation géographique et de l'emboîtement de leur aire de compétence. Elle donne le nombre total de propriétaires privés. Introduite par *« Permits were negociated with the Following Agencies* », elle présente les instances de la régulation juridico-politique et celles de la régulation sociale, de la communauté locale ou régionale, comme l'environnement de l'intervention de l'organisation et qualifie de négociation, la forme de leur relation. Enfin, l'avertissement infrapaginal traite de la maîtrise financière de la production par les artistes : le capital financier investi dans la production du bien, son mode de dégagement sur le marché de l'entreprise. C'est la seule rubrique dans laquelle apparaît le mot « artiste », avec une distinction entre l'œuvre des artistes (« Christo et Jeanne-Claude », « *the artists* ») et les dessins de Christo. Les rubriques créent un jeu de renvois entre catégories économiques, d'une part, par leur intitulé : distinction des différents facteurs de production (le travail, le capital, le foncier), distinction maîtrise d'œuvre / maîtrise financière / maître d'ouvrage ; d'autre part, par l'établissement de liens logiques entre elles : les Christo sont les artistes tandis que la C.V.J. est leur outil juridique et financier de création, Christo dégage les fonds tandis que Jeanne-Claude les gère, les composants matériels sont produits par les entreprises contractantes, les permis sont négociés par la C.V.J. et les directeurs de projet, etc. Nous avons bien là, l'assimilation, catégorie par catégorie, de l'activité artistique à une activité entrepreneuriale pour un grand chantier et de sa production à un « ouvrage d'art » (entre bien manufacturé et équipement). Mais la « *fact sheet* » est un ensemble de catégories et un inventaire, elle ne donne aucune information sur ce qu'elle implique (jusque dans sa mise en espace de la page[549]), c'est-à-dire l'interaction organisationnelle dans le temps et dans l'espace : des circulations (de personnes, d'informations et de biens), des formes de relation, une coordination.

Ce sont les extraits de journal (« *Diary* ») qui, sur neuf pages et trois colonnes par page, communiquent le cadre d'intelligibilité du fonctionnement de cette organisation dans le projet. Le journal est la forme adéquate de la communication de l'idée que chacune des œuvres est un projet qui articule progressivement l'instance artistique de l'intentionnalité et de la décision, et l'instance collective de l'opérationnalité, et qui aboutit de cette articulation. Il propose un point de vue généalogique sur l'œuvre qui s'alimente d'événements biographiques aussi bien que de situations opérationnelles[550]. Le journal est écrit par Jeanne-Claude et Christo[551] et pris en charge par un locuteur pluriel « *we* », dont se dissocient parfois « Christo » et « Jeanne-Claude ». Il est rédigé au présent de l'indicatif, mais des extraits

[548] Administration publique : « *Ministry* », « *Division* », « *Department* », « *Office* », « *Bureau* », ou acteurs organisations syndicales ou associatives : « *Union* », « *Committe* ». Propriétaires privés : *private Landowners*.

[549] La mise en page invite, en effet, le lecteur à relier les éléments de ces rubriques par des flèches.

[550] Notons d'ailleurs que le terme de *Diary* a été préféré à celui de *Chronical*, mettant l'accent sur des acteurs plus que sur des faits.

[551] A notre avis cet auteur pluriel est une clause de style. Nous y reviendrons.

surlignés en gras (« *1991, July, 6, Only 93 days to go…* », etc.) égrainent un compte à rebours par rapport à une date butoir, le faisant basculer dans le passé. Il a été manifestement réécrit[552] et il synthétise l'information[553], ce qui fait ressortir sa fonction pragmatique. On peut faire l'hypothèse, en effet, qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un journal fictif, car sa fonction paraît essentielle à l'élaboration de l'œuvre et les extraits du journal de J. van den Marck montés dans *Christo : Valley Curtain* (Christo, 1973) nous le montrent, mais d'une instrumentalisation du principe, comme l'indique son glissement d'une position documentaire interne (Christo, 1973) à une position liminaire paratextuelle[554], et d'une réécriture d'un texte existant dans l'optique de sa publication. Dans une présentation chronologique, qui met en avant la durée et les étapes du projet, de la mise en place et de l'installation[555], c'est bien toutes les formes de relation entre personnes ou entités localisées, mais géographiquement séparées, et dont les fonctions s'exercent dans des lieux distincts, que met en valeur le journal. Il fait donc le récit d'une sorte de ballet[556], dansé par une troupe à géométrie variable (« *We* », « *We with…* », « *the group includes…* », « *everyone* », « Christo », « *Tom golden and Augie Huber* », etc.), dont les danseurs sont animés de mouvements (« *We fly / take the train* », « *by car / taxi / minibus we go* », « *tour of…* », « *We pay a visit* ») convergents (« *to join* », « *come to meet* », « *We arrive in Japan from New York, Augie from California, Simon from Paris* », « *go to work with…* ») ou bien divergents (« *back to / in New York* », « *Christo flies to Japan while Jeanne-Claude flies to California* », « *We see the blooming of the Blue Umbrellas in Ibaraki this morning. The Christo, Wolfi and Masa fly to California and see the blooming of the Yellow Umbrellas on that same morning* ») entre des lieux, et y (« *at…* », « *in…* », « *on the site* ») exécutent des figures, sous les directives de deux maîtres de ballet (« *He will be responsible for scheduling all meetings for us* », « *Henry Scott-Stokes drags everyone to meetings he has arranged with…* », « *Tom Golden has lined up many meetings for us* »). A la circulation des personnes s'ajoute la circulation des informations (« *They call New York every night to report on the behavior of the umbrellas* », « *Phone conference between…* », « *fax* ») et des biens (« *Third shipment : 7 fabric rolls leave Germany* », « *19 rolls (…) of fabric are*

---

[552] Il ne s'agit pas seulement d'extraits du journal, mais d'extraits réécrits en vue de leur publication, comme en témoignent des commentaires anticipés : la mention à la date du 21-29 octobre 1986 du mariage de Wolfgang et Sylvia qui aura lieu le 27 septembre 1988… « Tour Japan in minibus looking for sites with Henry Scott-Stokes, Simon Chaput, Wolfgang (Wolfi) Volz, Sylvia (Sylvie) Schmidt who will become Sylvia Volz in 1988 (…). », comme en témoigne aussi une gestion rigoureuse des noms / prénoms / surnoms / relations familiales des collaborateurs, des noms / fonctions / coordonnées des contractants (« The team spend two full days observing the umbrella in various wind speeds and inclinations at the Low Speed Aerodynamic Laboratory Building U-70 of the National Research Council on Montreal Road in Ottawa, Ontario, Canada, administrated by Kevin R. Cooper ») ou encore même certains commentaires que le lecteur a quelques difficultéss à croire spontanés.

[553] La comparaison des extraits du journal présentés dans la partie liminaire de l'ouvrage (par exemple, « *1986, April, 12 to 23 Tour of Japan looking for a site, alone with Henry Scott-Stokes. During the trip Henry accepts to become Project Director (…).* », p. 11) avec ceux présentés dans le corps même de l'ouvrage (par exemple, *Tour of Japan : April 1986. We are alone with Henry Scoot-Stokes. 10, We and Henry have dinner in Tokyo (…). 11, In Tokyo lunch with Satanui-San (…). 12 (…). (…) 21, Day ten. Take route 50 near the town (…).* », pp. 45-46) fait apparaître, derrière les similitudes, une différence notable. Le journal introductif délivre l'information essentielle, tandis que l'extrait intégré au dispositif documentaire détaille les opérations.

[554] L'ouvrage conserve tout de même quelques rares occurrences d'extraits du journal dans le corps documentaire même.

[555] De « *1985, April, 19, We fly to Tokyo to start a tour of valleys in Japan (…)* » à « *1991, October, 31, Accident during the removal in Japan. We fly to Japan* », le journal couvre année par année, pour les mois de travail effectif et presque jour par jour et parfois heure par heure, l'élaboration de l'œuvre. Le projet a été conçu en 1984, l'extrait du journal commence en avril 1985, avec l'exploration des sites.

[556] La danse étant définie comme « l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, (…) » (Encyclopédie Universalis, 1998, 7-36) et le ballet comme « danse figurée exécutée sur scène par une ou plusieurs personnes. » (Dictionnaire Robert).

flown from Germany », « *Seventh shipment of 273 umbrellas leaves (...) to arrive on August 25 at Hitachi Port* »). Les figures sont l'ensemble des opérations de production de l'œuvre qui sont décrites comme des « *meetings* » et des « *work-dinners* » (négociation commerciale, *lobbying*[557], réunion de direction et d'ingénierie), des « *sessions* » (réunion publique) et des « *presentations* » (audience publique), des « *field works* » (arpentage, triangulation) et des « *tests* » (essai prototype, test de composant), mais aussi toutes les actions promotionnelles et communicationnelles : préparation des expositions et expositions, conférences, tournage du film[558]. Le texte décrit précisément les fonctions des personnes participantes (collaborateurs, contractants) ou rencontrées dans le cadre de ces opérations (administrateurs, propriétaires), le(s) lieu(x) et la durée d'exercice de leur fonction, et, à l'exception des 1 560 installateurs, donne leur nom et leur lieu de résidence habituel. Les lieux de l'activité sont qualifiés et hiérarchisés, par les fonctions (type et niveau hiérarchique) qu'ils accueillent, par les flux qu'elles génèrent et par leur aire d'exercice, par l'importance et la durée de leur fréquentation. Il donne à lire une organisation spatiale de la production artistique qui met en relation des centres et des périphéries fonctionnels. Ainsi, grâce à l'accent mis à la fois sur le déplacement des hommes, des biens et des informations et sur la qualification fonctionnelle des lieux, nous obtenons la description d'une mise en réseau spatio-temporelle de l'activité de l'organisation. Enfin, le texte qualifie la nature des relations entre les personnes et / ou les entités contractantes, c'est-à-dire le type de lien qui unit les participants de l'activité entre eux. Les informations sur les relations entrepreneuriales sont limitées[559], mais elles laissent néanmoins entrevoir un fonctionnement en réseau. Un fonctionnement d'une part, par articulation de différents réseaux d'entreprises localisées, c'est-à-dire commandés par la proximité géographique à l'intérieur d'un bassin d'entreprises (ce qu'on appelle un tissu entrepreneurial régionalisé), et / ou d'autre part, par articulation de réseaux de familiarité professionnelle ou amicale[560]. Les informations sur les relations entre les personnes (et non pas les entités économiques) participants à l'activité, sont plus riches, et donnent à entendre une « culture d'organisation », c'est-à-dire un système de valeur et de représentation intériorisé par les membres. L'entre-soi familial est implicitement présenté comme une valeur d'entreprise, partagée par tous. D'une part, parce qu'une véritable nébuleuse formée de personnes sans fonction précise, mais autorisées en quelque sorte par leur relation intime avec les Christo[561] ou leurs collaborateurs (« [untel] *and his wife / his son / his family* »), pénètre l'organisation, l'accompagne et participe à son activité en n'importe quel lieu et temps de celle-ci. D'autre part, parce que cette relation de familiarité est présentée comme une des conditions de

---

557 « *Dinner-lecture at the Bakersfield Country Club to meet leading members of the local community from the private and public sectors* ».

558 « *Albert Maysles and Henry Corra start shooting of the film Umbrellas* ».

559 En particulier le texte ne donne pas d'information sur les contrats, les négociations d'affaire, les coûts.

560 Ainsi le *general manager* et *general contractor* américain, August L. Huber III, qui réside à Kansas City, Missouri, négocie des contrats avec des entreprises de sa région (les fonderies Earthbound Inc., Topeka, Kansas, les cartographes de M. J. Herden, Associates, Kansas City, Missouri, et l'entreprise de nivellement Webco Manufacturing Inc., Kansas City, Missouri). Mais encore, le *general contractor* japonais (Muto Construction Co., Ibaraki) a été présenté au directeur du projet, Henry Scott-Stokes, par un responsable de la Préfecture d'Ibakari ; le fabricant allemand de tissu, J. F. Adolff AG sous-traite sa fabrication à d'autres entreprises textiles allemandes ; le *legal counsel*, Scott Hodes, téléphone à l'avocat californien du Tejon Ranch pour obtenir l'autorisation d'installer sur les terres privées du Ranch ; le *Project Historian*, Masa Yanagi, qui réside à New York, appelle un ami, entrepreneur à Tokyo, pour qu'il supplée avec l'aide de ses employés (des cols blancs) le manque de bras sur le site japonais de mise en place de l'installation, ce que celui-ci fera.

561 « our long-time friend », « few friends », « little Harry (Jeanne-Claude's Godson) », « Précilda de Guillebon (Jeanne-Claude's mother) », « Christo's brother and sister-in-law, Anani and Daniela Yavachev, and their son Vladimir arrive at Tom's home in Freestone, Californien ».

l'accréditation de certains intimes ou proches à l'exercice d'une fonction, associée à la connaissance du site pour les directeurs de projet[562] ou à la familiarité avec les procédures pour les *Project Associates*. Enfin parce que les lieux de résidence des participants les plus importants, à l'instar de celui des Christo, sont de loin en loin investis comme lieux de travail. Cette sociabilité primaire recoupe l'organisation spatiale du fonctionnement entrepreneurial, elle s'organise en cercles de familiarité décroissante qui redistribuent les règles du partage de l'action et de la décision entre les participants (cf. Chapitre 1, II). Le texte en dessine les contours à travers l'indication différenciatrice des fonctions / noms / prénoms / surnoms[563] et la distribution différentielle d'informations d'ordre familial ou privé[564] sur les membres de l'organisation.

Le journal fonctionne comme un registre centralisé des diverses actions de production et de construction de l'œuvre. Tenu par Christo et Jeanne-Claude, produit d'une écriture plurielle, il indique leur rôle partagé de coordination et de direction. C'est d'ailleurs sans doute l'une des raisons de l'invention de la clause de style qui fait des artistes les auteurs du journal[565]. Cette convention réunit, en effet, dans une même instance coordinatrice, quelle que soit la division des tâches qu'elle recouvre, les deux directeurs de l'œuvre (direction artistique et direction de production)[566]. Plus la production / construction de l'œuvre progresse, plus les tâches se multiplient et se complexifient, plus l'équipe se divise fonctionnellement et spatialement. Mais les artistes consignent dans leur journal, les déplacements et les activités des membres dissociés : ils conservent donc une vision globale de l'élaboration de l'œuvre[567] ; ils prennent ensemble les décisions et affectent les tâches aux autres acteurs[568]. Leur rôle de coordinateurs implique qu'ils soient tenus continuellement informés des actions entreprises par les autres membres de l'équipe et de leurs résultats. Ils sont aidés par Calixte Stamp, assistante

---

[562] « With Henry Scott-Stokes who lives in Tokyo and was the New York Times Bureau Chief there 1978-83 and our long-time friend we fly to (…). During the trip Henry accepts to become Project Director for the Japan side of the project which means he will be in charge of helping us for the negotiations with officials and landowners as well as arranging our schedule in Japan. Henry has no idea of the number of sleepless nights this will entail. ». Ou encore « Tom has accepted to be the Project Director for the USA side of *The Umbrellas*. He will be in charge of getting (…). Tom does not realize the number of sleepless nights it will entail, but having worked closely with us on previous projects he has a vague idea. ».

[563] « Wolfi » pour Wolfgang Volz, « Tom » pour Thomas M. R. Golden, « Augie » pour August L. Huber III, etc.

[564] « Coming out of the hot spring, Christo's right shoulder dislocates. », « On the top of the highest hills on Tejon Ranch property, in front of an old oak tree, Wolfgang Volz and Sylvia Schmidt are married by Tom Golden who has received permission and a special license from a Santa Rosa judge ».

[565] En effet, Jan Van der Marck, directeur de projet, est l'auteur du journal du projet *Valley Curtain*, tandis que Jeanne-Claude est désignée comme l'auteur du journal (« Extraits du journal de travail de Jeanne-Claude ») du projet *The Pont-Neuf Wrapped* (Christo, 1990). Sa fonction de producteur et d'administrateur de l'œuvre, par opposition à Christo qui en est le concepteur et le directeur artistique, laisse à penser qu'elle est effectivement en charge de la coordination des tâches. C'est pourquoi, je me réfère à cette écriture plurielle comme à une clause de style.

[566] Nous étudierons la division des tâches entre les artistes dans le chapitre suivant.

[567] A titre d'exemples: « *1987, September 13, Builder contractor Theodore (Ted) Dougherty and his wife Phyllis, go to work with Tom in Freestone.* », « *1989, June 8, Tom Golden and Augie Huber present the project at a Public Hearing in Kern County.* », « *1990, December 22, Good friends of Augie, Vince and Jonita Davenport, arrive in Lebec: Vince to work as Director of Field Operations for the California side while Jonita organizes and heads the Lebec office.* ».

[568] A titre d'exemples: « *1990, July 16, On our behalf Wolfgang Volz places an order of 235 000 square meters of yellow fabric and 180 000 of blue fabric with J. F. Adolff AG in Backnang, Germany.* ».

temporaire de Jeanne-Claude, responsable du bureau new-yorkais, qui centralise et transmet l'information[569].
Il faut enfin souligner une dernière caractéristique *paratextuelle* de ce journal, des segments de phrases ou de paragraphes surlignés en gras émergent de la page et, pour certains, constituent les titres du sommaire de l'ouvrage[570]. Autrement dit, le sommaire qui règle la succession des documents, cite le journal. Ce dernier est donné à lire comme le texte où s'origine le sommaire. Le journal est le texte qui commande, en partie, les *paratextes* qui, nous l'avons vu, assurent la liaison entre des groupes de documents et leur indexation thématique. L'ensemble documentaire photographique est alors instauré en illustration du journal. Dans le corps même de l'ouvrage, la série photographique et cartographique qui documente l'exploration du site japonais de *The Umbrellas*, est introduite par le titre « *Tour of Japan : April 1986. We are alone with Henry Scott-Stokes* » (Christo, 1998/a, p. 45), ce titre est une citation du journal « *1986, April, 12 to 23 Tour of Japan looking for a site, alone with Henry Scott-Stokes* » (Christo, 1998/a, p. 11) et une extension du sommaire « p. 45, *Tour of Japan : April 1986* » (Christo, 1998/a, p. 9). Les documents fonctionnent clairement ici comme les produits d'un reportage. Ils viennent illustrer les faits consignés par le journal, d'autant plus qu'à ce moment précis de la narration documentaire, le journal est cité et n'apparaît plus sous sa forme abrégée d'un court extrait, mais sous une forme développée jour par jour depuis le 12 jusqu'au 23 avril 1986.
En conclusion de cette partie, nous pouvons dire que l'ensemble des *paratextes* introductifs donnent à comprendre l'œuvre comme « *Work of art* » (Elsen, 1998), comme « travail artistique », c'est-à-dire à la fois comme un « ensemble d'activités humaines coordonnées en vue de produire quelque chose » et comme une « façon de travailler quelque chose » (dictionnaire Robert). Ils explicitent la catégorie inventée par les artistes pour définir les installations : « *Temporary large-scale environmental works* » (Christo et Jeanne-Claude, 2002, « *How to Read the Art Works* ») et imposent sa littéralité. Il n'est pas fortuit que la page de « *Fact sheet* » ait le contenu élaboré (maître d'ouvrage, maître d'œuvre, entreprises, financement) et quasiment la forme d'un panneau d'affichage d'arrêté de permis placé à l'entrée d'un chantier de construction en vue de l'information de tiers. Les verbes y sont conjugués au passé : la construction a eu lieu.

D. (Conclusion) Le modèle implicite de l'observation participante et la possibilité d'un discours critique externe sur l'œuvre

L'interdiscursivité définie comme le mode opératoire de l'œuvre pose un problème dans le champ spécifique de l'analyse de l'œuvre, où elle semble prendre l'allure d'un contrôle sur une production intellectuelle autonome. D'une part, elle soumet le discours critique externe à une régulation par le discours des Christo-critiques. Les prescriptions, les corrections et les axiomes qu'ils énoncent dans leurs textes, conférences-débats et entretiens, sont les instruments de cette régulation. D'autre part, accrédité à ce prix, le texte critique intègre les éditions documentaires, ou bien il est édité, séparément, par les artistes ou avec la

[569] A titre d'exemples: « *1991, August 28, Kato-san and Maho fax from the Ota office to Calixte in New York: 1,141 bases are installed.* », « *1991, August 29, Jonita faxes to Calixte : Vince has installed 1,736 bases and 1,338 base covers.* ».

[570] « *1986, April, 12 to 23 Tour of Japan looking for a site (...)* » (Journal) / « *p. 45, Tour of Japan : April 1986* » (Sommaire) et « *1986, July, 10 (...) to look for a site in Southern California.* » (Journal) / « *p. 60, Tour of Southern California : July 1986* » (Sommaire), ou encore « *1991, October, 6 Typhoon # 21 (...)* » (Journal) / « *p. 1037, The Typhoon Is Approaching: October 7, 1991* » (Sommaire), et « *1991, October, 9 (...) the Blooming of the Blue Umbrellas (...) and (...) the Blooming of the Yellow Umbrellas (...)* » (Journal) / « *p. 1045, Blooming Blue in Ibaraki: October 9, 1991* » et « *p. 1063, Blooming Yellow in California: October 9, 1991* » (Sommaire).

participation des artistes (cf. annexe 09). Accréditée, l'analyse critique est reprise par les Christo et intègre leur discours théorico-réflexif participant alors à la mise en place d'une sorte de circularité citationnelle[571]. Le rapport opérationnel de l'œuvre à la critique et le rapport cognitif de la critique à l'œuvre, reposent sur ce qu'il faut bien appeler les principes d'une observation participante, qui transforme la production textuelle qui en est issue, en une forme (textuelle) possible de l'œuvre au même titre que les photographies de Wolfgang Volz, à la fois formes et supports de l'œuvre et protégées par un *copyright*. Le modèle du rapport entre l'œuvre et le texte critique est, selon les Christo, l'observation participante. Analysons les termes de ce rapport. Nous avons vu que la dimension critique du discours des artistes se déployait à partir de la disqualification de la « prise » critique, journalistique ou scientifique, de leur œuvre. L'idée de l'œuvre est rapportée à l'intentionnalité des Christo-artistes, le discours sur l'œuvre des Christo-critiques énonce cette intentionnalité et les axiomes et principes qui la sous-tendent, et rencontre, nous l'avons vu, sa validation dans le champ de son opérationnalité (compréhension et opération des administrateurs) et non pas dans celui rapporté de l'intelligibilité scientifique (compréhension et énoncé des critiques). Pourtant, nous l'avons dit, il existe un discours critique sur l'œuvre, accrédité par les Christo. Il est le fait d'auteurs qui, s'ils sont des professionnels de l'art dotés par conséquent d'outils théoriques et méthodologiques pour analyser l'œuvre[572], sont surtout des acteurs ou des participants des projets[573]. Ainsi, l'analyse critique externe est impropre à la compréhension

---

[571] Des idées partagées, voire convenues, circulent entre les textes des Christo et de leurs commentateurs, et entre ceux des commentateurs eux-mêmes, sans qu'on puisse facilement en déterminer l'origine et la direction. Cette intertextualité est parfois simplement une intégration sous la forme d'une citation ou d'une référence, dont on ne peut pas rétablir le sens de circulation : c'est le cas, par exemple, du rapport fait entre *Surrounded Islands* et les *Nymphéas* de Monet ; d'autres fois, l'intégration est allusive ou muette et elle tait son origine : c'est le cas de la filiation tardive de son œuvre à celle de Rodin qu'établit Christo et à propos de la construction de laquelle on peut se demander ce qui revient au théoricien de l'art A. E. Elsen, spécialiste de Rodin et auteur d'un texte de catalogue sur l'œuvre des Christo (Elsen, 1990) ; d'autres fois, enfin, l'intégration allusive ou muette est porteuse d'une transformation : c'est le cas de la référence au cubisme qui est utilisée pour qualifier les *Packages* (Spies, 1977), le rapport entre le site et l'installation (Christo in Yanagi, 1989/a), les œuvres préparatoires, sans que ce glissement ne soit explicité. Une circulation multilatérale qui dans l'interaction oblitère son point d'origine, déracinement qui se manifeste particulièrement, dans la citation, la référence ou l'allusion, par l'absence de mention bibliographique.

[572] A titre d'exemples, les critiques d'art : D. Bourdon, P. Restany, C. Tomkins ; les historiens de l'art : J. Fineberg, M. Yanagi ; les directeurs et conservateurs de musée : L. Alloway, W. Spies, E. Goheen ; les galeristes et propriétaires de fondations privées : E. Beyerler, M. S. Cullen ; le collectionneur : T. Lilja.

[573] Une photographie atteste la participation de J. Fineberg, historien de l'art, rédacteur du texte de présentation de *Christo : Surrounded Islands*, au *lobbying* en faveur du projet (Christo, 1986, p. 78). E. Goheen, l'auteur du texte de présentation de l'ouvrage documentaire *Christo : Wrapped Walk Ways* (Christo, 1978/b), est la présidente de *The Contemporary Art Society* engagée auprès des artistes dans l'obtention du permis d'installation et commissaire de l'exposition documentaire qui s'est tenue au Musée de Kansas City *Nelson Gallery-Atkins Museum* dans le prolongement de l'installation. Sa participation au projet est attestée par des courriers publiés dans l'ouvrage documentaire. Ce lien nécessaire entre participation et accréditation atteint son point de démonstration dans les rapports qu'entretiennent les artistes et l'historien de l'art M. Yanagi. La participation active de ce jeune historien de l'art, intervieweur de Christo (Yanagi, 1989), essayiste de l'introduction du catalogue de l'exposition documentaire du projet *The Umbrellas* (Yanagi, 1989/b), commentateur de l'ouvrage documentaire *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (Christo, 1998/a), aux différentes phases du projet *The Umbrellas* (mais aussi, à *Over the River*) est signalée à maintes reprises dans le journal des artistes (Christo, 1998/a, pp. 11-27), dans la *Fact Sheet*, rubrique « *The Work Force* » (ibid., p. 29) où il est présenté comme *Project Historian*, elle est aussi donnée à voir par de nombreuses photographies documentaires de terrain (Christo, 1998/a, p. 80, p. 108, p. 122, p. 490, etc.). Enfin, la dédicace d'un ouvrage documentaire, rédigée par les artistes, met sur le même plan Ted Dougherty, le constructeur des installations depuis *Valley Curtain*, et David Bourdon, l'auteur de la première étude de l'œuvre de Christo (Bourdon, 197O), le commentateur de nombreux ouvrages documentaires : « The (…) is also a loving homage to Theodore L. Dougherty and David Bourdon. Ted passed away in 1993 and David in 1998. » (Christo, 1998/a).

de l'œuvre, c'est de la participation à l'œuvre que surgit la compréhension de l'œuvre. Il ne peut y avoir de point de vue externe sur l'œuvre (jugement, compte rendu) ou de prise critique de l'œuvre (analyse ou interprétation) qui ne soit pas d'abord une participation dialogique. En effet, les Christo n'invitent pas le critique, à re-faire le cheminement créateur pour comprendre l'œuvre, mais à le faire, et c'est cette expérience, ce vécu de « faire avec » dialogique, qui devient la condition de compréhension de l'œuvre. On assiste à une disqualification de la dimension critique externe au profit de la dimension participative dialogique, comme manière pré-critique d'être à l'œuvre. Ainsi, l'accréditation n'est que la contre-partie de l'étayage du discours critique sur une démarche d'observation participante, qui implique non seulement la présence physique de l'auteur sur les sites d'opérationnalité, mais sa participation aux opérations. Quand on reconnaît la logique de l'observation participante qui fonde le discours critique, son contrôle par les artistes paraît moins illégitime : le texte critique est soumis au contrôle des observés, des informateurs[574].

Le modèle du rapport entre l'œuvre et le texte critique, pour les artistes, est l'observation participante, mais celle-ci n'est pas toujours possible ou même pas toujours souhaitée par le critique. Une raison, d'ordre général, de refuser l'observation participante réside dans le modèle de la relation critique à l'œuvre auquel le critique adhère et qui informe sa relation à l'artiste ; une autre, plus particulière à l'œuvre christolienne, réside dans l'intersubjectivité qu'implique le fonctionnement familial de l'équipe Christo, les valeurs partagées de l' « entre-soi » qui fonde l'esprit d'organisation. L'étude critique peut alors s'appuyer sur ce qui constitue la condition d'une observation participante indirecte, du fait de leur « charge » factuelle et de la fonction poético-expressive de leur dispositif narratif : les éditions documentaires. Alors l'intertextualité, forme indirecte de l'interlocution, constitue des formes supplétives de celle-ci. Le commentateur de l'œuvre est libre d'accepter ou pas ces principes, *a fortiori* s'ils ne concordent pas avec ceux qui instaurent sa pratique analytique, mais, les refusant, c'est-à-dire refusant la plongée dans l'action artistique ou dans l'intertextualité, peut-il s'emporter contre le « discours officiel » que lui « resservent » alors, les Christo (cf. Tiberghien, 1996, p. 76)[575] ? Nous allons présenter maintenant les conditions méthodologiques

---

[574] Ce contrôle nécessaire du produit final d'une observation de terrain est exigé ou recommandé par tous les auteurs n°8, 1977 d'*Hérodote*, numéro qui porte sur l'enquête de terrain en géographie. Il est aussi mis en avant, à côté de la reconduction de terrain par un collègue, par J. Copans (1998).

[575] Ainsi, G. Tiberghien, dans son carnet de voyage (1996, p. 75), commente à chaud sa rencontre avec les Christo : « Samedi 25 juin 1994. (…) Après-midi. Nous partons avec Brigitte chercher les Christo pour les emmener à Central Park à la hauteur de la 67ème rue. Je les sens très distants sous une feinte bonhomie. Elle, pour la bonhomie, lui pour la distance. L'équipe est un peu en retard. Lui, s'énerve parce qu'il ne trouve pas exactement l'endroit qu'il cherche. Elle, essaye de le calmer mais j'ai l'impression qu'ils jouent comme dans les polars le rôle du bon et du mauvais flic qui ne sont en fait qu'une seule et même personne. On finit par trouver un coin à l'orée d'une prairie et l'entretien peut commencer. Je les interroge sur leurs débuts, leur statut d'émigrés aux Etats-Unis dans les années soixante, sur le monde de l'art américain à cette époque et sur leurs premières interventions dans le paysage. (…) Soit. Sauf que j'ai le sentiment d'avoir déjà entendu cela 500 fois. C'est un discours prêt-à-porter qu'ils doivent resservir à chaque interview. Suite à cette séance les Christo se sauvent avec le sourire sympathique du publicitaire qui pense avoir fait du bon travail. En fait, les artistes devraient plutôt se taire que de débiter ce genre de discours convenus. Rien ne les oblige à ces simagrées, même - et peut-être surtout - dans le monde d'aujourd'hui. Il faut savoir quand on a envie de dire quelque chose, probablement à certains moments charnières dans l'évolution d'un travail, ou pour créer autour d'une œuvre les conditions de visibilité. Mais on peut aussi se taire comme Heizer. (…) Aujourd'hui j'ai plutôt l'impression d'avoir écouté un discours officiel. ». Puis, il ajoute à froid un autre commentaire : « [5. II. 95. Je reviens un peu sur ce jugement. Le tort des interviewers c'est de faire dire aux artistes des généralités sur leur travail. Quand les Christo parlent d'un projet précis c'est tout de suite beaucoup plus intéressant et on comprend souvent bien mieux à travers ces considérations particulières leur véritable propos d'ensemble. » (1996, p. 76). G. Tiberghien ne précise pas, dans son texte, les raisons du choix de Central Park comme lieu de l'entretien, de même qu'il prend pour un « jeu » l'énervement de Christo quand il ne trouve pas le site adéquat, mais je me demande si nous n'avons plus à faire là à une incompréhension entre le critique et les artistes, une incompréhension liée à

dans lesquelles les éditions documentaires peuvent être utilisées comme sources d'un travail critique sur l'œuvre.

III. METHODE : LES EDITIONS DOCUMENTAIRES COMME SOURCES ET LA REMONTEE DES FILIERES DOCUMENTAIRES

Pour le chercheur, les « lieux de mémoire » sur supports mobiles, peuvent constituer des sources, ainsi que des indications de filières documentaires et d'enquête. Certes, les éditions documentaires reconstruisent l'œuvre pour la représenter, mais elles rassemblent néanmoins les produits du recouvrement par une logique d'enregistrement et de recueil, des opérations qui ont transformé l'idée originelle en un objet d'art. Elles rassemblent des archives. Les documents compilés et publiés dans les éditions documentaires sont des reproductions d'originaux, de matériaux de première main. La pragmatique de l'édition documentaire, ne peut donc pas détourner le chercheur de la considération de ce fonds qui découle d'une logique d'enregistrement, de sauvegarde et de conservation documentaires. Ainsi, sous la couverture textile gît la doublure documentaire, à la fois sa condition de possibilité et son reste. Sommes excédant les limites temporelles et spatiales de l'empirie pour établir les conditions d'une observation indirecte du processus de production de l'œuvre, sommes excédant les limites phénoménales de la matérialisation *in situ* de l'objet imaginé pour donner une image totale de l'œuvre, les éditions documentaires m'ont permis de prendre en charge toute l'œuvre, c'est-à-dire l'œuvre dans toutes ses conditions et sous toutes ses formes, et d'articuler entre elles les modes et les formes de sa production. Par leur épaisseur documentaire, les éditions offrent au regard qui circule à travers toutes les formes de l'œuvre, un en-deçà et un au-delà de l'épiderme textile. Elles ajoutent à l'horizontalité du regard *in situ* sur l'objet, qu'elles représentent par ailleurs, une plongée verticale du regard à travers la matière de l'œuvre, le projet, et permettent de retrouver ce par quoi et comment cette toile a été préalablement informée. Mais, compte tenu de leur établissement par une instance archiviste unique[576], de la sélection documentaire et des coupes qui président à leur constitution, de leur rapport référentiel à un objet d'art disparu par conséquent invisible, de la mise en forme narrative qui préside à leur montage, compte tenu enfin du projet promotionnel et critique qui préside à leur publication, le chercheur ne peut se dispenser d'interroger la fiabilité de ses sources. Il s'est donc agi pour moi, autant que faire ce peut, de transformer le fonds publié en source, c'est-à-dire d'une part, de le reconnaître et de le constituer comme l'origine privilégiée de mon information sur l'œuvre, d'autre part, de construire la masse critique documentaire au-delà de laquelle j'étais en mesure de dire quelque chose sur l'œuvre : une base de données. Le rassemblement complet des éditions documentaires sous leur trois déclinaisons, leur dépouillement exhaustif, l'inventaire et l'analyse de contenu, la confrontation systématique et méthodique des éditions entre elles (par type et par œuvre), ont

---

l'opposition de deux conceptions distinctes de la relation texte critique / objet d'art, qui échangeraient les pôles du « devoir se taire » et du « savoir faire parler ». Je ne sais pas quelles sont les raisons du choix de Central Park comme site de l'entretien, mais il faut préciser que le parc est le site choisi par les artistes pour *The Gates*, qu'ils y ont fait des mesures et des observations, qu'ils y ont fait prendre des photographies et fait faire des enquêtes. Ils ont travaillé à ce projet entre 1979 et 1981, puis entre 1995 et 2003. On peut par conséquent faire l'hypothèse que le choix du site de l'entretien a à voir avec l'instauration par les artistes des conditions d'une observation participante à échelle réduite, conditions vis-à-vis desquelles même le choix d'un emplacement particulier recouvre un sens. G. Tiberghien a raison de revenir à froid sur son commentaire, il y avait là, sans doute, les éléments pour un entretien en situation portant sur ce projet particulier.

[576] Même si celle-ci est plurielle : Jeanne-Claude et les directeurs de projet au recueil, Christo à la conception des éditions, mais aussi les cinéastes à la mise en boîte et au montage des films, l'archiviste est unilatéralement constituée et publiée.

constitué la condition de cette construction scientifique. C'est ce que nous allons montrer dans cette partie méthodologique. Nous pourrons ainsi en souligner les apports et les limites.
Les « lieux de mémoire » restent, à ce jour, ma seule porte d'entrée dans l'œuvre. Une œuvre que j'ai donc toujours saisie dans l'après-coup, pour ce qui concerne les œuvres installées, ou bien dans l'anticipation, pour ce qui concerne les projets en cours. C'est à travers eux que j'ai construit un rapport scientifique à l'œuvre. Celui-ci a dû non seulement faire la part d'une relation esthétique à l'œuvre en général et à certaines réalisations en particulier[577], mais aussi prendre la mesure d'un désir de l'œuvre, qui se décline dans les deux champs du désir d'en faire l'expérience et du désir de participer à l'élaboration du projet. Il est par conséquent toujours soumis à l'efficacité promotionnelle et intellectuelle des dispositifs narratifs dans lesquels les archives sont insérées et par lesquels elles sont rendues publiques. Mais, si dans leur rapport dramatique au public, les éditions documentaires incitent effectivement à une lecture impliquée, si dans leur rapport critique au public, elles incitent à une lecture informée, c'est dans leur rapport référentiel aux opérations visibles et observées dont elles attestent, qu'elles offrent la possibilité d'une lecture factuelle. Cependant, face à l'efficacité expressive et poétique du montage documentaire, face à l'induction théorique de la relation entre les *paratextes* introductifs et les textes critiques, le caractère référentiel de la compilation documentaire ne constitue pas moins un troisième piège. La posture réaliste des artistes tend, en effet, à enfermer le chercheur dans une autre posture, scientifique celle-là, une posture d'observation et de mesure indirectes de faits enregistrés qui viennent jouer le rôle de nouveau réel. La plongée dans les éditions documentaires crée un effet de satiété, comme si par leur charge factuelle, elles pouvaient satisfaire la recherche de données « positives » ; et leur lecture, un effet de distanciation, comme si par leur capacité à rendre la factualité du processus de production de l'œuvre, elles pouvaient satisfaire une exigence d'objectivité scientifique. Elles m'invitaient donc à me tenir dans une position de « géographe de cabinet », entourée des documents qu'elles fournissaient à l'envie, qui tour à tour comblaient le désir inassouvissable d'une œuvre démantelée et suscitaient celui d'un projet en cours, et qui, par leur « transparence » référentielle, par leur neutralité, prétendaient étayer les conditions d'une objectivation scientifique. Bref, elles mettaient en place un couple de figures célèbres de l'histoire des sciences l'« explorateur »[578] et le « géographe de cabinet » et instauraient les termes de leur relation, laissant au premier, les artistes, le soin de construire des faits (sur le terrain par des procédures, dans la publication par un compte rendu), offrant au second, le chercheur, les conditions d'une vérification de ses hypothèses de recherche sur une doublure documentaire. Elles renversaient même les termes traditionnels du rapport de dépendance entre les deux instances, le « géographe de cabinet » se retrouvant placé sous la double tutelle

[577] Ma préférence pour certains projets réalisés (*Running Fence*, *Surrounded Islands*, *The Umbrellas*) ou en cours (*The Gates*, *Over the River*), a favorisé une fréquentation plus poussée des éditions documentaires correspondantes, et ma moindre conviction pour d'autres (*The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*), a certainement limité, en proportion inverse, ma fréquentation de leurs documentations. Cependant, le plaisir esthétique personnel que me procurent les projets et les réalisations n'est pas forcément accordé avec l'intérêt scientifique de chacune d'entre elles rapporté à ma problématique, et avec l'intérêt de l'édition documentaire afférente considérée comme source pour la construction du discours scientifique sur l'œuvre. Ainsi, l'ouvrage documentaire sur *The Pont-Neuf Wrapped* a été la deuxième édition de ce type que j'ai trouvée et par conséquent travaillée, il a fait l'objet d'un dépouillement très attentif. L'ouvrage documentaire rendant compte de *The Reichstag Wrapped* est arrivé plus tardivement dans mon étude documentaire, il a par conséquent plutôt servi à des vérifications. Mais inversement, l'exposition « *Verhüllter Reichstag, documentation exhibition* » a constitué la seule exposition documentaire sur œuvre installée que j'ai été en mesure de travailler, elle a par conséquent fait l'objet d'une étude poussée.

[578] Christo s'imagine lui-même dans la figure de l'explorateur ou du voyageur : « I live these project during several months or years ; they are a part of my life. For me they are like a discovery trip to New Guinea or Africa. » (Spies, 1988, 4ème page de couverture), mais aussi dans *Islands* (Maysles, 1985).

de la production factuelle et du récit par l'explorateur, sans possibilité de l'interroger, et qui plus est soumis au contrôle de son discours critique. Si les Christo déploient des procédures scientifiques pour produire leurs œuvres, c'est-à-dire pour réifier leurs idées, il se révèle inversement plus délicat pour le chercheur, nous l'avons vu, d'appliquer à celles-ci un appareil critique pour en construire l'intelligibilité. Le rapport avec une œuvre d'art contemporaine est, en effet, aussi un rapport avec des artistes vivants.
Instaurer les éditions documentaires en une source d'information privilégiée et les traiter en base de données, posent donc un certain nombre de problèmes méthodologiques que seule la confrontation systématique avec d'autres sources, dont la différence avec elles aurait résidé soit dans l'instance archivistique (considérée comme origine de l'information et comme intention), soit dans les procédures ayant présidé à leur constitution (comme bases de données), soit enfin dans leur nature et leur participation à d'autres dépôts, aurait pu résoudre. Ce travail n'a pas été vraiment réalisé, faute de temps en grande partie, le rassemblement des éditions et leur traitement s'étant révélés particulièrement riches. Il constitue un approfondissement possible de ce travail de thèse. Cependant une tentative de remontée des filières documentaires *in situ*, la réalisation d'un travail d'enquêtes et de reconductions photographiques de terrain a permis une diversification des sources, l'établissement d'un contrepoint / contrepoids.

A. L'élaboration des éditions documentaires en sources

Une fois déconstruits leurs principes constitutifs, leur fonctionnement narratif et leur visée pragmatique, il m'a fallu élaborer les éditions documentaires en sources. Il s'agissait d'abord de circonscrire ce gisement d'information, de le délimiter. Il s'agissait ensuite d'inventer une démarche en accord avec leur monumentalité encyclopédique et leur qualité de « lieux de mémoire » : une démarche de terrain. Il s'agissait enfin de construire la « masse critique » d'informations, c'est-à-dire le niveau d'accumulation et d'intégration de faits à partir duquel une analyse devenait possible. Au-delà de la circonscription du champ de la production documentaire, ce travail a consisté en une démarche de familiarisation par fréquentation, en une méthode de dépouillement permettant d'une part, un inventaire et une critique des documents, et d'autre part, une analyse de contenu des éditions, et enfin une différenciation des éditions entre elles. Il s'agissait, à travers ces différents traitements, d'assurer la dissociation d'une lecture factuelle d'une lecture mémorielle ou impliquée et de transformer l'écriture de terrain des artistes (*i.e.*, prise dans le récit) en une écriture du terrain (*i.e.*, fondée par une collecte de données dans une source).

1. Délimiter, s'immerger et fréquenter : démarches « participantes » vers une archive / source-terrain

Après avoir reconnu, avec la découverte de l'ouvrage *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986), qu'un fonds d'archives résidait dans les éditions documentaires, la première étape de mon travail a consisté à le délimiter, c'est-à-dire le repérer, le dénicher, le répertorier, le rassembler, pour le constituer en origine privilégiée de mon information sur l'œuvre. Ce travail a surtout concerné les premières années de ma thèse, 1997-1999, mais il s'est aussi prolongé jusqu'à une date récente, agrémentant du plaisir de la découverte de nouvelles sources et de nouvelles données, la familiarité des anciennes et stimulant leur fréquentation. Mon cheminement à travers et autour des éditions christoliennes a débuté avec le visionnage des films, pour se terminer avec les visites d'exposition, après une longue fréquentation des ouvrages documentaires et des catalogues d'exposition. J'ai vu tous les films jusqu'à présent réalisés sur l'œuvre des Christo. Le visionnage des films s'est fait principalement, chez moi,

sur cassettes vidéo enregistrées à partir du programme télévisuel de la chaîne Arte (cf. ci-dessus), achetées auprès de *Schauinsland Video* (*Valley Curtain*, Maysles, 1974) et de EstWest SARL[579] (*Dem Deutschen Volke - Verhüllter Reichstag*, Hissen, 1996), ou récupérées auprès de Maysles films Inc. (*Umbrellas*, Maysles, 1995) et des artistes (*Wrapped Trees*, Hissen, 1999). Le rassemblement des films a été rapidement effectué. Dès fin 1997, j'avais à ma disposition tous les films existant, à l'exception de *Wrapped Trees*, fourni en juillet 2001 par Jeanne-Claude, et de *Wrapped Coast* (Blackwood, 1977). J'ai pris connaissance de ce dernier film plus confidentiel, à la faveur d'une unique séance au Martin-Gropius-Bau, en septembre 2001. Le rassemblement des ouvrages documentaires a débuté en 1996, avec *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986), il s'est achevé en 2002 avec *Christo and Jeanne-Claude : The Umbrellas* (Christo, 1998/a), ce dernier ouvrage ayant été consulté, préalablement à son achat, à la bibliothèque Kandinsky du Centre George Pompidou, à Paris. Certains ouvrages, *Christo : Ocean Front* (Christo, 1975), *Christo : Wrapped Walk Ways* (Christo, 1978/b) et *Christo : Wrapped Coast* (Christo, 1969), ont été consultés en 1998, dans des bibliothèques étasuniennes (à New York, à la *Watson Library*, une bibliothèque spécialisée du *Metropolitan Museum of Art* , à la *National Library of Congress*, à Washington). La plupart a été achetée dans les librairies parisiennes, puis new-yorkaises, sur les sites Internet du livre d'art d'occasion. J'ai constitué cette collection d'ouvrages entre 1997 et 2002. Le troisième type d'édition documentaire, les « *documentation exhibitions* » ainsi que les expositions rétrospectives généralistes, ont fait l'objet d'une approche systématique plus tardive. Mais, compte tenu de ma connaissance des autres types d'édition, à la conjonction desquels elles se trouvent, il s'agissait alors pour moi de délimiter ma source et d'inventorier les différentes formes de sa « résidence », plus que de la découvrir. Cela n'a pas empêché les rencontres documentaires décisives (cf. Chapitre 3, II, A), sans doute ce délai les a-t-il même rendues possible. De fait, j'ai avant tout pris contact avec cette pratique documentaire par le biais des catalogues d'exposition, ceux que nous avons déjà rencontrés[580]. Par ailleurs, en septembre 1997, j'avais pris la mesure d'une exposition généraliste et quelques notes elliptiques. Organisée à Bruges, dans la *Halletoren Markt*, entre le 1er août et le 28 septembre 1997, l'exposition intitulée « Christo et Jeanne-Claude » rassemblait : des *Wrapped Objects* ; des œuvres préparatoires et un matériel documentaire correspondant à des projets réalisés (*Running Fence*, *Surrounded Islands*, *Wrapped Walk Ways*, *The Umbrellas*, *The Reichstag Wrapped*), à des projets abandonnés (*Wrapped Opera House, 1969*) ou à des projets en cours (*The Gates* et *Over the River*). Elle appartenait à la catégorie d'exposition de Type 3. C'est en septembre 2001, que je suis allée étudier systématiquement les trois expositions organisées par la NKB à Berlin, du 07 septembre au 30 décembre 2001 : l'exposition généraliste itinérante « *Christo and Jeanne-Claude : Early Works, 1958-1969* » (Type 3) et l'exposition documentaire d'une œuvre réalisée « *Verhüllter Reichstag, documentation exhibition* », installées toutes deux au Martin-Gropius-Bau (Type 4) ;

[579] Maison de production des frères Hissen.

[580] Les catalogues d'exposition documentaire, d'œuvres réalisées : « *Wrapped Walk Ways, Documentation Exhibition* » (Christo et Jeanne-Claude, 1982) exposition organisée au Hara Museum de Tokyo, à l'automne 1982 ; « *Valley Curtain, Documentation Exhibition. The Umbrellas Joint Project, Documentation Exhibition* » (Christo et Jeanne-Claude, 1991) exposition organisée à Contemporary Art Gallery, Ibakari, Mito, en 1991 ; et de projets en cours : « *Christo : The Umbrellas Joint Project* » (Christo et Jeanne-Claude, 1989) exposition organisée à la Guy Pieters Gallery pendant l'été 1989 ; « *Christo and Jeanne-Claude : The Gates Project* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a) et « *Christo et Jeanne-Claude : Over the River Project* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b), expositions organisées à la Guy Pieters Gallery pendant l'été 2001. Les catalogues d'exposition généraliste : « Christo 1965-1988 », organisée à la Galerie Catherine Issert, à Saint Paul de Vence, du 03 juillet au 05 août 1989 ; « *Christo from the Lilja Collection* », organisée au MAMAC de Nice entre le 04 juillet et le 30 septembre 1989 ; « *Christo and Jeanne-Claude Projects selected from the Lilja Collection* », organisée au Östergötlands Länsmuseum de Linköping (Suède), en septembre 1985 (cf. documents 04 et 05).

l'exposition documentaire itinérante de projets en cours « *Christo and Jeanne-Claude : Two Works in progress. The Gates, Over the River* » (Type 4-bis), installée dans les locaux de la NKB (cf. documents 04 et 05).
J'insiste sur l'appropriation collectionneuse des éditions documentaires, parce que, outre le fait qu'elle m'a permis de délimiter le gisement d'informations, elle me semble révéler deux pratiques majeures qui caractérisent la démarche choisie pour les élaborer en source d'informations privilégiée : l'immersion contrôlée et la fréquentation répétée. Parce que ce sont des « lieux de mémoire » particuliers et des compilations documentaires où dominent l'enregistrement (films, photographies, journaux, transcriptions), les éditions documentaires, sous certaines conditions pratiques, constituent un terrain, c'est-à-dire une entité spatio-temporelle où se manifeste l'attitude empirique d'un chercheur dans sa tentative d'établissement de faits scientifiques. Un terrain certes paradoxal : un terrain « hors site », les photographies et les films jouant le rôle de nouveau réel. La démarche scientifique adaptée à la nature de ce terrain, est l'observation (de ce nouveau réel). Une observation qui s'appuie sur toutes les fonctions du dispositif narratif des éditions documentaires. La fonction poético-expressive implique psychiquement le lecteur (visiteur, spectateur) dans le processus de fabrication de l'œuvre, tout en lui permettant d'observer les faits, que la fonction référentielle du dispositif transmet. C'est cette présence psychique (mentale et émotionnelle) et cette participation indirectes au processus d'élaboration qui constituent les conditions de la familiarisation avec l'œuvre. La démarche d'observation que j'ai adoptée est, par bien des aspects, proche de l'observation participante. Une observation participante certes paradoxale : une observation et une participation indirectes. Les éditions documentaires, jouent bien le rôle d'un nouveau réel sur lequel peut s'appuyer la démonstration scientifique en élaborant à travers une démarche et des méthodes les faits (d'une narration) *de* terrain en faits (d'une écriture scientifique) *du* terrain.
Une manière de gérer la temporalité et la spatialité particulières de cette œuvre, c'est de collectionner ses représentations. Parce que l'œuvre est temporaire, le désir qu'on a de la voir est inassouvissable une fois celle-ci démontée, parce que le projet s'inscrit dans un temps long, le désir qu'on a de le voir n'est susceptible d'être satisfait que dans un délai inconnu. L'édition documentaire vient alors se substituer à l'œuvre disparue ou combler l'attente de l'œuvre à venir. Elle joue les « doublures ». Mais l'appropriation collectionneuse permet aussi de gérer le(s) « là-bas » de l'œuvre démontée ou en cours d'élaboration, dans un « ici », la bibliothèque ou le bureau. Le rassemblement de la monumentalité encyclopédique est, en fait, la condition d'une immersion dans l'œuvre. Par ailleurs, rassemblées, les représentations sur supports mobiles et même les expositions grâce à leur catalogue, sont mobilisables et manipulables. Elles renversent les termes de la fréquentation de l'œuvre (durée limitée, unicité) en permettant des « visites », c'est-à-dire des consultations illimitées, fréquentes, à la maison. Elles favorisent donc l'élaboration d'une pratique consciente de la consultation. Les éditions documentaires offrent un « ici et maintenant », une actualité répétable du parcours du regard sur les œuvres, pour un « là-bas » et un « advenu » ou un « à venir ». Elles favorisent une focalisation (sur une source, sur un document) et une démultiplication du regard (entre les sources, entre les documents), à la faveur de parcours tantôt linéaires (chronologiques), tantôt réticulaires (thématiques) ou encore de stations. Il m'était en effet possible de feuilleter l'ouvrage documentaire et de visionner le film documentaire image par image, il m'était possible de m'arrêter, de revenir, de repasser, etc., c'est-à-dire de séparer, de classer, de hiérarchiser, de relier entre elles, les données de la série documentaire. La souplesse de leur consultation m'a permis un tâtonnement : la préparation du regard à la source ; un discernement : l'ajustement ou la mise au point du regard sur la source ; l'invention d'un parcours : la circulation du regard dans la source et entre les sources ; une observation indirecte : l'information du regard par la source, pour un travail approfondi d'analyse

objective et qualitative du contenu et du montage. Elle m'a permis de construire une lecture à la fois intégrée et surplombante, stationnaire et mobile, parcellaire et synthétique (globale), linéaire (diachronique, séquentielle) et réticulaire (synchronique), particularisante et comparative. L'immersion dans et la fréquentation des éditions documentaires est la condition d'une familiarisation avec l'œuvre et d'une objectivation de l'œuvre, satisfaisant à la fois les attendus de l'interdiscursivité christolienne et les normes de l'investigation et de la restitution scientifique. Elle permet, en effet, de construire l'adjectif possessif « mon » qui accompagne « corpus » ou « terrain » pour un chercheur en sciences sociales, c'est-à-dire le rapport qui fonde l'instance scientifique d'analyse et de rédaction. Etre familier de l'œuvre, c'est avoir atteint le seuil du discours autorisé par les artistes ; construire la source ou constituer le matériau à partir de la source, c'est atteindre celui autorisé par la communauté scientifique.

2. Traiter les éditions documentaires : les sources comme bases de données

J'ai procédé, pour cette élaboration de la source d'information en base de données, en quatre temps : dépouillement exhaustif en vue d'un inventaire, critique interne en vue d'une mesure de fiabilité, inventaire et analyse de contenu en vue d'un classement thématique des informations et d'une comparaison entre les sources, mise en rapport des informations avec le discours critique des artistes. Les résultats positifs de ces opérations ayant été présentés dans les sous-parties précédentes, je me contenterai ici de décrire les opérations et de souligner quelques points importants.

Le dépouillement exhaustif des éditions documentaires a été réalisé systématiquement pour tous les ouvrages documentaires et tous les films, il n'a été réalisé complètement et sur site que pour trois expositions, celles de Berlin en septembre 2001. Il a permis la mesure quantitative des archives présentées dans ces trois types d'édition et une saisie statistique très élémentaire (cf. I, A, 2). Il a permis un inventaire documentaire et pour certains aspects un décompte : par mode de constitution documentaire, enregistrement (film, photographie, journal de bord, transcription compte rendu) et production (correspondance, acte officiel, texte scientifique, schéma, œuvres préparatoires) ; par nature de document textuel (correspondance, article de presse, document administratif - transcription d'audience, actes officiels -, compte rendu - réunion, expertise, essai, expérimentation -, planning, contrat et facture) et document graphique (œuvre préparatoire, carte - canevas géodésique, topographique, cadastrale, *photomap* -, schéma - technique, ingénierie, dispositif d'expérimentation -, photographie, film) ; par origine de l'auteur ou du destinataire (acteur ou participant individuel ou collectif, administration, entreprise) et par origine / destination géographique (siège social de la C.V.J., centre de direction régionale, centre logistique, site d'installation, site d'adresse, site de fabrication), par genre (politico-administratif, juridique, économique, social) ; par phase de l'élaboration de l'œuvre (projet, mise en place, installation). J'ai vérifié l'authenticité des documents reproduits (date, origine, auteur et destinataire), recherchant sur les documents textuels et certains documents graphiques (schémas, plans, canevas, *photomaps*) les tampons officiels, les en-têtes, les signatures, et sur les documents photographiques des éléments indiquant leur provenance et leur date. Les documents sont tous des originaux ou des copies d'originaux portant la mention « copie ». Toujours dans le cadre d'une critique d'authenticité j'ai pris en considération, les modifications apportées à ces documents originaux, la part des coupes opérées. L'inventaire et le décompte ont mis en avant la part considérable des matériaux issus de l'enregistrement, dans les films documentaires évidemment, mais dans les ouvrages et les expositions aussi bien.

Cet inventaire m'a permis de vérifier la représentativité de ces sommes documentaires par rapport au processus de production de l'œuvre, ce qui revient à juger de leur fiabilité. La

représentativité de l'édition comme somme documentaire et comme récit, se joue aussi bien dans la sélection documentaire que dans le montage documentaire. Elle dépend alors des procédés narratifs qui ont été étudiés précédemment (cf. I, B). Je rappelle que j'ai étudié les principes narratifs qui régissent les rapports entre le temps de l'histoire et le temps du récit (isochronie et anisochronie), et les rapports de répétition entre les événements narrés de l'histoire et les énoncés narratifs du récit (récits singulatif, répétitif et itératif). J'ai ainsi pu rendre compte de la sur-valorisation et la sous-valorisation documentaires de certains faits à travers les procédés narratifs qui s'éloignent de la scène et du récit singulatif : des lacunes (ellipses narratives) et des accumulations (pauses narratives, récits itératifs) documentaires. Celles-ci correspondent soit à la gestion d'une masse considérable de documents par la recherche de l'exemplarité dans l'édition, soit à la pragmatique de l'édition. Une série de données reste cependant particulièrement sous-représentée : les données concernant la gestion financière et budgétaire de l'œuvre. Il est possible de glaner des informations, en particulier dans le courrier échangé entre les collaborateurs, parfois des aspects financiers particulièrement spectaculaires sont présentés par les commentaires des éditions documentaires. Mais dans l'ensemble la couverture documentaire de cette question reste très lacunaire[581]. A dire vrai cette lacune s'articulait assez bien à mon absence total d'intérêt pour cette question, à tel point que j'ai mis un peu de temps à la considérer, sauf à considérer l'aspect technique de la question (le mode de financement de l'œuvre). Il est certain qu'il ne peut y avoir d'œuvre monumentale « dans le monde réel » à l'échelle du monde occidentalisé, sans une dépense considérable et sans des montages financiers. Interroger les artistes sur cette lacune, mesurer les aspects financiers de la production de l'œuvre, étudier le rôle de Scott Hodes et les modes d'intervention de la C.V.J. sur ses marchés (achats, embauches, entreprises contractantes, etc.), reste un travail à mener. Quant à la critique interne de la fiabilité de l'information restituée par le matériau documentaire : un test de fiabilité intéressant concernait la représentation de la contradiction apportée au projet, la représentation des opérations réalisées par des collaborateurs mineurs ou bien la représentation d'aléas dramatiques, voire tragiques. Pour ce qui concerne les documents d'ouvrages et d'expositions, l'instance archivistique est unique, et correspond, plus qu'aux artistes, à l'entité juridique C.V.J., dont le fonds est alimenté, nous l'avons vu, par les principaux collaborateurs. Ne sont donc édités que les documents reçus ou envoyés par les membres de celle-ci. Ne sont donc pas édités les documents échangés entre des participants hors des circuits de la C.V.J. et archivés par une autre instance juridique. Ce qui correspond *de facto* à une grande partie de l'activité des opposants aux projets, qui se sont le plus souvent organisés. Ainsi, ne sont édités ni les statuts de ces associations d'opposants, ni les courriers échangés entre leurs membres ou bien entre ces derniers et les institutions administratives ou judiciaires, ni les compte-rendus de leur réunion. Inversement, leurs interventions dans les audiences publiques administratives ou judiciaires soit par le biais des transcriptions d'audience publique soit sous la forme de portraits photographiques (individuels ou de groupe), leurs actions en justice, sont systématiquement éditées. Cela revient à dire que seuls les documents produits dans les limites de l'espace (inter)discursif ouvert par la proposition artistique des Christo, sont édités. Les films, réalisés par des auteurs indépendants, enregistrent et montent les événements situés dans ce même espace. La collaboration des acteurs mineurs du projet (les participants des audiences publiques, les ouvriers chargés de la fabrication de l'artéfact, les installateurs, les *monitors*) est bien documentée, tout particulièrement sous une forme photographique légendée (portraits individuels ou de groupe, tableaux de groupe). Les aléas tragiques, en particulier la mort de la spectatrice Lori Rae

[581] Dans l'entretien que j'ai fait avec les artistes, Jeanne-Claude revient sur cette question pour confirmer la lacune et pour signaler que leur volonté est maintenant de documenter l'aspect financier de l'œuvre.

Keevil-Mathews sur le site californien de *The Umbrellas* et de l'installateur Masaaki Nakamura sur le site japonais, sont traités à la fois sous une forme documentaire légendée (Christo, 1998/a, pp. 1402-1405) et sous une forme *paratextuelle* (dédicace, journal, etc.).
L'analyse du contenu d'information, m'a permis de procéder à l'établissement d'une grille de synthèse thématique homogène aux fins de comparaison des informations fournies par les éditions documentaires à l'intérieur de chaque type et entre les types. Ce travail a été réalisé de manière progressive et très empirique, je n'ai pas eu recours à un programme informatique de gestion des informations afin de construire des tableaux de données et de mesurer des indices de ressemblance. Il repose donc sur une analyse objective (contenu d'informations) et qualitative (mesure de présence et d'absence d'informations) des documents. Les thèmes ont été définis à partir d'un dépouillement approfondi de l'ouvrage documentaire *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986) et d'une première comparaison avec un autre ouvrage *Christo : The Pont-Neuf Wrapped* (Christo, 1990), puis avec un film documentaire *Islands* (Maysles, 1985). J'ai sélectionné les thèmes suivants : données économiques et financières, données juridico-administratives, données cadastrales, données techniques concernant les matériaux et les procédures d'installation, données infrastructurelles et logistiques, données géographiques (de site et de situation). Les données collectionnées étaient de nature quantitative aussi bien que qualitative. Pour chacun des aspects, j'ai différencié les méthodes et procédures d'opérationnalité, les participants (fonction, nature juridique, modalité de participation), le calendrier d'effectuation, les sites et aires d'opération, les formes de l'enregistrement documentaire et les types de documents produits, le rapport de ces opérations avec la spécification formelle et matérielle de l'objet d'art, et avec sa localisation (cf. tableau 15). Sur la base de ces informations, j'ai établi par édition une liste des interlocuteurs / collaborateurs / participants (dont opposants) présentés. J'ai par ailleurs procédé à la reconstitution des phases et à l'identification et caractérisation des lieux de fabrication des œuvres aux fins de construction de frises chronologiques et d'élaboration de cartes. Ce dépouillement a fait apparaître, pour tous les types d'édition, les lacunes documentaires concernant le démantèlement de l'installation, le nettoyage du site, et le recyclage de l'objet. J'ai enfin complété ces informations en remontant certaines filières documentaires, afin de soumettre ces informations à une critique externe (cf. sous partie suivante).

3. Différencier et hiérarchiser les éditions documentaires comme sources

L'inventaire documentaire et le classement des informations, m'ont finalement conduite à distinguer les types d'édition documentaire les uns des autres. En tant que lieux de mémoire, ils présentent des qualités différenciées. Tous trois porteurs de la mémoire de l'œuvre, leur fréquentation n'induit pas le même type de rapport aux œuvres. Les ouvrages documentaires sont plus favorables à une lecture factuelle de l'œuvre que les expositions et surtout les films, qui sont des invitations à une lecture mémorielle, plus impliquée. Ils constituent par là-même de bien meilleures sources positives.
Les lieux de mémoire se distinguent en premier lieu en tant que support documentaire. Tous supports mobiles, ils se distinguent néanmoins par leur accessibilité. Les plus accessibles en terme de « lieux » et de coût sont les films documentaires diffusés par les chaînes de télévision internationale[582], par conséquent enregistrables, et disponibles, sur support vidéo et

[582] La reconnaissance internationale des réalisateurs favorise l'achat des droits par les télévisions. Les Maysles ont été nominés pour l'*Academy Award* de 1974 (les Oscars, catégorie « Documentaire »), pour leur film *Christo's Valley Curtain* (1974), ainsi que pour des films portant sur d'autres œuvres que celles des Christo. Mais aussi, la résonance médiatique des installations : en 1996, lors de la sortie du film réalisé par les frères Hissen sur l'empaquetage du Reichstag, la chaîne de télévision franco-allemande « Arte » diffuse, dans le cadre

publiés dans les catalogues des principaux distributeurs de films d'art. Ils sont conservés dans les bibliothèques universitaires et les cinémathèques, et peuvent être acquis auprès des maisons de production dont les artistes fournissent les adresses sur leur site Internet. Ils offrent les meilleures conditions de fréquentation. Les ouvrages documentaires sont accessibles puisqu'ils sont distribués par des maisons d'édition d'art connues (Harry N. Abrams et B. Taschen) et s'échangent sur le second marché des livres d'occasion (en librairie et surtout sur les sites Internet spécialisés), mais leur coût est prohibitif[583]. Ils sont néanmoins, disponibles dans les grandes bibliothèques d'art contemporain : la bibliothèque Kandinsky du Centre George Pompidou, à Paris, par exemple, dispose d'une édition documentaire de tous les projets, à l'exception de *Christo : Running Fence* (Christo, 1978/a) et de *Christo : Surrounded Islands* (Christo, 1986). Films et ouvrages une fois obtenus (ou localisés) sont des supports qui permettent une fréquentation individuelle et illimitée, un peu comme des catalogues d'exposition. Les expositions documentaires sont moins accessibles, bien que mobiles et itinérantes, leur fréquentation ne dépend pas seulement de l'acte volontaire d'un visiteur, mais d'une programmation et d'une publicité organisées par les lieux d'exposition (musées, galeries), où elles s'immobilisent pour un temps limité. Leur fréquentation est collective, circonscrite à un lieu et dans le temps. Les catalogues d'exposition permettent cependant leur fréquentation individuelle et illimitée[584].

Il nous faut différencier ces lieux de mémoire du point de vue de leurs puissances référentielle, poético-expressive et métadiscursive, afin de les hiérarchiser en tant que sources. Les ouvrages documentaires sont sans conteste les plus grands pourvoyeurs de documents d'archive. Ils associent des enregistrements (les photographies) et des pièces d'archive produites dans le processus de production de l'œuvre. Médium plus complet en matière d'enregistrement, puisqu'il permet l'archivage du mouvement et du son, le film se révèle en revanche moins riche que l'ouvrage en matière de présentation de pièces documentaires[585]. Leur fonction poético-expressive, assurée par le montage, est importante. Les films effectuent un reportage au cœur de l'espace discursif, où se joue le drame de l'œuvre. Ils constituent un instrument efficace de l'enregistrement de la théâtralité christolienne et c'est d'ailleurs ce que tend à confirmer le projet d'*Imaxfilm* conçu pour *Over the River*. Les films sont le lieu du recueil, à côté d'un discours réflexif des artistes sur l'œuvre, d'un discours à chaud des

---

d'une soirée Christo, quatre films documentaires : trois des films réalisés par les frères Maysles *Running Fence* (1977), *Islands* (1985) et *Christo in Paris* (1990), et le premier des films des frères Hissen, *Dem Deutschen Volke - Verhüllter Reichstag* (1996).

[583] Les ouvrages documentaires de grand format coûtent entre 150 et 800 euros. Les ouvrages de petit format se vendent entre 50 et 100 euros. A l'exception de *The Umbrellas* (Christo, 1998/a) et de *Wrapped Trees* (Christo, 1998/b) disponibles chez l'éditeur B. Tashcen, il faut les rechercher sur le second marché des livres d'art d'occasion. Les Christo font cependant parvenir un exemplaire de l'ouvrage à la bibliothèque prinicpale de la ville ou de l'Etat qui a abrité l'œuvre temporaire. Ainsi, *Christo : The Pont-Neuf Wrapped* (Christo, 1990) se trouve à la Bibliothèque Nationale.

[584] A ce titre, la bibliothèque Kandinsky du Centre George Pompidou, à Paris, rassemble des catalogues de plusieurs expositions généralistes et de certaines expositions documentaires :*Valley Curtain, Documentation Exhibition* (Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, 1974), *Wrapped Walk Ways Project, Documentation Exhibition* (Hara Museum, Tokyo, 1982), *Christo and Jeanne-Claude, Three works in Progress : Wrapped Reichstag, The Gates, Over the River. Documentation Exhibition* (Annely Juda Fine Art Gallery, Londres, 1995), *Valley Curtain, Documentation Exhibition. The Umbrellas, Joint Project for Japan and USA, Work in Progress* (ATM, Mito, 1991), *The Umbrellas, Joint Project for Japan and USA, Work in Progress, Documentation Exhibition* (Annely Juda Fine Art Gallery, Londres, 1988).

[585] Même si le film des frères Maysles sur le Pont-Neuf, *Christo in Paris*, reste de fait une source documentaire sans équivalent sur la vie des artistes (Paris est le lieu de leur rencontre et le film l'évoque par un ensemble de plans serrés sur des photographies prises à l'époque) et sur la production picturale bulgare de Christo (Jeanne-Claude présente à la caméra des portraits dessinés par l'étudiant des Beaux-Arts de Sofia).

artistes ou de leurs collaborateurs sur un projet en cours d'élaboration. Dans le lieu muséal et grâce au dispositif muséographique, l'exposition propose une primo-expérience de l'œuvre (installée, projetée) qui n'est pas seulement scopique. Celle-ci est en effet déterminée par un parcours ou une circulation qui n'est pas simplement celui ou celle du regard. Ils préparent « le public, comme le dit Christo, à l'imagerie de l'œuvre » (Penders, 1995, p. 27), mais aussi à un parcours entre des stations instaurées par chacune des œuvres préparatoires. Les expositions documentaires sont plus complètement « mobilisantes » que les ouvrages ou les films documentaires, j'y reviendrai (cf. Chapitre 4, III, B, 3 et Chapitre 5, I, B). Ce sont, par conséquent, les ouvrages documentaires qui m'ont fourni la masse critique documentaire suffisante. Sources principales d'information, elles ont formé la souche sur laquelle les informations récupérées sur les autres supports venaient s'agglomérer.

B. La remontée des filières documentaires vers leurs producteurs et leurs prestataires

1. Enquêtes, consultation d'archives et reconductions photographiques

Pour confronter mon travail sur les éditions documentaires comme sources, et sortir par conséquent du rapport dialogique avec les Christo et les critiques qu'ils accréditent, j'ai décidé de remonter les filières documentaires. Une remontée des filières qui s'est faite dans deux directions : d'une part, vers les acteurs de l'œuvre, collaborateurs de la famille sentimentale et de la famille technique, mais aussi vers le public participatif, et d'autre part, vers les producteurs et les prestataires des éditions documentaires (cf. tableau 14). Une remontée au travers d'enquêtes et d'entretiens, de collectes d'information, de mesures et d'une reconduction photographique vers les sites de fabrication et d'installation : vers les conservatoires locaux, vers les archives administratives locales, vers les sites d'installation des objets d'art. Il s'agissait pour moi d'une part de remonter vers les différents lieux et modalités de fabrication de l'œuvre, vers les lieux et les modalités de sa conservation, de sa restitution.

En juillet 2000 j'ai passé un mois en Californie sur les sites de *Running Fence* et de *The Umbrellas* (Californie). C'est dans le cadre de ce terrain que j'ai mené la plupart des entretiens et travaux de remontée de filière vers les sites, les conservatoires locaux et les archives administratives. J'ai été grandement aidée par le hasard de deux rencontres. Alors que je travaillais dans les archives cadastrales du bureau de la trésorerie du *Sonoma County* à Santa Rosa à identifier les noms et coordonnées des différents *ranchers* encore en activité 24 ans après l'installation de *Running Fence*, afin de les contacter pour les interviewer, j'ai été présentée à l'*Assessor* (contrôleur), J. Gallagher. Celui-ci occupait un poste subalterne au moment la réalisation du projet, mais il y était très attaché (deux posters photographiques de l'objet d'art accrochés en unique décoration de son bureau en témoignaient amplement). Il s'est proposé d'une part, de me mettre en relation avec Tom Golden collaborateur des artistes installé dans les environs, à Freestone, et d'autre part, de me mettre en relation avec son homologue du *Kern County*, J. Maples (*County* californien correspondant à une partie du site de *The Umbrellas*, Californie). Or, j'ai découvert par la suite que dans la région rien ne pouvait se faire autour des deux projets sans le passeport fourni par Tom Golden. La deuxième rencontre s'est faite dans le cadre du bureau de poste de Valley Ford où je m'étais rendue parce qu'il avait constitué la porte d'entrée des artistes dans la communauté des *ranchers*. R. Simmons, la postière en chef actuelle, s'est d'abord montrée très méfiante, puis très coopérative, y compris après mon départ, quand j'ai été en mesure de présenter « mon passeport » Tom Golden : elle m'a donné les clés des barrières fermant les parcelles des

ranchers dont elle était dépositaire pour me permettre, avec l'accord des *ranchers*, de mener ma reconduction photographique, elle m'a décrit la constitution du conservatoire local par D. Bordessa, elle m'a fait un compte rendu des cérémonies commémoratives du 20ème anniversaire de la *Fence*. Les enquêtes par entretiens ce sont donc déroulées à la fois sur la base du carnet d'adresse de Tom Golden et de proche en proche à l'intérieur d'un champ d'appartenance commun par la mobilisation du réseau amical et de collaboration des enquêtés. L'avantage de cette méthode résidait dans la mise en relation avec le tissu local support du projet, le désavantage consistait dans le fait qu'elle excluait *de facto* les opposants au projet. J'ai cherché à entrer directement en contact avec Mary McChesney, l'artiste peintre leader du *Committee to Stop the Running Fence*, mais son nom n'apparaissait plus dans l'annuaire de Petaluma et des environs, de même que j'ai cherché à contacter Lois Raymond, résidente néo-rurale de Happy Acres opposée au projet et autre leader du comité d'opposition, mais elle aussi avait quitté les environs de Bloomfield. A partir de là, j'ai pris de multiples contacts fructueux ou infructueux dans la région de Valley Ford et dans celles de Los Angeles et de Bakerfield. Les échecs s'expliquent en grande partie par le fait que j'intervenais 24 ans après la *Fence* et 9 ans après *The Umbrellas* et dans des contextes locaux qui pouvaient avoir changé : les *ranchers* et collaborateurs de la *Fence* étaient, pour un grand nombre d'entre eux, décédés (S. Ballatore, B. Steitz) ou malades (Ed. Pozzi, E. Mazzuchi), en maison de retraite (J. Mickelsen) ; les responsables du Tejon Ranch de Los Angeles avaient changé et par-dessus cette l'entreprise était devenue le promoteur d'un projet de complexe résidentiel extrêmement controversé dans la zone centrale de Castac Lake (rebaptisé Tejon Lake), zone centrale du projet *The Umbrellas*, et d'un projet de complexe industriel en aval du débouché du défilé de Tejon Pass sur la San Joaquim Valley[586]. Le contexte sensible de ma demande d'entretien, qui était passée par le contrôleur du *Kern County*, J. Maples, n'était donc pas précisément favorable à sa réception. Le second facteur d'échecs à été la période de mon enquête. Le mois de juillet est un mois de vacances estivales : Ruth Ralph (la « propriétaire de Gorman » comme l'appelait Tom Golden) et Cynthy et John Lake (les constructeurs des parasols, résidents de Bakersfield) que j'ai contactés étaient, pour la première, partie et, pour les seconds, sur le départ. Mais, malgré ces difficultés, j'ai réalisé plusieurs entretiens « *off-record* », ceux-ci ne souhaitant pas être enregistrés, avec les plus « jeunes » *ranchers* de Valley Ford - Rose Ielmorini et Joseh et Katheleen Tresch -, avec Ed. Anderson l'avocat des artistes pour le projet *Runnig Fence*, avec les employés de Delmarter et Deifel, les géomètres de Bakersfield, et un entretien téléphonique avec J. Rickett, ancien employé de Delmarter et Deifel et rédacteur de l'EIR (*Environmental Impact Report*) de *The Umbrellas* pour le *Kern County*. J'ai passé deux jours avec Chris Pennella (assistante du directeur de projet pour *The Umbrellas*, Tom Golden) et son mari Dave, sur le site de *The Umbrellas* où ils m'ont aidée

[586] Le Tejon Ranch est le premier propriétaire terrien privé de l'Etat de Californie en superficie (270 000 acres). Ses terres sont localisées du sud de Los Angeles jusqu'au Kern County le long de l'autoroute Interstate-5 et englobe une grande partie des Tehachapi et Frazier Moutains. Son activité principale et originelle est l'agriculture dans la San Joaquim Valley et le *ranching* dans les Tehachapi et Frazier Mountains (10 000 têtes de bétail, principalement des bovins), mais elle s'est diversifiée dans trois directions : la location de terres pour le tournage de films (*Braveheart*, par exemple, a été tourné sur ses terres), l'exploitation pétrolifère au pied de la Frazier Mountain, les projets de développement de zones industrielles et résidentielles. Le siège social de l'entreprise est à Los Angeles, mais le siège d'origine est à Fort Tejon, dans le défilé de Tejon Pass, site de *The Umbrellas* (Californie). Dans la zone correspondant au site d'installation de *The Umbrellas*, le Tejon Ranch a monté un projet d'aménagement d'un complexe de lotissements (construction de 24 000 maisons sur 12 000 acres en 30 ans) appelé « Centennial », précisément dans la dépression de Castac Lake partie. Ce projet, qui correspond à l'extension de la mégalopole californienne vers le nord dans des zones jusqu'à présent protégées et dévolues à l'activité d'élevage et à la récréation (Hungry Valley State Park), est extrêmement controversé et combattu par les populations locales de Lebec et Gorman. Le complexe industriel (1 50000 acres) ne concerne pas le site de *The Umbrellas*, il est situé à proximité de l'échangeur connectant l'Interstate-5 (Los Angles - Sacrament -Vancouver) et la Highway 99 (Bakersfield – Fresno – Sacramento).

dans mon entreprise de reconduction photographique et entretenue de leur expérience de collaborateur du projet et de spectateurs de l'objet d'art en Californie et au Japon. J'ai aussi passé une journée avec Tom Golden sur le site de *Running Fence* et à Santa Rosa (chef lieu du *Sonoma County*). J'ai maintenu le contact avec nombre de ces sources d'information au-delà de mon départ via l'utilisation du courrier électronique. Enfin, grâce à l'entremise de J. Gallagher j'ai pu sonder les archives (retranscriptions d'audiences publiques et documents de la Chambre de commerce et du *County Planning Department*) du *Kern County*. L'ensemble de ces contacts ont donc été producteurs d'une information portant sur les conditions de réalisation de l'œuvre (collaborateurs, public participatif), sur les pratiques donc, sur le rapport vécu de participation du « public participatif » et les motivations de l'établissement d'un conservatoire local, sur les expériences et représentations par ailleurs, mais aussi à l'origine du rassemblement d'un matériel textuel et graphique qui est venu compléter les éditions documentaires : compte rendus, mémo internes, coupures de presse, documents liés aux opérations d'arpentage et de triangulation, documents préparatoires des Christo donnés aux *ranchers* de Valley Ford, documents photographiques (cérémonie du 20ème anniversaire de la *Fence*), etc.

Compte tenu du déploiement international de l'activité artistique christolienne, il m'était difficile de mener des entretiens *in situ* dans tous les champs et sur tous les lieux où ceux-ci avaient leur pertinence. J'ai par conséquent fait le choix de prendre contact et d'interviewer certaines sources d'information dont le discours m'intéressait par téléphone ou par courrier électronique. L'intérêt de la forme intersubjective de la relation que les artistes entretiennent avec leurs collaborateurs c'est que, et à ma grande surprise je dois le dire, toute demande de renseignements ou de communication que j'ai pu faire, à partir du moment où elle se présentait avec la recommandation de Christo et Jeanne-Claude ou de Tom Golden, a donné lieu à un réel échange. Mais celui-ci, à l'instar du mode de régulation de la critique instauré par les artistes et après l'affirmation de la qualité du lien intersubjectif, était essentiellement factuel. J'ai donc mené des enquêtes téléphoniques et par courriel avec les producteurs et prestataires des éditions documentaires et avec des collaborateurs d'autres familles techniques. J'ai ainsi pris contact avec les galeristes et conservateurs de musées, certains très impliqués dans l'œuvre des Christo (David Juda de la Annely Juda Gallery de Londres et Lieven de Buck de la Guy Pieters Gallery de Saint Paul de Vence[587]), d'autres moins impliqués et simples exposants de l'édition documentaire[588]. Au fur et à mesure que s'imposait à moi la reconnaissance de l'importance de l'exposition dans l'entreprise artistique j'ai eu à cœur de diversifier mon panel vers de plus petites structures, moins impliquées dans le processus de présentation de la sauvegarde documentaire et les diverses problématiques commémoratives afférentes. Les informations recueillies venaient alors compléter mon étude *in situ* des expositions (cf. sous partie précédente). J'ai aussi eu plusieurs échanges de courriels avec S. Froemke l'une des réalisatrices de la société de production Maysles Films et un long échange téléphonique avec elle lors de ma venue à New-York en juillet 2003. Enfin, j'ai eu un long entretien téléphonique avec M. Marceau, le directeur de l'entreprise Latim SA qui a fabriqué la toile et conçu les schéma de découpe et de d'assemblage de *The Pont-Neuf Wrapped*. Je cherchais à savoir si la démarche de projet s'étendait jusqu'à la sphère industrielle, impliquant les entrepreneurs dans la collaboration active ou sa représentation mentale.

---

[587] Ces deux galeries constituent les principaux lieux d'exposition et de vente des œuvres préparatoires de Christo. La première sur la durée, la seconde pour l'importance de l'activité contemporaine depuis une dizaine d'années.

[588] C'est le cas du musée de Noirmoutiers choisi parce que c'était un musée, un musée français (ce qui améliorait son accessibilité), et qu'il avait montré une exposition de Type 02 (assez peu représentée en Europe).

J'ai enfin mené une étude systématique des sites de *Running Fence* et *The Umbrellas* et une étude moins serrée de ceux de *The Pont-Neuf Wrapped* (Paris), *The Reichstag Wrapped* (Berlin), *5 600 CubicMeter Package* (l'Orangerie à Kassel), *The Gates Projet* (Central Park, New York). Elle reposait essentiellement sur la technique de la reconduction photographique, moyen utilisé par de nombreuses administrations (Ministère de l'Agriculture, Ministère de l'Environnement) pour suivre l'évolution d'un site en une série de points sélectionnés, que j'ai envisagé comme pouvant me permettre de « retrouver » l'objet démantelé dans le site ou plutôt de mettre mon œil à la place de celui des spectateurs, tout en reconnaissant que c'était aussi à la place de celui des photographes accrédités et des artistes, c'est-à-dire de leur intentionnalité photographique et conservatrice[589]. Il s'agissait donc de compenser ainsi mon absence d'expérience *in situ outdoors* d'un objet d'art christolien. J'ai procédé en mettant en relation les documents photographiques rassemblés dans les éditions documentaires, que j'avais emportées avec moi, et les cartes topographiques (*quadrangles*) couvrant les sites, afin d'une part, de faire l'expérience des conditions d'appréhension ou de réception des œuvres et d'autre part, de prendre à nouveau des vues photographiques. J'ai essayé de mesurer d'où et comment, c'est-à-dire dans quelles conditions de proximité, de mobilité et de vitesse, de tranquillité, compte tenu de la configuration de la trame viaire et de l'accessibilité, du parcellaire, du relief, de l'exposition, de la végétation (ce point étant moins délicat qu'il ne paraît dans des zones de prairies), les objets étaient appréhendables. J'ai conduit cette opération de reconduction à différentes heures de la journée et en différents jours de la semaine de manière à la rapprocher au mieux d'une expérience *in situ*. Ma grande inquiétude résidait dans le décalage temporel, le temps passé, entre ma venue pour observation et enquête sur les sites et les dates d'installation des objets. Mais j'ai été considérablement aidée dans ma tâche par les faibles ou très circonscrites évolutions paysagères et sociales connues par ces sites depuis l'époque des projets[590]. Pour ce qui concerne le site de *Running Fence*, il faut distinguer très nettement la zone occidentale correspondant à la ceinture verte de *ranching* familial de Valley Ford, sur laquelle le changement de type d'élevage (de l'élevage ovin à l'élevage bovin) n'a entraîné ni changement paysager majeur, ni même un changement de population, la zone orientale en lotissement de Happy Acres qui ne s'est pas développée, de la zone extrême orientale de Meacham Hill qui, de train de collines en prairie supportant une activité d'élevage, est devenue à la fois une zone de conquête viticole (dans le prolongement du vignoble de Sonoma) et de périurbanisation à la coalescence des communes de Cotati et Petaluma. Pour ce qui concerne le site de *The Umbrellas*, il faut aussi opposer l'ensemble du site qui ne présente pas d'évolution paysagère majeure et qui reste caractérisé par l'effet de tunnel autoroutier dans le fond du défilé (Tejon Pass), le pacage bovin sur badlands sur les collines de Tehachapi et le parc récréatif sur la Frazier Moutain (Hungry Valley State Vehicular Recreation Area), de la zone centrale de Castac Lake progressivement aménagée par le Tejon Ranch dans le cadre de ses projets de lotissements résidentiels (ré-aménagement de l'échangeur routier de Castac, régularisation des rives du lac, drainage et assainissement de la dépression, aménagement paysager). Cette partie ajoutant par conséquent une composante de peuplement au fonctionnement en ceinture verte péri-urbaine de Los Angeles. La reconduction était aussi un moyen qui me permettait de me familiariser avec les sites dans

[589] Les photographes, nous le verrons, travaillent en étroite collaboration avec les artistes qui les commandent et dont ils ont en grande partie intégré les schémas perceptifs. De plus les photographies reproduites dans les éditions documentaires sont sélectionnées par Christo.

[590] Ce qui constitue, par ailleurs, une autre acception du terme conservatoire local employé à propos des modalités de la sauvegarde locale de *Running Fence* et qui n'est pas sans relation avec l'existence peut-être et le maintien sûrement du haut-lieu. L'évolution contemporaine du site de *The Umbrellas* sous l'impact du projet de lotissement du Tejon Ranch est peut-être *a contrario* une raison de la non implantation d'un haut lieu de commémoration de l'œuvre.

l'optique d'une étude des œuvres préparatoires et plus généralement du projet graphique de Christo. Il avait aussi l'avantage de constituer un outil de contact informel *in situ* ou de rencontre *in situ* avec les populations locales[591]. A l'occasion des prises de vue les gens, intrigués par mon activité, venaient me parler et évoquaient rapidement leur rapport au projet. Cette entreprise était en revanche entravée par l'importance de la propriété privée qui me mettait dans l'obligation de négocier toute pénétration sur les terres privées. C'est pourquoi la campagne de reconduction photographique sur le site de *The Umbrellas* s'est faite avantageusement sous la conduite de Chris et Dave Pennella. Mais la visite des sites a aussi été l'occasion d'une part, d'effectuer un certain nombre de mesures et d'observations ayant trait à deux de leurs aspects fondamentaux, l'accessibilité et la trame viaire, l'encaissement topographique / architectonique, et d'autre part, de travailler les questions de l'usage des lieux et de la routine. Ces études relevaient d'une approche empirique de terrain. Elles m'ont assuré une grande familiarité cognitive avec les sites des objets textiles concernés.

2. Un entretien avec Jeanne-Claude et Christo

En août 2000, en rentrant du terrain que j'ai effectué sur les sites californiens de *Running Fence* et *The Umbrellas*, je décide de prendre contact avec les artistes. Cette démarche est tardive, elle avait longtemps été différée pour une raison qu'on comprendra aisément : l'interdiscursivité avec les artistes a souvent un horizon intersubjectif dont je me méfiais. Mon travail sur cette œuvre était investi de représentations et de valeurs personnelles qui constituaient un terreau favorable à cette intersubjectivité, et le travail que j'avais accompli sur les éditions documentaires m'avait préservée jusqu'à présent une réelle indépendance tout en me procurant cette masse critique sur laquelle le travail d'analyse pouvait s'appuyer. Cette démarche a abouti par étapes à un entretien avec les artistes qui a eu lieu à leur domicile, les 02 et 03 juillet 2003.

Le 14 août 2000, j'envoie une première lettre aux Christo accompagnée d'un article que j'avais écrit et qui concernait en partie leur travail (cf. Volvey, 2000), et assortie de questions relativement factuelles sur l'élaboration des projets. Je reçois en réponse, par retour de courrier, une lettre de l'assistant de Jeanne-Claude, m'informant que les artistes sont sur le terrain et ne peuvent pas, par conséquent, répondre à mon courrier. Elle est accompagnée d'un exemplaire signé du texte *Les erreurs les plus fréquentes*. Un texte pour texte, mais un texte qui est une drôle d'entrée en contact avec quelqu'un qui s'intéresse à l'œuvre, on en conviendra. C'est une forme d'entrée en contact générale puisque le texte est un de ceux qui sont présentés sur le site Internet des artistes. En octobre 2000, je m'inscris au cycle de conférences des Cités de la réussite pour venir écouter les artistes qui interviennent sur le thème (qu'ils ne traiteront pas) « l'Art est-il subversif ? ». Je joins mes questions à celle des autres questionneurs. Ma question principale portant sur l'association du tissu à la peau est

[591] C'est ainsi par exemple que l'employée de la pension de Bodega Bay où je séjournais à proximité du site de *Running Fence* est venue me voir au bout d'une semaine de travail de terrain pendant laquelle elle avait pu observer mes allers et venues, la manipulation des éditions documentaires, etc., pour me raconter comment sa famille de métayers éleveurs de moutons à Valley Ford à l'époque du projet *Running Fence*, s'était opposée au projet dans le prolongement d'un conflit qu'elle avait avec le propriétaire (B. Steitz) des terres qu'elle exploitait, et l'avait regretté quand elle s'était retrouvée en dehors de la communauté des *ranchers* supportrice du projet. Mais c'est aussi de cette manière que j'ai été informée des projets du Tejon Ranch pour Castac Lake, lors de ma rencontre avec une commerçante de Lebec (commune qui se trouve du côté opposé de l'Interstate-5). J'ai évoqué cette question avec Chris Pennella, qui m'a alors expliqué comment le projet se trouvait impliqué *a posteriori* dans cette polémique : le Tejon Ranch utilisait la nature du permis de construction délivré par la préfecture d'Ibaraki (partie japonaise du projet), un permis autorisant la construction de maisons individuelles, pour argumenter en faveur d'un précédent à Castac (Californie), celui constitué par l'installation de l'objet d'art dans le cadre de l'autorisation donnée par le *Los Angeles County*.

jugée « bien trop importante pour qu'on la traite dans un laps de temps si court ». J'ai de la chance, nombre d'autres sont jugées « trop intelligentes pour des gens [les artistes] très simples ». A la fin de la conférence j'emboîte le pas d'un jeune journaliste allemand pour me glisser dans l'arrière-salle où les artistes se retirent, espérant établir le contact. Insistante, j'obtiens un « tout est sur notre site web » de la part de Jeanne-Claude après avoir répondu aux questions du journaliste allemand. En juillet 2001 j'envoie un nouveau courrier, parce que j'ai besoin d'une autorisation d'utiliser le matériel iconographique des éditions documentaires pour illustrer un deuxième article (cf. Volvey, 2002). Mais cette fois je l'envoie par télécopie. Jeanne-Claude me répond par téléphone dans la journée même de l'envoi. Elle est satisfaite par le texte, mais elle propose une série de corrections qui s'étendront de la correction de la ponctuation à la correction de données factuelles (le périmètre de *Surrounded Islands*, par exemple). De fait, aucune intervention sur le contenu d'interprétation du texte. En revanche, elle vérifie que j'ai en ma possession ou que j'ai consulté les éditions documentaires. Je reçois quelques jours plus tard une copie du film *Wrapped Trees* (Hissen, 1999). Jeanne-Claude demande par ailleurs que je lui envoie l'article une fois publié et me demande si elle peut éventuellement en faire usage. On voit là l'interlocution se mettre en place, autour d'un échange de textes et des éditions documentaires, à partir de Jeanne-Claude qui est bien un filtre d'accès au couple-artiste, autour d'un contenu cognitif et non interprétatif. On voit aussi la gradation dans les formes de la relation matérielle et de la communication, l'accroissement de la proximité interdiscursive impliquant le recours à des moyens de communication de plus en plus immédiats : courrier, télécopie, téléphone. En février 2003 j'envoie une télécopie aux artistes qui est à la fois une très longue liste de questions et une demande d'entretien. Elles sont présentées comme des alternatives, mais de fait les questions fonctionnement plutôt comme des amorces pour « décrocher » un entretien. Effectivement devant l'importance de la liste Jeanne-Claude, qui me répond par téléphone, me propose un entretien avec eux deux, vérifie à nouveau ma familiarité avec les éditions documentaires, et répond à l'avance à quelques questions. Elle me recommande alors la lecture de la biographie de B. Chernow qui vient d'être publiée en anglais, afin de supprimer les éventuelles questions auxquelles le texte apporte des réponses. L'entretien est programmé pour début juillet 2003, il est à confirmer début juin. Jeanne-Claude, prévenante et / ou attentive à ne pas gaspiller leur temps, le place au milieu de ma semaine de présence à New York, après que les effets du décalage horaire se sont estompés. Elle me suggère de me munir d'un magnétophone. En juin, le rendez-vous est confirmé : 17 heures, à leur domicile, le 02 juillet 2003, pour une plage horaire de deux heures non fermée - Jeanne-Claude évoque la possibilité de continuer l'entretien au dîner si nécessaire.

J'arrive donc à New York, début juillet 2003, avec une liste de questions corrigée et complétée depuis février, et un ensemble de cartes et de tableaux tirés de mon travail, en guise de présents, m'inscrivant spontanément et par là même dans la séquence don-contre don décrite précédemment (cf. Chapitre 1, II). Concevoir cet entretien était pour moi une chose difficile : occurrence unique au domicile des artistes, deux interlocuteurs formant le couple-artiste mais aux comportements et modes d'expression différenciés, occurrence tardive située non pas pendant le moment d'élaboration des éditions documentaires en sources mais au moment de l'élaboration des résultats de recherche dans une rédaction de thèse. J'avais sans doute tarder à prendre contact, et rencontrer les artistes tardivement posait des problèmes. Il ne me semblait pas adéquat, ne cherchant pas l'échantillon représentatif pour le dégagement d'une parole sociale, de trop fermer l'entretien par des consignes. J'avais analysé les entretiens de M. Yanagi, de A.-F. Penders et de G. Tiberghien et fait le choix d'une stratégie d'entretien, qui par ailleurs correspondait à mes besoins : commencer par des questions très factuelles afin de compléter mes inventaires, une sorte de prélèvement d'information, pour terminer avec des questions ayant trait à mes options d'interprétation et mobilisant les mots

clés de mon travail ; ne pas suivre une généalogie de l'œuvre et / ou une biographie des artistes, mais les interroger sur les faits présents et en me référant à des catégories générales correspondant à la définition de l'œuvre comme projet : à des opérations et procédures, à des pratiques, à des objets, à des fonctions, métiers et savoir-faire. L'entrée en matière factuelle était pour moi un moyen de faire le jeu interdiscursif des artistes en acceptant le contrôle qu'ils exercent sur le contenu de connaissances, de montrer l'étendue des miennes afin d'obtenir le saut d'échelle vers une discussion sur des points problématiques. Cette organisation en deux temps était en fin de compte ma seule consigne dans cet entretien. L'inscription du questionnement dans les projets en cours, le refus d'un point de vue généalogique, correspondait d'une part, à la crainte que j'avais d'ouvrir la porte au récit biographique, et d'autre part, à la volonté de retrouver quelque chose de la participation non pas comme acteur de l'œuvre, mais comme observateur informé. La distinction de deux moments correspondait enfin à deux visées de l'entretien : un questionnement directif portant sur la pratique artistique, un autre, libre, portant sur les représentations et valeurs qui la guident. Il est difficile d'analyser la stratégie de l'interlocuteur en général, mais il est certain que ma stratégie rencontre la leur, en tout cas celle de Jeanne-Claude, et que de la rencontre de ces deux stratégies sort un long entretien réalisé sur deux demi-journées successives (environ 6 heures d'entretien), une visite guidée du 48 Howard Street, une projection d'un montage de *rushs* filmés sur le terrain d'un test récent de *The Gates*, une présentation de Jonathan - l'assistant de Jeanne-Claude -, un aperçu des archives et des conditions matérielles de travail des artistes au siège social de la C.V.J., du matériel documentaire et des catalogues d'exposition, des coordonnées de collaborateurs, un dîner en ville avec des amis et la sœur de Jeanne-Claude. Le tout est orchestré par Jeanne-Claude qui décide de la durée, de l'organisation matérielle, spatiale et chronologique du tout et des phases de l'entretien, des interlocuteurs, des documents et pièces à me photocopier, à me montrer.
Jeanne-Claude a décidé de me montrer un de leurs lieux de travail et leur lieu de vie, et surtout de me procurer de l'information. Tout d'abord, elle m'apprend que Christo est juré d'assise et qu'il est, de ce fait, peu disponible, puisque, pris le matin par les séances au tribunal, il n'a que l'après-midi pour travailler à la production des œuvres préparatoires de *The Gates*, le projet qui les occupe entièrement. Cependant, en cas de besoin, nous utiliserons le *talkie-walkie* qu'elle emporte avec elle dans le bâtiment pour communiquer avec Christo, dans son atelier, et Jonathan, dans le bureau, tandis que nous nous installons, au premier étage, dans le D.O (*downstairs office*). Christo nous rejoindra en fin de journée pour répondre aux questions réservées, celles qui concernent l'œuvre graphique sur papier, auxquelles elle ne répondra pas, ou celles sur lesquelles son avis ou sa mémoire a été sollicité mais qui ne peuvent être traitées à distance. Effectivement, le premier jour l'entretien s'est fait avec Jeanne-Claude et de façon complémentaire avec Christo et Jonathan au *talkie-walkie*, avec Vince Davenport et Wolfgang Volz au téléphone. Au bout de deux heures et demi d'entretien, Jeanne-Claude m'a proposé de revenir le lendemain et a bloqué l'après-midi à cet effet. Le lendemain, j'ai été invitée à monter dans le studio des artistes. J'ai aussi visité l'atelier de Christo, le bureau de Jeanne-Claude et Jonathan. Cette deuxième journée là, Christo nous a rejoint pour répondre à mes questions pendant une petite heure. Sans surprise, les artistes ont répondu avec précision à toutes mes questions factuelles portant sur : les spécifications matérielles, dimensionnelles, temporelles des objets textiles ; les collaborateurs, leurs fonctions et rôles, les dates de leur engagement, les formes de la collaboration dans l'équipe Christo ; la C.V.J. ; les projets en cours et réalisés, les administrations impliquées dans leur réalisation ; le public de l'installation ; les expositions, le contenu de certaines, leur typologie, les règles muséographiques ; les projets, les administrations impliquées dans les processus d'autorisation des projets en cours ; les commémorations *in situ* des projets et installations. J'ai pu voir les travaux d'agrandissement et de tirage, demandé par Christo au laboratoire, des

archives, j'ai obtenu des listes d'information. Jeanne-Claude s'est montrée à la fois très efficace pour me communiquer des informations précises, très sérieuse pour entendre mes questions et y répondre, et sans cesse tentée par l'anecdote, le récit biographique. La surprise c'était Christo qui me la réservait, et je la résumerai en ces termes : il s'est joint à nous pour réciter le texte de présentation de leur art sur le site Internet (« *How to read the Art Works* ») et cela le plus rapidement possible avant de remonter dans son atelier. C'était une prestation : une auto-citation, un récit de discours. Elle a commencé par « Tu l'as dit ça Jeanne-Claude ? ». A ce moment là l'entretien est devenu très étrange, j'ai eu le sentiment d'entendre les textes des artistes en voix off, tandis que j'avais les artistes devant moi : l'effet, sans doute, du dédoublement de l'artiste Christo qui voulait retourner à ses œuvres préparatoires, en un christo-critique pressé. Jeanne-Claude, dont le ton même avait changé, reprenait, corrigeait les termes du texte écorché par Christo dans sa hâte d'en finir ou bien terminait les phrases laissées en suspens, transformant le récitatif en duo. Jeanne-Claude de temps en temps lui disait « mais elle sait déjà tout ça », mais je crois que rien n'aurait su contrecarrer la posture. J'avais donc passé la barrière Jeanne-Claude et je m'étais retrouvée devant le texte critique, qui faisait écran. Je me suis souvenue des mots de Jeanne-Claude à Paris : « tout est sur notre site web ». En effet. Les deux seuls outils à ma disposition pour quitter le terrain du « prêt-à-porter » discursif (G. Tiberghien, 1996) ont été : d'une part, le rappel des faits, les exemples précis, les références à d'autres textes et en particulier aux éditions documentaires, et d'autre part, la demande que j'ai faite qu'il me déconstruise une œuvre préparatoire. Ma connaissance des éditions documentaires et l'aide de Jeanne-Claude ont (re)mis Christo sur la trajectoire pédagogique, c'est-à-dire au-delà du texte critique instrumentalisé en prestation artistique. A ce moment-là l'entretien avec Christo est devenu passionnant, en particulier sur la question de l'emprunt d'espace et sur la question de la réception de l'œuvre d'art (cf. Chapitre 5, III).

Du point de vue de son premier objectif : le questionnement de la pratique, l'entretien a été un succès. L'un de ses intérêts non négligeable a été sa transformation en micro-terrain sur l'un des lieux de travail des artistes, le centre de la dimension spatiale de l'activité artistique christolienne. Du point de vue de son second objectif, le dégagement des représentations, des significations et valeurs qui la guident, le résultat est plus mitigé. Avec Jeanne-Claude d'une part, il a assez vite tourné à la déclaration et à l'exposé de mes propres représentations, représentations que Jeanne-Claude validait ou infirmait. Même s'il était satisfaisant d'entendre l'artiste valider mes élaborations, cela ne correspondait pas à l'objectif de l'entretien et encore moins à la méthode qui le fonde scientifiquement. Avec Christo, il a été tout à la fois frustrant et, le mot qui me vient à l'esprit est, prometteur[592]. Chacun leur tour les artistes m'ont affirmé « Every interpretation of the work is legitimate. What I like to point is that (…) » renvoyant à cette forme de contrôle du dire critique par le factuel.

Je me suis interrogée sur le sentiment réellement partagé que j'ai retiré de cet entretien avec Christo et sur les raisons qui l'expliquent en dehors ou à côté d'un comportement maladroit ou inadéquat de ma part, j'étais intimidée, et de l'indisponibilité de Christo, son devoir de citoyen le tenait éloigné de son travail, ce qu'il avait de mal à supporter. Certains entretiens des artistes, ceux de M. Yanagi avec Christo en particulier, sont très intéressants. Mais nous avons vu qu'ils semblent préparés. Il est possible que les artistes aient eu des choses à dire sur leur œuvre dans une période de maturité succédant à la réalisation de *Running Fence*, *Wrapped Walk Ways*, *Surrounded Islands* et *The Pont-Neuf Wrapped* et accompagnant l'élaboration de *The Umbrellas*, c'est-à-dire dans les années 1980 et début 1990, utilisant, à

[592] Pendant un interlude téléphonique, Jeanne-Claude, sans doute consciente de ma perplexité, m'a dit : « Il faut que vous soyez patiente avec lui », transformant peut-être ce premier entretien en entretien préparatoire, inscrivant en tout cas la situation d'interlocution dans la durée.

l'occasion, l'historien de l'art, le critique, pour les formuler, les objectiver dans un discours cohérent qui est venu établir discursivement l'œuvre, à côté de et en rapport avec la forme narrative des éditions documentaires. Aujourd'hui le discours est « en place » dans des textes (les leurs, ceux des critiques accrédités) et s'auto-cite dans une circularité dont on ne dénoue plus très bien ce qui vient d'eux, ce qui vient des autres, mais qui en tout cas se répète. Il est possible aussi, et cela s'accorde avec la logique de l'observation indirecte participante et avec le conseil de Jeanne-Claude, qu'il faille plus de familiarité, non pas avec l'œuvre documentée, mais avec le travail des artistes sur le terrain pour qu'une relation de connivence intellectuelle s'établisse et produise quelque chose dans l'action artistique. Ce qui ne laisse pas, du coup, d'accès à l'œuvre, à travers eux, sans intersubjectivité. Sans compter que si l'entretien avait été préparé auprès de Jeanne-Claude qui avait reçu une première mouture de la liste de questions et lu mes deux articles, il n'en était pas de même pour Christo. Ainsi, les entretiens de M. Yanagi sont-il préparés au sens où ils seraient faits d'une connivence programmatique et stratégique, ou préparés au sens où ils seraient issus d'une connivence dégagée de l'action commune ? Il est possible enfin que ma connaissance de l'œuvre ait été un obstacle à la communication, tellement mon rapport à l'œuvre était déjà pris non seulement dans l'interprétation que j'en fais mais aussi dans sa formulation, comme le leur est déjà tout formulé dans les textes qu'ils récitent.

IV. CONCLUSION DU CHAPITRE : VA ET VIENT METHODOLOGIQUE

Le va et vient entre les éditions documentaires et le travail de terrain effectué selon le principe de la remontée de filière documentaire, m'a permis sans doute de réinvestir les premières, leur contenu d'information, en élargissant mes perspectives disciplinaires initiales. Il a, dans son mouvement de balancier, confirmé les éditions documentaires dans leur statut de sources et imposé le terrain comme pré-condition ou péri-condition de leur analyse. Il m'a convaincu de l'importance de l'image, ou d'un système d'images, comme support de l'activité scientifique de terrain, instaurant les conditions d'une réflexivité de mon questionnement épistémologique portant sur le rapport terrain / image.

Il y a ce avec quoi on part sur le terrain et ce avec quoi on en revient et qui devient de plus en plus évident dans l'élaboration hors site des faits de terrain. Cela peut prendre du temps, cela gêne parce qu'il est difficile d'articuler des champs phénoménaux et théoriques disparates et diversement investis. Je dirais que je suis partie sur le terrain, toute chargée des œuvres christoliennes – y compris au sens propre, chargée des éditions documentaires - et plutôt déchargée d'un paradigme social au profit d'un paradigme phénoménologique. Ce sont les conditions de l'expérience artistique de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique de l'objet d'art que j'allais chercher sur le terrain. Mais on ne mesure sans doute pas suffisamment l'importance de l'habitus de terrain dans la construction d'un objet de recherche en géographie. C'est-à-dire qu'en mobilisant le contenu d'information des éditions documentaires dans l'exercice d'un habitus disciplinaire, j'ai été amenée à construire des faits non homogènes avec ma perspective théorique initiale. Le terrain est apparu alors non seulement dans sa fonction cognitive de fabrique du savoir géographique, mais dans sa fonction heuristique. Sur les terrains californiens ce sont des comportements ou des attitudes intellectuelles pré-réflexives qui se sont d'abord mis en place. Je me suis mise à faire un travail de terrain à la manière d'un géographe : avec ses attributs - les cartes, les documents graphiques et photographiques -, avec ses méthodes – les enquêtes, le porte-à-porte, les entretiens, l'observation paysagère, etc. Ces manières de faire ont par là même circonscrit un champ phénoménal géographique et convergé vers une construction de faits géographiques qui m'ont conduite hors du champ théorique dans lequel j'avais conçu mon projet de thèse. Ainsi, la remontée des filières a eu pour corollaire sur le plan théorique une remontée vers des

objets géographiques, et les théories qui les sous-tendent, qui a permis une réélaboration du matériel documentaire des éditions et son articulation avec les données de terrain dans des directions que je n'avais pas véritablement envisagées. Il s'agit bien d'un va et vient, le terrain était conçu et préparé comme une remontée de filière : il était par conséquent informé par les éditions et les questions que je leur posais, mais le terrain a entraîné la sélection de certaines entrées documentaires au détriment d'autres, reconnues comme pertinentes d'un point de vue épistémologique que je n'avais pas conçu. J'aimerais donner deux exemples. Les enquêtes de terrain m'ont permis une meilleure saisie et représentation des enjeux liés au public participatif, à son rôle dans l'élaboration du projet. Le film des frères Maysles (1977) et les deux ouvrages documentant *Running Fence* (Christo, 1978/a ; Spies, 1977) avaient certes fait surgir la figure des *ranchers* de Valley Ford, leur rôle de public participatif, mais l'enquête menée à Valley Ford, la rencontre et les entretiens avec ces personnes, la découverte du conservatoire local, m'ont permis de mesurer l'impact territorial des projets christoliens et de dégager cette figure d'un simple effet pragmatique de l'édition. Des objets géographiques - le territoire, le haut-lieu – comme ressortissants d'une problématique de l'action artistique et dégagés par la démarche de projet pour informer l'objet d'art et le charger de significations, ont pris sens et corps à travers les deux terrains californiens. Le paradigme actoriel est devenu à ce moment là un champ théorique dans les limites duquel construire des faits géographiques à partir des éditions documentaire. En retour le travail de terrain consolidait par là même le statut de sources de ces objets d'édition. Mais je crois que l'élaboration la plus importante a été celle qui a correspondu au traitement des données issues des terrains effectués dans les expositions documentaires. Concevoir la place de ce type d'édition, qui présente la particularité d'être présenté dans des lieux, c'est-à-dire à la fois des agencements spatiaux dans lesquels peut se déployer une entreprise muséographique, mais aussi des places dans un système de places correspondant au réseau-support muséal, et des places dans un système de places correspondant à l'activité artistique christolienne, a correspondu à un travail d'élaboration important. Il m'a conduite sur la voie de l'interspatialité au sens que lui donne J. Lévy (2002) et dont j'ai peu à peu étendu le postulat au fonctionnement de l'ensemble de l'activité artistique.

J'ai pu mesurer en de nombreuses occasions, à travers la manipulation de la documentation photographique que l'information issue de l'observation effectuée sur le terrain était porteuse d'une finesse d'analyse non seulement des objets d'art *in situ outdoors*, mais des œuvres préparatoires, œuvres préparatoires dont je montrerai tout au long de cette thèse l'importance qui va bien au-delà de leur portée représentative comme projet graphique, pour recouvrir une importance opérationnelle et promotionnelle. Cette qualité renvoie à la question de la représentation de l'espace et à la mobilisation de schémas cognitifs par le géographe dans l'analyse de représentations objectales de la catégorie de laquelle relèvent les œuvres préparatoires. A titre d'exemple, ma connaissance du site californien de *The Umbrellas* a été porteuse d'une qualité d'analyse que je n'ai jamais pu atteindre à propos du site japonais. Ma représentation mentale de ce site appuyée sur les cartes topographiques et portée par des expériences particulières (notamment les rencontres et les reconductions photographiques guidées) m'a sans cesse aidée dans la mise en relation des éléments visuels d'information extraits des éditions documentaires (œuvres préparatoires, photographies, croquis, cartes). La lecture spatiale que suppose ce type de documentation se trouvait en quelque sorte étayée par la représentation mentale du site auquel il renvoyait. Sans compter qu'elle pouvait venir s'appuyer sur un réseau d'informateurs constitué pendant l'enquête de terrain. Pour ce qui concerne le site japonais, ma lacune cognitive, redoublée par l'absence de carte topographique au 1 / 25 000 et la difficulté de lecture posée par les extraits de cartes au 1 / 200 000 que je

possédais[593], l'inscrivait systématiquement en creux des analyses californiennes. Cette différence est sensible dans le Chapitre 5, I, B qui est construit sur un jeu de mise en relation de documents visuels, elle m'est apparue très nettement dans la rédaction de cette sous partie. De même le travail sur les séries-types traitées en dispositifs muséographiques pour une expérience spectatrice ressortissant d'une pragmatique du projet graphique exposé (cf. Chapitre 5, I, B) n'aurait pas été possible sans l'accès direct aux éléments de la composition et de la facture des œuvres préparatoires, mais aussi au détail de leur contenu d'informations. Détails et contenus d'information qu'il ne m'était pas possible de saisir sur les reproductions. Ces exemples montrent l'importance de la remontée des filières documentaires et, inversement, les limites d'une étude qui aurait été uniquement documentaire.
Mon activité de terrain dans le cadre de cette recherche est responsable d'un troisième effet : la surreprésentation des œuvres étasuniennes dans le traitement de l'œuvre ou plutôt la surreprésentation des processus artistiques informés par le contexte étasunien d'activité au détriment des autres contextes d'action. Il s'agit là d'un effet de tropisme relevant de l'imaginaire géographique du type d'objets géographiques ou de lieux qu'il investit et qui porte le désir de recherche. J'ai utilisé le déploiement international de l'activité artistique christolienne pour me déplacer, et pour me déplacer aux Etats-Unis en particulier, réellement sur le terrain ou à travers les éditions documentaires. Le déplacement incluant les jeux de distance linguistiques : le traitement d'un assemblage de documents rédigés en anglais. Ce jeu de distance est d'ailleurs mis en scène dans le texte par le recours à la citation littérale. Je suis particulièrement consciente du fait que je n'ai pas travaillé sur le terrain le seul projet, *The Pont-Neuf Wrapped*, qui m'aurait permis des enquêtes, des observations et des mesures dans la perspective de l'activité artistique ou dans celle de la réception artistique. C'était un choix, un refus du cantonnement et un intérêt limité pour une œuvre dont l'objet géographique, le contexte d'élaboration m'étaient familiers. En revanche, les grands espaces étasuniens, les défilés grandioses, l'idée de frontière, mais aussi l'ambivalence contenue dans le fonctionnement de la démocratie participative étasunienne, son instrumentalisation par les Christo aux fins de la production d'un objet d'art m'intéressaient hautement. Je trouvais, et je trouve toujours, qu'on y rencontrait là à la fois la puissance de l'œuvre christolienne et sa limite, telle que je l'ai formulée dans le Chapitre 1, III, A.
Il me faut alors souligner dans un saisissement réflexif de ma méthode combien ma manière de faire a correspondu avec la problématique de mon questionnement épistémologique en géographie sur les rapports entre démarche de terrain et utilisation de l'image. Le matériel documentaire christolien est un matériel massivement graphique : photographique, graphique et cartographique. Si je devais retrouver une généalogie de mon approche des éditions documentaires, il me faudrait distinguer deux périodes : dans un premier temps celle de la mobilisation du matériau graphique, dans un second temps celle du matériau textuel. Ce sont les images qui m'ont conduites sur le terrain, ce sont elles que j'ai apportées avec moi sur le terrain, ce sont elles qui ont appelé la méthode de reconduction photographique comme approche de terrain. Les images ont donc en grande partie étayé, comme condition d'approche, de présence, de pratique et d'expérience, mon approche du terrain. C'est par elles et autour d'elles que je suis entrée en relation avec les personnes que j'ai interviewées, que j'ai mené des enquêtes dans les administrations, consulté les fonds d'archives. Plus précisément encore ce sont elles dans leur capacité à représenter l'objet démantelé, dans un jeu de reconnaissance *in situ* des personnes et des lieux, qui ont porté ma conduite de terrain. Les images matérielles rassemblées dans les éditions documentaires ont été à la fois les

[593] J'ai récupéré auprès du Centre d'Etudes sur le Japon de Paris et de collègues géographes japonais des extraits de carte au 1 / 200 000, édition 1984, mais il m'a été impossible de récupérer les cartes topographiques au 1 / 25 000. Quant aux artistes que j'ai sollicités sur ce point, ils n'étaient pas en mesure d'effectuer le travail de recherche qu'aurait impliqué leur exhumation.

supports de l'investissement des objets de terrain et les conditions de leur saisissement et de leur élaboration.
Si l'étude systématique des éditions documentaires et les remontées des filières documentaires m'ont permis d'obtenir une masse critique d'informations à partir de laquelle l'étude de l'œuvre d'une part et les outils de démonstration d'autre part trouvaient un fondement scientifique suffisant, il me faut cependant souligner un certain nombre de points critiques, complémentaires ou prospectifs concernant les sources et les méthodes de traitement. Dans la perspective de l'édition documentaire, il me semble possible d'envisager un dépouillement systématique des archives de la C.V.J sises au 48 Howard Street. Il permettrait une étude non pas tant du matériel que de sa sélection, donnant accès par là même aux représentations qui gouvernent la construction des éditions en en faisant un outil de l'établissement de la figure de l'artiste et de l'intelligibilité de l'œuvre. C'est un travail qu'il faudrait mener dans le sens de ce que constitue une source qui a vocation à être épuisée et soumise à une critique interne. Une deuxième piste consisterait à confronter systématiquement cette source à d'autres sources existantes à l'origine desquelles se trouvent les diverses entreprises contractantes collaboratrices des artistes, les administrations auxquelles s'adressent les artistes pour requérir le droit d'utiliser un sol pour installer un objet d'art et les cabinets qu'elles accréditent pour des travaux d'expertise, mais aussi les organisations d'opposants aux différents projets. D'un point de vue méthodologique, je pense d'une part, qu'il est possible d'envisager un traitement des sources documentaires mobilisant des modalités quantitatives de traitement de l'information textuelle et iconographique. Un traitement statistique d'occurrence d'images codées ou de bribes de texte, de récurrence de termes apporterait sans doute une information quantitative intéressante. Je pense d'autre part qu'il faudrait systématiser les enquêtes de terrain sur tous les sites d'œuvres installées ayant été démantelées, des enquêtes dans l'après-coup de l'œuvre. Celles-ci devraient être menées sur les sites des installations proprement dits, mais aussi sur l'ensemble des sites impliqués par l'élaboration et la fabrication d'un objet d'art donné. Entretiens multipliés sur la base de questionnaires fermés fonctionnant par mot-clétage ou entretiens plus qualitatifs du type de ceux que j'ai effectués, mais tentant d'échapper à l'approche de proche en proche qui tend à créer un échantillon homogène. Enfin, la transformation des événements dialogiques situés et des installations en terrain d'enquête me paraît une nécessité. J'envisage deux types distincts de protocole : l'un, de type entretien, fondé sur le recueil du discours du public participatif et du public-usager aux fins de dégagement de ses représentations et de ses expériences ; l'autre fondé sur des techniques d'observation secondées par l'enregistrement filmique ou photographique qui permettrait de travailler le comportement, l'attitude et les actes comme mode d'accès à l'expérience vécue et partagée. Face à l'ensemble de ces directions méthodologiques, je dois réaffirmer la position de recherche qui a été la mienne. L'engagement d'un travail de recherche dans l'axe dessiné par chacun de ces protocoles présentés ici est contraire à une étude de l'œuvre dans toutes ses dimensions. Principe de recherche qui est au fondement de ce travail. Seule une étude systématique du matériel documentaire rassemblé et circonscrit dans les éditions et le recours à la pratique parcellaire de remontée de filière permettait, en effet, de rester à ce niveau de généralisation ou de synthèse, qui n'est en aucun cas un niveau de généralité.

Chapitre 3. D'UN ART TEXTILE A UN ART SPATIAL

« Le vrai dénominateur commun des œuvres n'est PAS DU TOUT "l'empaquetage" mais l'utilisation de textiles et tissus manufacturés, matériaux fragiles sensuels et précaires traduisant le côté éphémère des œuvres d'art. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 23).

L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude trouve son premier principe dans le travail du tissu[594] et l'élaboration conceptuelle, industrialo-technique, matérielle et formelle de la toile[595]. Le tissu façonné dans des matières textiles synthétiques est le matériau de l'œuvre[596], analogique et référentiel des autres pratique (interdiscursivité) et matériau (mots formalisés en textes), nous l'avons dit. Le tissu est le matériau manifeste de l'œuvre, annoncé dans les dessins préparatoires par l'adjonction de coupons textiles ou même évoqué par certains procédés graphiques. Le travail des Christo avec les surfaces textiles s'inscrit dans un large mouvement artistique de fascination pour les matériaux souples ou malléables en général, et pour le tissu plus particulièrement : l'art textile. Né dans l'entre-deux-guerres, exploré par le Bauhaus, il s'est développé dans les années 1960-70, en Europe, aux Etats-Unis et au Japon. Sa considération par les historiens de l'art est faible et relativement confidentielle, disqualifié qu'il est par sa référence à la tapisserie ou au patchwork (*quilt*), perçus comme des arts mineurs, voire des pratiques artisanales ou folkloriques[597]. L'Art textile est néanmoins une catégorie classificatoire de l'art contemporain depuis la fin des années 1960[598], dont la

---

[594] Les substantifs « textile » et « tissu » couvrent des champs notionnels distincts. « Textile » renvoie soit aux éléments entrant dans la composition d'un tissu, soit aux procédés présidant à la fabrication d'un tissu. « Tissu » désigne par conséquent une surface souple et résistante qui résulte du travail de fibres selon des procédés de fabrication textiles. Une fois tissé, le tissu peut lui-même devenir le matériau mis en œuvre par d'autres procédés techniques : la confection, par exemple. Christo et Jeanne-Claude ont recours, nous le verrons, à toutes les formes de façonnement du matériau textile, faisant de l'objet d'art à la fois un objet tissé et un objet confectionné. J'emploierai pour le désigner spécifiquement le terme d'objet textile.

[595] J'entends la toile, à la fois comme l'une des composantes du tableau en peinture, à côté du châssis, du cadre et de la matière picturale, c'est-à-dire comme subjectile, et comme l'armure la plus simple du tissage. La toile ou taffetas, consiste en un entrecroisement régulier du fil de chaîne et du fil de trame : un fil pris, un fil sauté en alternance. Ses deux faces sont semblables, le tissu n'a pas d'envers.

[596] Le concept de matière apparaît comme un concept plus large que celui de matériau, comme un concept générique. La matière devient matériau en s'intégrant dans un projet et en devenant composante d'un produit. Dans le cas qui nous intéresse projet et produit sont artistiques (de Mèredieu, 1994, p. 18).

[597] Le critique L. Alloway explique en ces termes la faible considération dans laquelle est tenu l'art textile : « The expansion of the definition of art, after Duchamp, easily includes postcards but not tapestries, Xerox but not weaving. This is due to a prejudice against craft as the residue of an earlier manual phase of culture. As a result, discussion of the crafts gets left to craft critics as specialists and art critics rarely feel called on to estimate, for example, fiber works as sculpture. No general theory of art as form of communication can afford to leave the area of craft out of account. » (Constantine et Larsen, 1985, p. 12).

[598] Un certain nombre d'événements muséaux internationaux : les expositions « *Woven forms* » de 1963 au *Museum of Contemporary Crafts* de New York et au *Kunstgewerbe Museum* de Zürich, les expositions « *Perspectief in Textiel* » de 1969 et « *Structuur in Textiel* » de 1976 au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, l'exposition « *Wall Hangings : The New Classicism* » de 1976 au MoMa de New York, les expositions « *Fiber Structures* » de 1976 au musée de Pittsburg et « *FiberWorks* » de 1977 au *Cleveland Museum of Art* ; mais aussi des ouvrages : J. L. Larsen et M. Constentine *Beyond Craft : the Art Fabric* (1973) et *The Art Fabric : Mainstream* (1980) ; et enfin des expositions régulières organisées en Europe : la « Biennale Internationale de la Tapisserie » de Lausanne fondée en 1962 et qui depuis 1981 s'est ouverte à toutes les formes d'expression textile, la « Biennale des Mini-Textiles » de Londres créée en 1974, la « Biennale Internationale de Miniatures Textiles » de Szombathely en Hongrie depuis 1970, la « Triennale Internationale des Tapisseries contemporaines et anciennes et des Arts du tissu » de Lódz en Pologne, ont contribué à le définir et à l'installer dans le monde de l'art.

définition s'appuie sur la mise en œuvre d'un matériau exclusif dans le cadre de pratiques artistiques : le façonnement par entrelacement de fibres ou brins, ou par couture (ligature, laçage) de plaques ou de pans. On a pris l'habitude de l'associer avec d'autres formes d'expression caractérisées par l'usage spécifique des propriétés physiques d'un matériau, sous l'appellation *Soft Art*[599]. Celle-ci désigne les qualités de souplesse, de mobilité et de labilité des matériaux mis en œuvre par des artistes. Cette fascination pour le tissu ne s'est pas seulement exercée dans le domaine de la représentation, en faisant travailler le support textile de la figure ou de la forme : la toile ou le canevas, mais a fait l'objet d'une intégration matériologique. Le travail sur le support de la représentation correspond à un investissement pictural de ses qualités d'objet nomade, de « toile buvarde » (M. Butor), d'armure[600] et de surface orientée. Mais, la surface textile peut être travaillée pour elle-même, dans sa fibre et sa texture (elle peut être grattée, frottée, enduite, variée), dans sa trame (elle peut être dédoublée, déchirée, coupée, brûlée, dé-tramée), pour sa flexibilité (elle peut être pliée, froissée, enroulée, enveloppée), pour sa porosité (elle peut être pigmentée, teinte, imprégnée), pour sa transparence (elle peut être traversée et superposée) et pour ses qualités aéromobiles (elle peut être tenue, appliquée, cloisonnée, éventée). En décrochant la toile du mur, en investiguant ses propriétés métriques et en reconnaissant, à travers sa manipulation, le tissu pour lui même, c'est-à-dire comme matériau et non plus comme support, l'art textile a fait entrer le tissu dans l'art sculptural, voire l'art environnemental, en fondant les notions génériques de « sculpture souple » et de « tapisserie spatiale »[601] (Thomas, Mainguy et Pommier, 1985, pp. 227-228). Libérée du mur, déployée dans l'espace, mise en tension dans l'air, la toile se retourne alors d'une part, vers la peau ou vers le vêtement en redécouvrant son rapport étroit avec le corps humain[602] et d'autre part vers la terre, en devenant une métaphore des formes du recouvrement anthropique et de l'information humaine de celle-ci. En faisant donc glisser la toile du plan de la représentation (sujets figurés) aux objets réels, en l'appliquant aussi bien sur des corps humains, que sur des bâtiments, des équipements ou des portions de la surface terrestre, Christo et Jeanne-Claude partagent les intérêts et les recherches de l'art textile et du *Soft Art*. Cet apparentement avec tout un champ de l'art contemporain défini par l'usage exclusif de matériaux caractérisés par leur propriétés

---

[599] A côté du textile, on recense d'autres matériaux : le feutre, le caoutchouc, les plastiques mous, la cire, etc. Les expressions et pratiques artistiques qui mobilisent les propriétés physiques de ce type de matériaux, ont été rassemblées sous la catégorie générale du *Soft Art*, dans une exposition présentée à la *Kunsthaus* de Zurich, en 1979, intitulée « *Weich und plastisch, Soft Art* ».

[600] L'armure est le nom donné à la combinaison d'entrelacements perpendiculaires et réguliers d'un fil de chaîne (disposé longitudinalement) et d'un fil de trame (disposé transversalement), formant la surface d'un tissu. La toile ou taffetas, par exemple, correspond à l'armure la plus simple.

[601] Les plus représentatifs de ces sculpteurs textiles sont sans doute l'artiste polonaise Magdalena Abakanowicz (*Foule I -50 silhouettes, 1986-87*), le français Daniel Graffin (*Sculpture de vent, 1981*, *Mallarmé's Meteorites, 1979*), l'artiste d'origine hongroise Vera Szekely (*Structures-Tensions, 1978-1984*) ou encore l'artiste américaine Cindy Snodgrass (*Bird in flight, 1976*).

[602] Daniel Graffin décrit de la façon suivante ses sculptures aériennes : « Vous savez, ce qui fait qu'un mouvement est beau, c'est le corps. C'est le corps de la mère ou de la femme. Ici le corps c'est l'air et c'est la présence manquante. Ce qui charge les objets d'une présence, c'est qu'il n'y a pas d'armature. C'est le mystère. Ce qui est beau dans une robe, c'est le mouvement, c'est ce qu'elle suggère. » (Thomas, Mainguy et Pommier, 1985, p. 230). Lors de performances chorégraphiques, Frédéric Amat met directement en rapport le textile et le corps, orchestrant des « sculptures vivantes ». Il décrit ainsi son œuvre *Accio Zero, 1974-1976* : « Ce sont des constructions en textile dont la forme découle du galbe et du mouvement du corps qu'elles contiennent. Tandis que le corps et le textile se répondent et s'influencent l'un l'autre par des mouvements rythmiques, le textile devient une forme de l'espace, mouvante, fluide et changeante. » (Thomas, Mainguy et Pommier, 1985, p. 239). Enfin, chez Magdalena Abakanowicz, le tissu se fait lambeau de chair pour évoquer l'enveloppe corporelle dans des œuvres comme *Figures assises, 1974-78* ou *Embryologie, 1978-1981*.

physiques, n'a jamais été réellement travaillé et cela malgré les récurrentes assertions des artistes[603], malgré aussi l'inclusion de leur œuvre dans les ouvrages d'esthétique traitant spécifiquement de l'art textile (cf. Thomas, Mainguy et Pommier, 1985 ; Constantine et Larsen, 1985)[604]. Ce rapprochement est pourtant riche, puisque au-delà d'une inscription dans une longue tradition artistique de maniement ou de représentation des tissus, Christo et Jeanne-Claude attribuent non seulement une fonction esthétique, mais aussi une signification existentielle au recouvrement textile des corps humains et terrestres.

« Christo et Jeanne-Claude : Tout au long de l'histoire de l'art, l'usage du tissu a été un objet de fascination pour les artistes. Des temps les plus anciens jusqu'à nos jours, l'étoffe qui forme des pans, des plis et des draperies, est une partie significative des peintures, des fresques, des reliefs et des sculptures réalisés en bois, pierre et bronze. L'utilisation de toile sur le Reichstag s'inscrit dans cette tradition classique. Le tissu, comme l'action de se vêtir ou une peau, est fragile, il traduit la qualité unique de l'éphémère. » (Marsaud Perrodin, 1986, p. 86)[605].

Ce faisant, Christo et Jeanne-Claude rencontrent deux autres champs artistiques contemporains le *Land Art* et l'Art Corporel[606]. Le rapprochement de leurs objets textiles monumentaux *in situ outdoors* avec les productions du premier est habituel, constant, bien que pour les artistes, comme pour les historiens de l'art, il soit problématique. J'en discuterai en proposant une définition de ce courant qui, en s'appuyant sur une élaboration géographique du terme anglais *land*, permet de déplacer le débat vers une considération spatiale de l'activité artistique dans la perspective de laquelle se dessine une définition de l'œuvre christolienne. L'intersection de cette œuvre avec le *Land* de l'art est aussi considérée comme significative par les historiens et critiques de l'art textile[607]. Le rapprochement avec le second champ, l'Art corporel, est une proposition, élaborée à partir de l'association métaphorique entre tissu et peau faite par les artistes qui permet de redonner un sens au *wrapping*, le façonnement dans la perspective duquel se dessine une définition de l'objet textile christolien comme enveloppe. Nous apporterons ici les éléments de sa problématisation et de sa vérification. *Land Art* et Art

---

[603] Mettre l'accent sur le tissu, insister sur la place du tissu comme sujet de la représentation ou comme matériau de l'œuvre, est le principe des rappels historiques que font les artistes dans leurs conférences et leurs communiqués de presse. Les références avancées par les artistes à la réalisation du *Monument à Balzac* de Rodin à partir de la robe de chambre de l'écrivain, aux attributs en tissu de la *Petite Danseuse de 14 ans* de Degas, statuette habillée d'un tutu et à la chevelure nouée d'un ruban de soie, viennent s'ajouter à celles proposées par les commentateurs, *L'énigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray et *La foule regardant un objet entouré de liens* de H. Moore.

[604] Une reproduction d'une photographie de *Surrounded Islands* met le point final à l'introduction qu'a rédigée M. Thomas pour *L'art textile* (ibid., p. 15), ouvrage qui comprend d'autres reproductions et des évocations.

[605] Extrait du communiqué de presse de *The Reichstag Wrapped*.

[606] J'ai fait le choix d'employer la locution française Art Corporel plutôt que celle de *Body Art* pour court-circuiter des références automatiques et en fin de compte fort éloignées des fondements et visées du travail sur le corps des Christo, comme nous le verrons. L'expression *Body Art* évoque immanquablement les *happenings* sado-masochistes des « Actionnistes viennois » (1962-1968) ou ceux masochistes de l'artiste française Gina Pane. Cette substitution est néanmoins un faux-semblant dans la mesure où, comme pour le *Land Art*, on a pris l'habitude de rassembler sous cette catégorie des œuvres d'une extrême diversité, dont certaines, d'une sensualité plus apaisée, diffèrent des interventions sanglantes précédemment rappelées. *Body Art* ou Art Corporel, il s'agit bien de la même chose, c'est-à-dire d'un art qui utilise le corps ou la peau comme support ou matériau artistiques.

[607] M. Constentine et J. L. Larsen (1985, p. 246) évoque brièvement et non sans à peu près l'art des Christo dans le septième et dernier chapitre de leur ouvrage, chapitre intitulé « Art Fabric in Environment, Landscape, and Theatre » : « Landscape. (…) We mention above the Happenings of the 60's. Not unrelated to these events were Christo's extraordinary wrappings of beachheads and buildings. Then his yellow *Valley Curtain* spanned a Colorado mountain valley (1971). (…) Christo overcame the limits of a commonplace material. And he is not alone in bringing art, made of fiber, into the landscape. ».

Corporel sont deux champs artistiques aux contextes géographique et historique communs, dont les acteurs partagent un certain nombre d'intentions et de pratiques communes, et que les trajectoires artistiques individuelles ont souvent reliés (Dennis Oppenheim, Gina Pane, Klaus Rinke, par exemple). Apparus à la fin des années 1960, aux Etats-Unis et en Europe[608], ils s'apparentent par leur intention de faire du *land* (terre, parcelle, terrain, pays, territoire), ou du corps humain l'objet plastique, c'est-à-dire le support ou mieux la matière d'une action, et non plus le sujet d'une représentation (le nu, le paysage). L'action elle-même maintient le corps à l'intérieur de ces champs de l'art, parce qu'elle suppose l'engagement physique comme moyen, celui de l'artiste, qu'il soit ou non expressionniste, et celui du public, qu'il soit ou non participationniste. Parce qu'ils règlent leurs prestations esthétiques sur une forte actualité spatio-temporelle et y soumettent leurs productions souvent éphémères, ils partagent aussi le recours au constat photographique ou filmique, à une pratique de sauvegarde et de l'exposition documentaires. Si la présence et l'articulation de ces deux objets (le *land*, le corps) dans l'œuvre des Christo empêche de voir à travers la mobilisation de chacun d'eux une appartenance spécifique à l'un des deux champs, leur concomitance ne permet pas non plus de présenter ce travail comme une succession de phases : une période *Land Art* venant prendre la suite d'une période Art Corporel. C'est ensemble donc qu'il faut traiter ces pistes pour définir l'art christolien comme un art spatial dont le tissu devient de matériau une métaphore globale.
Ce chapitre a pour visée l'exposé de ma problématique qui porte sur les spatialités de l'œuvre christolienne, à travers les conditions de l'élaboration et de la réception de celle-ci. Les références au *Land Art* et à l'Art corporel y renvoient à deux manières distinctes de définir l'objet textile christolien à partir des mises en œuvre du matériau : le *claiming* du *land* (ces termes seront définis dans le texte) et le *wrapping* du tissu, et d'aborder, dans ces perspectives, les rapports entre objet textile, objet d'art et œuvre d'art. Cette double définition permettra de montrer comment le tissu est un matériau dont la richesse matérielle, formelle et analogique « permet de formuler l'espace » (Thomas, Mainguy et Pommier, 1985), celui produit dans l'activité artistique, la dimension spatiale de l'action artistique, ou celui construit dans l'expérience esthétique, la dimension spatiale de l'expérience.

I. DU *SOFT ART* TEXTILE : L'OBJET TEXTILE

« Christo : L'aspect le plus important de mes œuvres est le "soft material". Bien que mes projets utilisent également de l'acier, des câbles, etc., l'élément primordial est le tissu, qui comporte toujours de la couleur. » (Yanagi, 1989/a, p. 195).

Christo et Jeanne-Claude définissent leur œuvre par l'usage de ce matériau quasi exclusif qu'est le tissu - la mise en œuvre des barils de pétrole étant devenue minoritaire -, ils la réfèrent sans ambiguïté à l'Art textile et au *Soft Art*. Le monde industriel du textile et de la confection, le monde de la couture et de la mode, reconnaissent cette référence, l'étude systématique du réseau relationnel des artistes le montrerait. De fait, nous avons rencontré et rencontrerons quelques industriels, *designers*, grands couturiers, qui ont jalonné leur parcours et qui, d'une manière plus ou moins périphérique, ont participé et participent encore à l'accomplissement et à la promotion de cette œuvre[609]. Cette reconnaissance s'étend aux institutionnels de l'art textile : l'œuvre est rapidement présentée dans les ouvrages traitant de

[608] Le *Body Art* s'est aussi développé en Australie.

[609] Les T-shirts dont sont habillés les installateurs et les *monitors* sont systématiquement dessinés par un designer ou un couturier, ami des artistes. A titre d'exemple, les T-shirts et les casquettes de *Surrounded Islands*, les chasubles de *The Pont-Neuf Wrapped* ont été dessinées par le couturier new-yorkais Willi Smith.

la mise en œuvre de ce matériau (cf. Constantine et Larsen, 1985 ; Thomas, Mainguy et Pommier, 1985)[610] ; des *Wrapped Objects*, des *Packages* et des œuvres préparatoires de Christo sont inclus dans les collections de musées d'art contemporain qui ont soutenu cette forme d'art spécifique[611]. Il faut cependant noter que les artistes n'ont jamais utilisé le réseau des manifestations artistiques textiles, leur prestation esthétique se déploie hors de ce contexte institutionnel particulier : on ne compte, en effet, aucune participation aux biennales ou triennales de Lausanne, Londres, Szombathely et de Lózd, et aux autres manifestations textiles étasuniennes. Cet « à côté » participe d'une problématique plus large centrée sur les rapports entre activité artistique et « système de l'art » (Christo, in Diamonstein, 1979), portée par la sortie hors les murs de l'art (la problématique de l'*outdoors*) et constitutive de la dimension fondamentale de l'*in situ* christolien. Une problématique que j'étudierai dans la partie consacrée au rapport de l'œuvre christolienne avec le *Land Art* (cf. II, B.).

L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude s'inscrit dans les problématiques de l'art textile, non seulement parce que les artistes réalisent des objets d'art qui relèvent de la catégorie des « sculptures souples », quand les toiles sont appliquées, ou des « tapisseries spatiales », quand elles sont mises sous tension dans les airs, mais parce que, pour ce faire, ils élaborent les propriétés physico-chimiques du matériau qu'ils mettent en œuvre. Chacun des objets d'art, en tant que corps textile, est le produit d'une invention, d'une fabrication, d'un façonnement de matières textiles (tissage), qui visent la maîtrise technique de son comportement *in situ* et de son action sur les spectateurs-usagers. Mais, si ces objets diffèrent entre eux par un certain nombre de propriétés secondaires, ils partagent tous néanmoins deux qualités principales, la fragilité, qui fait du tissu la matière d'un événement localisé et la souplesse, qui est mise en œuvre dans une action sur le matériau : le « *wrapping* ». L'œuvre des artistes s'inscrit dans les problématiques de l'art textile parce qu'ils réalisent et installent des « sculptures souples » comme d'autres confectionnent et présentent des vêtements. Chacun des objets d'art, en tant que corps textile, est le produit d'une mise en forme (patronage) et d'un assemblage de pièces de tissu (couture, ligature), qui visent à l'ajuster à son site comme à un corps. Ainsi, les modalités de l'apparition et l'ajustement de la toile *in situ* rappellent l'habillage des mannequins pour un défilé de haute couture. Une analogie qui se prolonge jusque dans l'étude des techniques et des actions mobilisées par les opérations de découpe et de confection qui précèdent l'installation. L'étude des procédés matériels, formels et techniques qui rendent l'œuvre d'art possible, fait apparaître la similitude de cette pratique artistique avec l'art vestimentaire, et en particulier avec la haute couture, une pratique qui, néanmoins, par son amplitude relève de la construction (BTP).

Le *Soft Art* est un large mouvement artistique qui se définit par la mise en œuvre, la manipulation et les produits de la manipulation, d'un ensemble de matériaux caractérisés par une propriété commune, la mollesse. Parler de *Soft Art*, c'est donc aussi envisager l'art du point de vue du conditionnement de la pratique artistique et de la réception esthétique, par l'approche du matériau. Le tissu est un matériau du *Soft Art*, dans la mesure où l'adjectif *soft* en anglais recouvre aussi bien les qualités de mollesse et de douceur d'un corps, que de malléabilité et de souplesse (ou flexibilité)[612]. Dans sa classification des matières Leroi-

[610] Dans l'ouvrage de M. Constantine et J. L Larsen (1985) l'œuvre des Christo est mentionnée à quatre moments et illustrée par une image de la maquette de *The MoMa Packages, Project, 1968* et une photographie de l'installation *Running Fence*. Dans l'ouvrage de M. Thomas, C. Mainguy et S. Pommier (1985), l'œuvre est brièvement évoquée en trois occurrences et illustrée par deux photographies des installations *Surrounded Islands* et *Valley Curtain*.

[611] Dans les collections du musée des Beaux Arts de Cleveland (Ohio, EU) et des institutions muséales suisses, hauts lieux de l'art textile. (Liste des musées détenteurs d'œuvre des Christo publiée sur www.christojeanneclaude.net, 2003).

[612] Ainsi, en anglais, le tissu est-il classé dans la catégorie des « *soft goods* ».

Gourhan (1971) inclut dans la catégorie des « solides souples », dont il fait dépendre la définition des techniques de façonnement (tissage, couture, etc.), à la fois les matières textiles proprement dites et un des produits de leur façonnement, le tissu[613]. Leur propriété physique essentielle est effectivement la flexibilité ou la souplesse. L'art textile est un *soft Art*, non seulement du point de vue de la logique de la production matérielle et formelle d'un matériau pour l'œuvre, mais du point de vue d'une « logique de la sensation », comme condition d'approche de l'objet d'art par l'artiste et par le spectateur-usager. Mais, du point de vue de cette logique, le tissu est un matériau particulier, puisqu'il se présente en surface irrégulière. L'irrégularité de sa surface (la trame), due à l'entrecroisement de matières allongées (l'armure), montre que le façonnement qui préside à sa fabrication, le constitue à la fois en matière et forme. Puis, soumis en tant que pièce tissée à la découpe et à la confection, il est informé une nouvelle fois. Dans la pratique artistique comme dans la réception esthétique, la forme participe de la matière et la matière de la forme, faisant aussi dépendre la logique formelle de l'approche du matériau et la logique de la sensation de la forme qui lui a été donnée.

A. Un objet manufacturé et façonné : objet tissé

1. L'invention et la fabrication des toiles

(a) La systématisation d'un solide souple

« Erreur. Pas du plastique - du tissu. La fibre de polypropylène est tissée mécaniquement. Le plastique fait habituellement référence à une pellicule ; il n'est pas tissé. Ainsi, les femmes qui portent des bas en nylon ne portent pas des bas en plastique », (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 7).

Le tissu, « dénominateur commun » des projets de Christo et Jeanne-Claude, est apparu très tôt dans leur œuvre. Les empaquetages d'objets d'abord, puis les installations *in situ* : *Empaquetage sur le quai, 1961* ainsi que *The Museum of Contemporary Art Wrapped, 1969* sont réalisés en bâche[614] ; la tour et la fontaine de Spolète, sont enveloppées dans en toile de polypropylène. Mais il n'en est devenu le matériau exclusif qu'après que Christo a envisagé, dans les années 60, les potentialités du verre (*Closed Highway, 5 000 miles, 6 lanes East-West Highwa*y et *Store Fronts)*, du papier d'emballage (*Store Fronts* et *Wrapped Boxes*) et d'une matière plastique transparente non tissée (cf. documents 02 et 04) - film de polyéthylène – (*Wrapped Woman*, *Wrapped Paintings* et certains petits objets empaquetés[615]). La systématisation de l'utilisation d'un matériau textile procède donc d'un choix pour un procédé

[613] Le tissu, dans la classification des matières proposée par A. Leroi-Gourhan est un solide souple : « les solides souples ont pour propriété essentielle une flexibilité permanente qui permet de les assembler par intrication mutuelle. On les utilise en plaques (écorce, cuir, tissus réunis par des liens) ou en éléments allongés (lamelles, brins, fils) dont l'enchevêtrement assure la cohésion. » (ibid., p. 234). Le tissu est le résultat d'une opération d'intrication de brins, appelée tissage. L'adjectif textile renvoie, lui, soit aux différentes matières naturelles, artificielles ou synthétiques susceptibles d'être assemblées par tissage, soit aux procédés de fabrication de tissus.

[614] Une bâche est une toile dont une ou deux des surfaces est ou sont traitée(s) pour permettre son usage en extérieur.

[615] A titre d'exemples, *Fauteuil Empaqueté, 1961* ; *Motocyclette Empaquetée, 1962* ; *Der Spiegel Magazine Empaqueté, 1963 ; Wrapped Flower, 1965*. D'ailleurs nombre d'empaquetages de petits objets sont toujours réalisés ou projetés dans ce matériau non tissé. A titre d'exemples: *Pile of 8 Folded Copies of Die Zeit Newspaper Wrapped, 1977 ; Wrapped Book Modern Art, 1978* ; *Chicago Magazine Wrapped, 1980* .

de fabrication et de façonnement spécifique. Le papier, le verre et le film synthétique sont des matières dites « plastiques » façonnées à partir d'une pâte d'origine naturelle, artificielle ou synthétique, étendue, moulée et séchée dans un récipient ; le tissu est un « solide souple » obtenu par l'intrication régulière de brins naturels ou synthétiques (A. Leroi-Gourhan, 1971). Les « solides plastiques » sont fixées dans une forme par moulage, tandis que le tissu est une matière formellement ordonnée et une forme matériellement constituée. Un traitement par découpe et confection peut intervenir dans un second temps et ré-informer l'assemblage textile par patronage[616]. Cependant, tout ces matériaux ont en commun une qualité : la transparence, ce que Christo appelle le « *passing through* » (Diamonstein, 1979, p. 94).
La toile s'est aussi débarrassée de ses premiers encroûtements, mélanges de peinture laquée et de sable, qui raidissaient le matériau et colmataient la trame. Les *Wrapped Objects* des années 1958 et 1959 étaient pris dans des manteaux noirs et rigides qui niaient la principale qualité matérielle du tissu, la souplesse. A partir de la fin de l'année 1959, Christo utilise telles quelles des toiles qu'il emprunte à son environnement, pour recouvrir des objets eux-mêmes subtilisés à la vie quotidienne[617]. C'est bien la souplesse et la transparence, qu'il retrouvera dans le tissu, qu'il expérimente alors dans l'emploi de films plastiques.

« Christo : In the early sixties I used plastic because of the "passing through" activity. Actually these projects were about passing through. It's a dynamic situation when the light passes through. » (Diamonstein, 1979, p. 94).

(b) Un matériau usiné : fibres thermoplastiques tissées

« Parmi toutes les décisions à prendre pour l'empaquetage du Pont-Neuf, l'une des plus importantes et nullement technique, fut de choisir une étoffe d'une texture et d'une teinte appropriées. Par ses expériences antérieures Christo savait qu'il aimait travailler avec des toiles en polyamide, qu'il avait utilisées pour des projets tels que Valley Curtain*,* Running Fence *et* Wrapped Walk Ways*. Une toile en polypropylène, qui est moins solide mais peut flotter s'était révélée idéale pour les* Surrounded Islands *», (Christo, 1990, p. 134).*

« Finding the right fabric for Surrounded Islands *was one of the project's most difficult task. Since April 1981, the search had been on for a strong buoyant fabric that would float satisfactorily. » (Christo, 1986, p. 61).*

Ce matériau, d'abord trouvé dans le monde réel (bâches, toile de parachutes et d'*airbags*)[618], a été fabriqué sur commande pour *Valley Curtain, 1972* et fait, depuis *Wrapped Walk Ways, 1978*, l'objet d'une recherche et d'une fabrication spécifiques (cf. document 17-a). Ce matériau privilégié est l'objet d'une recherche matériologique menée dans le cadre des projets (cf. Chapitre 4, II, C, 2). Elle cherche à définir les propriétés physico-chimiques des assemblages textiles, afin d'une part, de rendre leurs comportements adéquats aux conditions naturelles et anthropiques de leur usage, c'est-à-dire aux processus chimiques (réactions) et aux actions physiques (forces) qui vont s'exercer sur eux, et d'autre part, de rendre leur aspect et leur allure conformes aux conditions de leur réception esthétique. C'est pourquoi, elle procède, nous le verrons, d'une association systématique entre art et industrie, d'une

[616] Terme donné en couture à l'application d'un patron sur une toile pour tracer les contours d'une pièce à découper et à assembler.

[617] Jan Voss, peintre allemand établi à Paris à la fin des années 1950, ami de Christo, raconte que c'est sur les recommandations de P. Restany et de manière tout à fait intempestive que Christo a arrêté de peindre les surfaces de ses empaquetages.

[618] La toile de *Running Fence* est la récupération d'une commande d'*airbags* de l'entreprise automobile General Motors, annulée par celle-ci.

collaboration entre les Christo, leurs ingénieurs et les entrepreneurs contractants. Elle ne s'applique pas au procédé d'assemblage lui-même : ce sont toujours des toiles, c'est-à-dire les armures les plus simples, mais elle s'attache à l'allure de leur tramé (l'entrelacs des brins est plus ou moins lâche, la grosseur des brins peut varier) et par dessus tout aux matières textiles (fibres) qui entrent dans leur composition. Les toiles sont constituées de matières textiles synthétiques, produits de l'industrie chimique, façonnées et traitées industriellement (cf document 17-a). De ce point de vue les artistes s'inscrivent dans la révolution des matières qui caractérisent le vingtième siècle et repose essentiellement sur la transformation industrielle du pétrole, plus spécifiquement ils s'inscrivent dans la révolution du textile qui, étendant son domaine du vêtement à la maison ou sa mise en œuvre de la confection au BTP, tend à devenir l'un des matériaux les plus polyvalents de notre époque. En faisant tisser des matériaux synthétiques obtenus par moulage, les artistes intègrent les qualités des pastiques dans un solide souple.

Les matières textiles sont des fibres thermoplastiques, des rubans de résine extrudée, assemblées en usine : des polyesters[619] (*Cubic Meter Package*, *Wrapped Trees*), du polypropylène[620] (*Wrapped Roman Wall*, *Ocean Front*, *Surrounded Islands*, *The Reichstag Wrapped*), du polyéthylène (*Packed Kunsthalle*) et des polyamides[621] (*Valley Curtain*, *Running Fence*, *Wrapped Walk Ways*, *The Pont Neuf Wrapped*, *The Umbrellas*, *The Gates*, *Over the River*) (cf. tableau 20). Elles forment des rubans plus ou moins larges et épais qui font varier l'épaisseur et la densité des toiles : ainsi la toile de *Running Fence* est grosse et lourde bien que façonnée dans du nylon réputé fin et léger. Certaines toiles présentent un relief du fait de l'utilisation de deux largeurs de ruban distinctes (*Running Fence* et *The Umbrellas*). Ces fils synthétiques sont très solides et élastiques, ils offrent ainsi une bonne, voire une excellente, résistance à la traction, au frottement et à l'abrasion. Ils sont réputés pour leur résistance aux agents atmosphériques et leur imputrescibilité. Soulignons d'ailleurs l'utilisation, de loin en loin, de toiles qualifiées pour leur usage dans l'agriculture, dans le bâtiment : toile anti-érosion des sols[622] (*Wrapped Coast*), voile de protection des arbres fruitiers (*Wrapped Trees*). Les fibres synthétiques présentent néanmoins des propriétés physico-chimiques distinctes, celles-ci sont méthodiquement exploitées par les artistes. Ainsi,

---

[619] Les tissus de polyester présentent les propriétés physiques et chimiques suivantes : une élasticité moyenne, une grande résistance à la traction et au frottement, une bonne résistance aux ultra-violets, un très faible pouvoir absorbant vis-à-vis de l'eau (hydrofuge), leur fibre brûle difficilement. Ils présentent les qualités sensorielles suivantes : un toucher rêche et un aspect soyeux.

[620] Les tissus réalisés en polypropylène présentent les propriétés physiques et chimiques suivantes : une bonne résistance au frottement et à l'abrasion, un pouvoir absorbant vis-à-vis de l'eau nul (hydrofuge), une grande sensibilité à la lumière (la fibre doit être traitée, si nécessaire, contre les ultra-violets), la fibre est difficile à teindre, elle brûle très facilement. Ils présentent les qualités sensorielles suivantes : un toucher gras, comme la paraffine. De tous les tissus en fibres synthétiques, le polypropylène a le prix de revient le plus faible.

[621] Il s'agit de toile de nylon. Le nylon est l'un des représentants de la famille des polyamides. Ces tissus de nylon présentent les propriétés physiques et chimiques suivantes : une résistance à la traction et à l'abrasion exceptionnelle (identique à celle d'un fil d'acier de même section), une élasticité très bonne et une infroissabilité, une légèreté et une finesse, une résistance à l'humidité exceptionnelle. Ils présentent les qualités sensorielles suivantes : un aspect brillant et lisse avec un éclat nacré, un toucher très doux.

[622] Extrait de la fiche technique du tissu anti-érosion de *Wrapped Coast* : « Characteristics: the product is a loose woven polypropylene ribbon fabric which effectively prevents erosion caused by wind, rain, or water run-off. Applications: As an aid in establishment of vegetation on playing fields, earthen banks, dams, water run-offs, spillways, road and rail cuttings, and another steep slopes. As a stabilizer after beach mining or earth works to prevent future erosion caused by wind, rain, water run-off, or scour. Advantages: Faster and cheaper to install than any other methods. Easy to handle, transport lighter, more compact than other materials (…) Does not deteriorate. Rot and mildew proof. (…) Less watering. Does not absorb moisture. Reduces evaporation, makes watering 100% effective. » (Christo, 1969).

le polypropylène est systématiquement utilisé pour les projets aquatiques (*Ocean Front*, *Surrounded Islands*), car la fibre est d'une densité inférieure à celle de l'eau et elle est hydrofuge, ce qui assure au tissu une bonne flottabilité et l'empêche de se gorger d'eau. Le nylon, matériau élastique et qui résiste à la traction et à l'abrasion, est utilisé pour les installations verticales, c'est-à-dire celles qui sont mises en tension dans l'air (*Valley Curtain*, *Running Fence*), et pour celles qui sont soumises au piétinement (*Wrapped Walk Ways*, *The Pont-Neuf Wrapped*). Le Polyester est une fibre d'une élasticité plus moyenne, caractérisée par sa résistance au frottement et par sa compétence au plissement : il a été utilisé pour *Wrapped Trees*. Par ailleurs, les matériaux se distinguent les uns des autres par leurs qualités sensorielles : leur aspect au toucher (rêche ou doux) et à la vue (soyeux ou brillant, à l'éclat plus ou moins terne et nacré). D'autres éléments peuvent être injectés dans la résine au moment de l'extrusion améliorant une propriété physico-chimique ou une qualité sensorielle : de minuscules bulles d'air donnaient au tissu de *Surrounded Islands* l'aspect de la mousse, ce qui améliorait sa flottaison[623] ; introduits dans la trame au moment du tissage : un fil noir venait moirer le voile blanc de *Wrapped Trees*.
La recherche s'attache par ailleurs au traitement chimique des fils et de la trame. Les fibres à tisser ou bien les toiles tissées sont teintes pour donner des surfaces toujours parfaitement unies comme des aplats colorés. Les surfaces peuvent être apprêtées[624] : la trame polyester de *Wrapped Trees* était imprégnée d'une substance acrylique qui collait les fibres de polyester entre elles afin qu'elle résiste mieux encore à la pression et au frottement des branches ; celles de *CubicMeter Package* et de *Packed Kunsthalle* étaient enduites de PVC ; celle de *Wrapped Museum of Contemporary Art* était goudronnée ; enfin celle de *The Reichstag Wrapped* était recouverte d'un film aluminium et il est prévu qu'il en soit de même pour celle d'*Over the River*. Matériau principal d'un dispositif impliquant l'engagement d'une population d'usagers-spectateurs, les toiles sont bien évidemment traitées contre les incendies[625] et répondent aux normes de sécurité en vigueur sur les territoires concernés.

« Dear Mrs Jeanne-Claude Christo: In our letter of 27th July 1982 we offered a foamed Polypropylene fabric for Surrounded Islands Project, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida. Concerning composition, material toxicity and color migration we can give the following information for this Adolff-Polital fabric of 100% Polypropylene, shade pink: 1-Chemical composition: Polypropylene resin (warp 7.6 threads/inch; filling 7.1 threads/inch; width of tape 0.120 inch; thickness of tape 0.0035 inch; density 0.5g/ccm; titer 1.100 denier), foaming agent, color concentrate (pink). All ingredients are B.G.A and/or F.D.A approved. 2- Material toxicity: At the low levels used, the ingredients are non toxic according to B.G.A and/or F.D.A approval. This information refers to statements of the additive manufacturer. 3- Color migration: The color concentrate used is B.G.A approved. » (Christo, 1986, p. 144)[626].

---

[623] « Christo had previously used polypropylene in two of his earlier projects, both involving water: *Wrapped Coast* and *Ocean Front*. The reason for using a polypropylene is that its density is lighter that the water. Millions of minuscule air bubbles were injected into the resin during extrusion. The precise amount of air bubbles is difficult to gauge: too many bubbles and the ribbon becomes to weak to be woven. Finding the right balance between strength and buoyancy was the challenge. » (Christo, 1986, p. 144).

[624] On utilise traditionnellement trois types d'apprêt sur une toile destinée à un usage extérieur, ceux-ci ont la propriété d'assurer une protection tout en maintenant la propriété principale de flexibilité du matériau : les émulsions de paraffine, les résines fluorées et les inductions de PVC. Les artistes ont cependant recours à d'autres types de revêtements : goudron, film d'aluminium, etc.

[625] Le polypropylène est, à la différence des autres, une fibre synthétique très inflammable. Or deux projets urbains,*Wrapped Roman Wall* et *The Reichstag Wrapped*, ont été réalisés dans ce matériau. *Ocean Front* et *Surrounded Islands*, façonnés dans le même matériau, étaient eux des projets aquatiques.

[626] Lettre de l'entreprise textile contractante, J.F. Adolff AG (Backnang, Allemagne), aux artistes, du 14 octobre 1982.

Ainsi, la souplesse, la douceur, la transparence, la porosité, la brillance, l'épaisseur et la densité des toiles varient-elles en fonction des déterminations écologiques, techniques et esthétiques de chacun des projets : le polypropylène de *Wrapped Coast* était imperméable aux embruns et à l'eau de mer, et suffisamment poreux pour permettre la circulation de l'eau et de l'air ; le matériau de *Wrapped Trees* était un voile transparent et léger retenant la neige, laissant passer les rayons lumineux, l'air et l'eau ; celui de *Surrounded Islands* présentait un tissage lâche et poreux qui favorisait à la fois la respiration des lamantins croisant dans la baie et la photosynthèse des algues, sa composition chimique lui permettait de résister à la corrosion saline ; celui de *Running Fence* était serré, épais et lourd pour résister aux vents d'une circulation atmosphérique littorale et à la tension consécutive exercée par les câbles. A propos du choix de la couleur de *Ocean Front* Christo dit :

« The horizontal surface always is less visible than vertical surfaces. We needed to create a rich amount of light, and the white does it. The white surface acts like a mirror and so it reflects a large amount of light.. » (Yard, 1975, p. 24).

En revanche, la toile de chacun des projets se caractérise par son homogénéité[627] : ses qualités matérielles et formelles (son tramé) ne varient pas dans la longueur (d'une lisière à l'autre), dans la largueur (d'un bout à l'autre), ni enfin entre l'endroit et l'envers.

2. La matière d'un événement situé : un matériau fragile et altérable

« Christo : But the fabric is extremely fragile, and the fragility is essential for the project. It can break and it breaks, it can tear and it tears. Of course the fabric is dialectically the only material that can be used in temporary project. It would be completely idiotic to build a fence with some kind of incredible steel material when the fence is intended to last for fourteen days. All these projects are thought of as temporary. This is why it is completely funny and extremely ironical to see all these great artists doing huge steel structures for a short time and move them away, and it is stupid. There is no logic in it. » (Diamonstein, 1979, p. 95).

Le tissu, même synthétique et traité, est un matériau fragile et altérable : il s'use et s'effiloche sous l'action d'un frottement, se détend et se déchire sous l'action d'une force, ternit et cuit sous l'effet d'un rayonnement, moisit à l'humidité, se salit. Le tissu est fragile du fait de la nature des fibres qui le composent, il est fragile du fait de son façonnement, les brins entrelacés sont solidaires entre eux mais pas unis, il est fragilisé du fait de son utilisation *in situ*. Une absence de solidité qui concerne la trame même, mais qui fait des points de couture dans la toile autant de points de faiblesse du tissu. L'application des toiles aux sites accroît cette fragilité, puisqu'elle est mobilisée par les vents et par la houle ou les courants, qu'elle frotte sur le substrat rocheux, l'appareillage de pierres ou l'asphalte, qu'elle est mise en tension dans l'air ou sur des superstructures, mais aussi qu'elle est soumise à l'action anthropique : au piétinement et au toucher. Ainsi, des installations anciennes, *Wrapped Coast* et *Valley Curtain*, ont été démantelées par l'action du vent. Le film réalisé par C. Blackwood (1977/b) sur la mise en place du projet *Wrapped Coast*, montre la constante mobilisation du tissu par les rafales de vent, rendant son application par encordement et agrafage très délicate. Le tissu anti-érosion devait résister à des vents de 145 kilomètres heure, il sera néanmoins partiellement détruit par un violent orage, accompagné de rafales allant jusqu'à 161 kilomètres heure, ce qui nécessitera sa dépose avant la reprise de son installation. *Ocean Front* a été démonté après une semaine d'exposition du fait de l'altération du matériau, de

[627] A l'exception accidentelle d'*Ocean Front, King's beach, Newport, Rhode Islands, 1974* dont la partie centrale avait été réalisée dans un tissu plus lourd et par conséquent plus opaque que le reste de l'installation. Cette différence est visible sur les photographies de l'installation.

l'objet textile par conséquent, par les algues et détritus apportés par la houle[628]. Enfin, avant que les artistes ne systématisent la diffusion de coupons de tissu au public, les spectateurs-usagers découpaient leur souvenir matériel à même l'objet.
En correspondance avec cette fragilité et cette altérabilité ou plutôt sous son prétexte, les installations sont temporaires. L'installation est vouée à la disparition, son démantèlement est effectué très peu de temps après sa matérialisation *in situ*. Au temps long du projet s'oppose un temps court (voire très court) de l'exposition (cf. tableau 01) : si l'aboutissement du projet *The Reichstag Wrapped* prit vingt quatre ans et si *The Gates Project*, quand il sera installé en février 2005, aura pris vingt-six ans, leur exposition respective dura / durera quatorze jours. En accord avec leur propension à régler (numériquement) leur œuvre, les artistes ont fixé la durée de l'exposition à quatorze jours. La matérialisation de l'idée de l'œuvre dans son site est non seulement éphémère ou fugace, mais sa temporalité est aussi (quasi)invariante. Il s'agit d'une des multiples modalités de sa standardisation.

« "Les Portiques" sont prévus pour rester en place 14 jours pendant l'automne après quoi les 41,842 kilomètres de l'œuvre d'art seront enlevés et le parc rendu à son état d'origine, et les matériaux seront recyclés. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 54)[629].

Cette standardisation ne connaît en effet que des exceptions anciennes : l'installation *Wrapped Coast* est restée en place dix semaines, *Wrapped Roman Wall*, quarante jours ; et surtout des exceptions accidentelles : *Valley Curtain*, menacée par les vents, est restée en place deux jours, *Ocean Front*, altéré par les effluents, une semaine ; ou conceptuelles (*i.e.*, liées au principe de leur conception) : *Wrapped Trees*, en correspondance avec son objet-référent[630], *The Umbrellas*, en accord avec son écartement trans-Pacifique[631]. Elle s'est progressivement imposée aux artistes et a été systématisée à partir de 1976, avec *Running Fence*. Si la durée du projet leur échappe, la durée d'exposition de l'installation est, par contre, du ressort des artistes. Elle est l'un des points de spécification de l'œuvre négociés avec les autorités administratives ayant compétence sur les sites, ainsi qu'avec les propriétaires-bailleurs.

« Ainsi qu'il avait été convenu avec les éleveurs et les Comtés, l'Etat et les agences fédérales, l'enlèvement de "La Barrière en Fuite" commença quatorze jours après son installation et tous les matériaux furent donnés aux propriétaires des fermes. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 72).

Il est fréquent que, devant le succès public de l'installation, les administrateurs, ceux-là mêmes qui ont pris leur temps pour délivrer les permis d'usage des sols et de construction ou bien qui l'ont fait avec réticence, demandent la prolongation de la période d'exposition. Il en a

---

[628] « *Ocean Front* outwitted the elements for over a week. Then stormy weather, waves, and strong winds caused the once-pristine surface of the fabric to be tarnished with seaweed and debris. Jeanne-Claude blamed the boom: "It wasn't high enough, so the tide brought in all kinds of things. After eight days, someone telephoned, saying 'It looks like diarrhea instead of white fabric.' Christo said 'Remove it immediately'." » (Chernow, 2002, p. 235). Les artistes travaillent à l'époque sur le projet *Running Fence*, en Californie.

[629] Il s'agit du projet en cours *The Gates* (cf. annexe 02).

[630] En accord avec son objet référent, les arbres fruitiers japonais protégés du gel hivernal par une toile, l'installation *Wrapped Trees* devait rester en place pendant toute la durée de l'hiver. Lors des entretiens que j'ai eus avec les artistes en juillet 2003, Jeanne-Claude m'a significativement rapporté l'anecdote suivante : les artistes avaient considéré *Wrapped Trees* comme une œuvre mineure, ils ne lui avaient pas, par conséquent, appliqué leur norme temporelle habituelle, or, devant la beauté de l'installation, ils ont décidé de la « traiter comme les autres », ils ont ordonné son démantèlement avant la date prévue. *Wrapped Trees* est restée en place du 13 novembre au 13 décembre 1998, soit pendant un mois. La standardisation temporelle est par conséquent une marque de l'œuvre.

[631] *The Umbrellas* devait rester en place trois semaines, afin de permettre les déplacements éventuels des spectateurs d'un site vers l'autre. L'accident qui a coûté la vie à une spectatrice, en Californie, a entraîné son démontage deux jours avant le terme annoncé.

été ainsi pour *The Reichstag Wrapped*. Les Christo n'ont, jusqu'à présent, jamais accédé à cette requête. C'est pourquoi, il s'agit bien de standardisation.
L'éphémère est un principe esthétique porté par la toile. L'éphémère est aussi un principe esthétique porté par l'empaquetage : la destination d'un paquet est d'être ouvert, déchiré. C'est ce que démontrait le piège postal de *Wrapped Boxes*. La série de 1966 contenait le message suivant, rédigé et glissé dans les boîtes à la demande de Christo : « *The package you have destroyed was wrapped according to my instructions (...)* ». Conformément à leur statut et destin de paquets, nombre de *Packages*, de *Wrapped Objects* et de maquettes d'installations ont été déballés par inadvertance ou par ignorance, comme le rappelle W. Volz (2002, p. 318) : une maquette de *Teatro Nuovo, Project for Spoleto* a été déballée par les douaniers de l'aéroport de Stockholm sur son trajet pour l'*Aronowitsch Gallery*, une maquette de *The Reichstag Wrapped* achetée par le musée de Téhéran a été déballée par les installateurs, tandis que *Package on a Luggage Rack* a été déballé par les installateurs de la *Künstlerhaus* de Munich où il devait être exposé, puis ses composants (poussette, matelas) éparpillés, et *Wrapped Fire Hydrant* a été exposé découvert à la *Richard Feigen Gallery* de Chicago.
Par conséquent, la toile est bien la matière d'un événement et d'une situation, car par sa matérialisation et son apparition elle constitue l'aboutissement du projet ; par sa délimitation, en tant que corps étendu, elle impose une concentration géographique, une unité de lieu ; et par sa fragilité et sa mise en œuvre, elle impose une cristallisation temporelle, une unité de temps. La toile est véritablement une scène (*skênê*). L'œuvre installée devient donc une unité spatio-temporelle transitoire : assemblage réalisé des multiples formes du projet, composant l'actualité d'une expérience *in situ outdoors*, voué à être éclaté dans les formes multiples de sa sauvegarde et de sa récupération.

3. Les armatures et les fixations : objet textile tendu, fixé

La toile, souple et mobile, nécessite pour être installée *in situ outdoors* des superstructures. Des matériaux usinés, solides plastiques (polystyrène, béton, ciment), semi-plastiques (métaux) et fibreux (bois), plus rigides et plus stables entrent donc dans la composition de ces artefacts textiles. Ils assurent trois types de fonction : le soutènement, l'application, la fixation (cf. tableaux 17 et 18).
Les matériaux de soutènement, placés sous les tissus, composent l'armature ou la charpente de la toile. Leur nature et leur propriété (flexibilité ou rigidité, densité, flottabilité, etc.) sont déterminées par l'élément naturel (ensemble de forces et énergies) que la toile recouvre, par les propriétés de la toile et par les choix esthétiques des artistes : des câbles d'acier (*Valley Curtain*, *Running Fence*, *Over the River*), des portiques en vinyle (*The Gates*) ou des pieds associés à des baleines d'aluminium (*The Umbrellas*) pour la suspension des toiles dans l'atmosphère ; des tangons de bois (*Ocean Front*) ou des estacades de polystyrène (*Surrounded Islands*) pour leur maintien à la surface de l'eau. Des cages et des filets métalliques, des coussins d'air plastiques protègent la pierre des monuments (*The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*), des frottements de la toile.
Tendue et nouée sur le tissu, la corde sert à l'application des toiles sur les surfaces bâties, rocheuses ou végétales (*Packed Kunsthalle*, *Wrapped Museum of Contemporary Art*, *Wrapped Roman Wall*, *The Pont Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*, *Wrapped Coast*, *Wrapped Trees*). Matériau thermoplastique constitué de fils de résine, elle s'apparente par sa nature au tissu, mais en diffère par son façonnement (procédé de tordage). Les qualités plastiques des fils sont fondamentales, elles conditionnent la tension. La corde forme à la

surface des tissus un réseau plus ou moins dense de points (nœuds) et de lignes, eux aussi « patronnés » par Christo dans des plans d'assemblage préparatoires[632].
Les fixations servent à attacher la toile et son armature entre elles et à les fixer au site d'installation. Des sardines, pitons, agrafes et ancres terrestres (*Wrapped Coast*, *Wrapped Walk Ways*), des ancres et chaînes marines (*Ocean Front*, *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped*), des lests de sable ou de béton (*The Pont Neuf Wrapped*), des fermetures éclairs (*Wrapped Trees*), maintiennent la toile en place. Des fondations et des bases en béton et en acier servent de contre-poids aux armatures (*Valley Curtain*, *The Umbrellas*). Des œillets associés à des crochets ou à des lacets permettent d'assembler les toiles et les infrastructures.

B. Un objet textile confectionné et appliqué : la mise en œuvre du matériau sur un grand chantier de Haute Couture

Le rapport de l'œuvre des Christo avec la Haute Couture ne fait pas de doute pour les spectateurs de *The Pont-Neuf Wrapped* :

« C'est superbe ! Ca serait habillé par Cardin, vous diriez que c'est superbe ! Et Dior l'aurait habillé court, d'accord, mais enfin... » (Maysles, 1990)[633].

Il n'est pas équivoque non plus pour l'un des premiers commentateurs de l'œuvre, D. Bourdon :

« Tel un couturier, Christo drape le tissu directement sur l'objet, le façonne en plis et replis baroques (...). » (Bourdon, 1986, p. 46).

Pas plus pour le couturier français Jean-Paul Gaultier qui, à la faveur de sa collection de prêt-à-porter féminin automne-hiver 2003 intitulée *La femme emballée*, rend un hommage explicite au geste artistique de Christo et Jeanne-Claude. Il s'agissait, en effet, d'un défilé de mannequins aux corps habillés ou demi-nus, ceints de treillages de cordes nouées, et aux têtes recouvertes d'amples cocons textiles transparents[634]. Mais il a été mis au jour par Christo lui-même, à travers toute une série de dessins préparatoires intitulés *Wedding Dress and Evening Dress, Project for the Arts Council, Philadelphia, 1967* et *Wrapped Dress, Project for a Wedding Dress*[635], ainsi que par la performance de Wendy, intitulée *Wedding Dress, 1967*. *Wedding Dress* est un ensemble composé d'un short et d'un bustier de satin blanc, et d'une lourde traîne en forme d'empaquetage. Le buste et les cuisses de Wendy sont ceints d'un treillage de corde de soie blanche (cf. document 05). L'objet a été présenté et la performance documentée à la première édition de la Biennale Internationale Dell'Arte Contemporanea de Florence en 1996, dans le cadre d'une exposition collective intitulée « Arte / Moda » qui a été ensuite montrée, sous le titre « Art / Fashion », au Guggenheim Soho de New York (Celant, 1999, pp. 102-103)[636]. La mobilisation commune du registre de la haute couture pour qualifier

---

[632] La pièce n°347 de l'exposition *Christo and Jeanne-Claude. Early Works, 1958-1969* présentée au Martin Gropius-Bau de Berlin, septembre-décembre 2001, est intitulée *Ropes for 200 000 Cubic Feet Package, 1968*. Elle montre un plan des cordes et des 1 200 nœuds de l'installation, dessiné sur une feuille de papier calque. Dans l'ouvrage de synthèse publié sur *The Reichstag Wrapped* on trouve des plans réalisés par ordinateur de l'encordement du bâtiment et de la disposition des noeuds (Christo, 1996, p. 361).

[633] Sur *The Pont-Neuf Wrapped*, citation d'un spectateur parisien enthousiaste en grande discussion avec un autre spectateur beaucoup moins « emballé ».

[634] Il semblait alors au spectateur averti qu'au cœur du défilé, les arbres de *Wrapped Trees* s'étaient animés… Jeanne-Claude a, en effet, décrit cette installation comme autant de silhouettes habillées (Hissen, 1999).

[635] Œuvres présentées à l'exposition *Christo and Jeanne-Claude, Early Works, 1958-1969* du Martin-Gropius-Bau de Berlin, septembre-décembre 2001 (pièces n°129, 130 et 131).

cette œuvre, pose une analogie entre le corps humain et la terre (le corps terrestre) que je discuterai dans la partie suivante (cf. II, B.). En revanche, dans cette partie, j'étudierai les pratiques d'assemblage, de mise en forme et d'ajustement des tissus empruntées à la confection de mode qui portent cette comparaison.

1. Modèles et patrons, instruments d'une confection « sur mesure »

Ce n'est pas en tant que pièces de tissu, mais en tant qu'assemblages de pièces de tissu mis en forme par des procédés de coupe et de couture ou de ligature, que les objets d'art christoliens viennent recouvrir leur site. Les toiles sont planes et à la dimension des métiers à tisser, elles doivent donc être façonnées à la forme et à la mesure des corps, les objets réels, qu'elles viendront recouvrir. Après avoir été tissées, elles doivent être confectionnées. Les objets d'art sont inversement des réalisations, des matérialisations des idées dont ils procèdent. L'ajustement réciproque d'idées et de sites à chaque fois différents, suppose la réalisation d'une part, de projets graphiques, et d'autre part, de plans de coupe et d'assemblage des lés. Œuvres préparatoires et plans d'exécution sont des interfaces entre l'idée et le site. Dans un sens, ils assurent la projection de l'idée sur le site et, dans l'autre, l'introjection des dimensions du site et de ses formes dans l'objet textile. Nous retrouvons dans ces deux classes d'objets graphiques la différence classique en couture entre le modèle et le patron.

« No matter how precise the drawings may be, they are not blueprints for the design of the umbrellas-object. Although Christo's engineers always refer to the artist's images, the ultimate design will have to fulfill practical requirements. » (Yanagi, 1989/b, p. 13).

Le modèle, ou ce qui sert d'objet d'imitation pour reproduire quelque chose, est un schéma réduit de l'objet à produire. Il est du côté de la *mimesis*[637], il est l'archétype. Dans le projet christolien, les œuvres préparatoires servent de modèle, comme les esquisses d'un couturier. Le patron, instrument d'ajustement du modèle, est aux mesures de l'objet à produire. Il est du côté de la *mathesis*, il est le gabarit et la forme qui servent à régler l'objet imaginé sur le site. Il joue pour son exécution le rôle de norme opératoire.
Le modèle, en tant que formalisation graphique d'une idée, assure le recouvrement mental du site par l'objet imaginé. Les œuvres préparatoires affichent le quadrillage de transfert, qui sert à la reproduction graphique proportionnée du site photographié, le quadrillage perspectiviste, qui sert à la construction graphique de l'objet imaginé en trois dimensions dans la profondeur du champ photographique, et les données métriques, qui annoncent les dimensions réelles de l'objet projeté (cf. Chapitre 4, II, D). Ils signalent le statut et la fonction de modèle des œuvres préparatoires, en réalisant à grands traits, d'une part une réduction et une segmentation du site, d'autre part une figuration fragmentaire de l'idée. Le modèle, c'est l'ensemble des représentations réduites et partielles de l'idée. Mais, l'indication des dimensions réelles de l'objet à venir appelle le mouvement inverse, c'est-à-dire une sorte de re-gradation scalaire condition de la matérialisation de l'objet dans son site : les opérations techniques de mise à la

[636] L'exposition comprenait un ensemble de cinq œuvres préparatoires et l'objet d'art *Wedding Dress* utilisé pour la performance de Wendy, mais présenté sur un mannequin coiffé à la manière des années 1960. La robe présentée à Florence et à New York apparaissait râpée, victime du frottement de la toile sur le sol dans le déplacement de Wendy qui s'apparentait aux mouvements chorégraphiés des mannequins d'un défilé de mode.

[637] J.-P. Boutinet (1999, p. 169) rappelle les deux procédures d'engendrement du projet architectural posées par F. Choay « l'une qui consiste, en se basant sur la perspective, dans l'application de principes et règles ordonnés à une nouvelle conception, l'autre en lien avec l'utopie qui réside dans la reproduction de modèles. ». Et il précise que moins qu'une opposition entre deux procédures, il s'agit de « deux attitudes (…) présentes au sein d'un même projet qui se donne à la fois comme modèle et comme règle, c'est-à-dire comme *mimesis*, modèle idéal, et comme *mathesis*, règle de mesure. ». Cette distinction terminologique et cette articulation entre deux procédures ne sont pas propres au projet d'architecture, on les rencontre aussi dans le projet de confection.

mesure et à la forme du site, du projet graphique. Le patron, lui, en tant qu'instrument graphique d'une réalisation technique, est la condition du recouvrement matériel du site par l'objet textile. Le patron, c'est l'ensemble des formes (surfaces délimitées par leur contour) mises à la mesure du site, et comprenant les indications de découpe du tissu et d'assemblage des pièces. Le patronage sert à introjecter les dimensions et les formes du site dans l'objet. Il permet d'ajuster l'objet au site, aux deux sens du verbe : « mettre aux dimensions convenables » (régler) et « disposer de façon appropriée » (ordonner), pour un troisième sens du terme : « mettre en état d'être joint » (appliquer). Les patrons assurent la congruence formelle et dimensionnelle du site et de l'objet. Les réseaux de cordes qui entourent certains objets textiles sont eux-mêmes modelés, sur les œuvres préparatoires et sur les maquettes, mais eux-aussi aussi patronnés (cf. document 18). Enfin, les plans de découpe et les plans de couture sont les résultats de la décomposition et de l'interprétation des modèles dessinés par Christo par des ingénieurs (parfois improvisés) oeuvrant à la manière de modélistes.

« The cutting and the sewing of the fabric were based on John Mitchel's engineering drawings. (...) The fabric for all eleven islands was sewn into 72 numbered sections, which varied according to the size and the shape of each island. The smallest island n°14, had five sections, the largest ones, Islands n°9 and 10, which were surrounded together, had twelve sections. The sewing patterns and the seam lengths were designed by computer so that each numbered section would follow the contours of the shore line. » (Christo, 1986, p. 151)[638].

« Pour chacun des 162 arbres, Wolfgang Volz effectue en juillet, août et septembre 1998 un patron individuel à partir des mesures prises à Riehen et d'une photo de l'arbre. Chaque patron tient compte des courbes de l'arbre. » (Christo, 1998/b, p. 59)[639].

Ces gabarits sont réalisés à la main ou grâce à des logiciels informatiques sur la base des mesures effectuées sur le site, puis sont reportés sur la toile. Les documents 19-a et 19-b présente le plan de découpe et d'assemblage de l'île n°14, la plus petite des *Surrounded Islands*. Il est construit sur une « base line », alignée sur l'axe longitudinal de l'île, à laquelle toutes lignes de couture des pans, parallèles entre elles, doivent être perpendiculaires. Il intègre les aspects dimensionnels et formels du site (cf. partie littorale). Le document 19-c présente les opérations réalisées par W. Volz pour élaborer les patrons des *Wrapped Trees* : mesures individuelles des arbres, calcul du métrage du tissu pour chaque arbre, plans de découpe et d'assemblage pour chaque arbre et vérification sur modèle réduit à échelle de l'adaptation du patron à l'objet. Le traçage des contours de découpe et d'assemblage sur le tissu est effectué soit manuellement à l'aide de pochoirs aidés de règles, d'équerres et de rapporteurs, soit mécaniquement à l'aide de bras automatisés, commandés par informatique (cf. documents 17-a et 17-b). Les pièces composant les objets sont ensuite découpées en forme et assemblées par couture (cf. document 17-b). Il ne s'agit donc pas de prêt-à-porter, mais de haute couture. Les patrons ne sont pas réalisés pour des tailles standards, mais « sur mesure ».

« From December 1982, to April 1983, forty-five workers (...) worked in two shifts at unrolling, cutting, sewing (...). One of their more challenging tasks was transferring the patterns from the technical drawings to the fabric itself. With a Magic Marker attached at the end of a pole, one of the workers drew a diagonal line, following the measuring tape. Another worker the heat-cut the fabric at an angle with a "hot knife" that sealed the edges. » (Christo, 1986, p. 153)[640].

---

[638] Il s'agit de l'installation *Surrounded Islands*.

[639] Il s'agit de l'installation *Wrapped Trees*.

[640] Il s'agit de l'installation *Surrounded Islands*.

« Pour découper le tissu des enveloppes des arbres, les indications du patron sont reportées sur la toile. Pour les courbes Günter Heckman utilise des pochoirs qui en projettent la forme sur le tissu. » (Christo, 1998/b, p. 63)[641].

Modèles et patrons graphiques sont, chacun à leur manière, des fragments, des faces du projet global : détails ou pièces. C'est de leur assemblage que dépend la couverture du site par l'installation. Les quadrillages, se prolongeant au-delà des limites du cadre du dessin ou de la photographie, évoquent d'ailleurs un « tableau d'assemblage ». Envisagées comme les pièces d'un « bout à bout » graphique, les œuvres préparatoires s'individualisent et s'assemblent pour offrir une couverture du site par le projet d'installation. Quant aux plans, leur assemblage, nécessaire à la confection de l'objet global, est indiqué par un double encodage numérique et chromatique. Installés, les objets textiles enregistrent et donnent à voir ces opérations. Les coutures apparentes mettent en évidence la construction mathématique et géométrique dont procède la fabrication des œuvres. Les canevas de corde appliqués à la surface de certaines installations rappellent les tableaux d'assemblage évoqués ci-dessus et signalent la reconstitution du « bout à bout » graphique. Ils signalent surtout, du fait de leur ressemblance avec les quadrillages orthogonaux utilisés pour le transfert proportionnel des données, l'accomplissement de l'opération de re-gradation des objets réels à la mesure de leur site.

2. Le *wrapping* : la mise en œuvre d'un matériau souple

J'ai montré que les artistes contestent la qualification spontanée de l'ensemble des objets d'art qu'ils produisent par le terme français « empaqueté » et le terme anglais « *wrapped* » invoquant les œuvres qu'ils n'ont pas qualifiées (*Ocean Front*, Over *the River*) ou de celles qu'ils ont qualifiées autrement (*Surrounded Islands*), rappelant que ce type de mise en œuvre correspond à une première période (années 1960, début des années 1970)[642] et attirant en revanche l'attention critique sur le matériau (Cf. Chapitre 2, II, B). J'ai montré que sous la condamnation transparaissait un propos écologique et une position esthétique. Les artistes ont néanmoins utilisé « *wrapped* » dans le titre de 8 des 14 principaux projets réalisés ou en cours depuis *Wrapped Coast* (cf. tableau 01), ils ont eu recours à ce qualificatif pour des projets *in situ* qui ne sont pas plus, au sens propre, des empaquetages (le projet *outdoors Wrapped Walk Ways*, les projets *indoor Wrapped Floors*) que *Surrounded Islands*, et enfin Christo continue à produire des petits objets que leur nouvelle dénomination *Multiples Objects* ne prévient pas d'être des empaquetages. Pour traiter de l'action christolienne sur le matériau en dehors de cette polémique, il faut commencer par souligner que le problème commence avec une erreur de traduction qu'on relève dans le maintien d'une équivalence entre deux registres lexicaux distincts : l'empaquetage (en français) et le *wrapping* (en anglais). C'est en distinguant ces

[641] Il s'agit de l'installation *Wrapped Trees*.

[642] Ils invitent le critique ou le public à faire la distinction entre la conception et la réalisation. Si des projets *in situ outdoors* qualifiés de *Wrapped* ont été réalisés jusqu'en 1998, ils ont tous été conçus dans les années 1960-70 : *Wrapped Trees* (Forest Park, Saint Louis, Missouri) en 1966 (autres projets en 1967 et 1968) ; *Wrapped Coast* en 1968 ; *Wrapped Walk Ways* (Ueno Park, Tokyo / Sonsbeek, Arnhem) en 1969 ; *The Reichstag Wrapped* en 1971 ; *Wrapped Roman Wall* en 1974 ; *The Pont-Neuf Wrapped* en 1975. Ils invitent aussi à faire la distinction entre conception de l'idée de l'œuvre et figuration graphique. Si les artistes n'inventent plus de nouveaux projets *in situ outdoors* qualifiés de *Wrapped* après 1975, l'échec de leur réalisation n'impliquera pas forcément l'annulation des projets (ce qui est le cas pour les projets suisses et espagnols, cf. document 01) et Christo continuera à réaliser des œuvres préparatoires dans les années 1970, 1980 et 1990. C'est le cas évidemment de *The Reichstag Wrapped* mais aussi des projets d'empaquetage d'immeuble new-yorkais ou parisiens et de *Wrapped Walk Ways*.

deux registres du point de vue de ce sur quoi ils focalisent l'attention, que je retrouverai le terme de *wrapping* pour définir l'action sur le matériau comme élaboration de sa principale propriété matérielle : la souplesse.

Le déplacement géographique des Christo depuis la France vers les Etats-Unis s'est accompagné d'un changement d'aire linguistique, il leur faut traduire les termes français qui qualifient la mise en œuvre du matériau textile. Dans cette traduction, la terminologie qui définit le geste artistique devenu majoritaire évolue et se spécifie. La traduction anglo-américaine d' « empaquetage » et « empaqueté », termes français privilégiés par Christo pour intituler ses projets européens et notamment parisiens, rencontre deux registres distincts : le registre spécifique du conditionnement et du confinement, c'est-à-dire de l'emballage, à travers l'emploi de « *packed* » et « *packing* » ; celui de l'enveloppement et de l'habillement dans le choix de « *wrapped* » et « *wrapping* ». Le premier registre lexical est phonétiquement proche du terme français[643]. Il focalise le sens de l'œuvre sur l'intention, le conditionnement, et l'objet-résultat, le paquet ou l'objet empaqueté, sans mettre en lumière l'opération physique dont il résulte, tandis que le deuxième, par le biais de son idéophone « *wr* », met en avant la perception visuelle du procédé physique (le mouvement de torsion et de pliage) qui préside à l'opération. L'emploi de « *wrapped* » et « *wrapping* » met l'accent sur le geste de mise en œuvre artistique du matériau (l'enveloppement) et les traces perceptibles de celui-ci dans la présentation finale de l'objet d'art (les plis), tout en recouvrant, par son association avec le matériau privilégié (le tissu), le registre de l'habillement (le drapé). Enfin, il laisse ouvert le registre de l'empaquetage et les associations possibles sur le thème de la mobilité de l'objet ainsi conditionné (le paquet). Le choix de ce registre met donc en avant l'intervention artistique sur le matériau, l'interférence du matériau et l'artiste, donnant raison à P. Restany dans la querelle théorique qui l'opposa à Christo. L'action de Christo sur le matériau relève du geste artistique et implique son engagement physique *in situ*, mais, cependant, il s'agit sans doute moins d'expressivité artistique que de façonnement : « action de faire un ouvrage en travaillant la matière » (dictionnaire Robert).

Dans la seconde moitié des années 1960, Christo et Jeanne-Claude ont recours essentiellement au registre du *packing*[644]. Au début des années 1970, ils abandonnent progressivement le registre de l'emballage pour lui substituer celui de l'enveloppement et de l'habillement, avec une phase de recours concomitant aux deux registres. La généalogie précise de cette substitution est difficile à établir dans la mesure où, depuis la stabilisation terminologique, les artistes rebaptisent systématiquement leurs projets antérieurs en substituant le cas échéant « *wrapped* » à « *packed* »[645]. Néanmoins, il est possible de l'envisager à partir du catalogue raisonné (1988), du catalogue de l'exposition de Berlin (2001) et de l'ouvrage documentaire *Christo : The Reichstag Wrapped* (1996). Il montre qu'entre 1965 et 1973 les deux registres

[643] C'est l'association phonétique que Jeanne-Claude évoque pour expliquer la dénomination des premiers projets d'empaquetage conçus aux Etats-Unis (entretien téléphonique du 19 février 2002). Leur méconnaissance de l'anglais les a conduits, selon elle, à traduire empaqueté par *packed*. Puis, pour conforter l'idée qu'il s'agit d'une erreur de traduction elle a recours à une anecdote française celle-ci : à Paris, Christo a intitulé une œuvre « La fauteuil empaquetée », ce que voyant elle a laissé faire parce qu'elle trouvait ça « charmant ».

[644] Jeanne-Claude, dans un entretien téléphonique, le 19 février 2002, m'a précisé que le recours à « *packing* » était dû à leur méconnaissance de l'anglais et à l'association phonétique entre « *to pack* » et « empaqueter ».

[645] C'est le cas par exemple pour *Wrapped Coast* présenté sous ce titre à l'exposition de Berlin 2001 (« Christo and Jeanne-Claude Early Works 1958-69 ») et dans toutes les biographies et commentaires, mais dont les projets graphiques exposés s'intitulent *Packed Coast*. Le catalogue de l'exposition de Berlin (1990) est à ce titre exemplaire, puisque tous les projets graphiques antérieurs à 1969, des œuvres originales donc, sont intitulés « *Packed* » et « *Package* » et toutes les photographies des projets réalisés sont intitulées « *Wrapped* », signes que les œuvres ont été rebaptisées.

sont alternativement sollicités sans règle apparente[646], sinon que « *wrapped* » semble plus volontiers s'appliquer à des objets mobiles de petite taille[647] qu'à des objets implantés de grande dimension[648]. A partir de 1973, le registre de l'empaquetage est, dans tous les cas, abandonné. Notons la concordance de temps entre l'aboutissement de l'évolution terminologique (1973) et la conception des derniers empaquetages (1975). Le choix terminologique de « *wrapping* » signale que l'action sur le matériau est une mise en œuvre de la propriété principale des matières textiles et des tissus : leur flexibilité (ou souplesse). C'est d'ailleurs pour sa capacité à signifier cette mise en œuvre et son résultat, c'est-à-dire le pli, qu'il est employé de façon extensive par les artistes, dans des intitulés comme *Wrapped Walk Ways* ou *Wrapped Stairs / Floors*, pour désigner le recouvrement textile de surfaces planes. Le *wrapping*, c'est l'art de façonner un matériau souple voué à recouvrir quelque chose et non pas, systématiquement, l'art de conditionner un objet : l'empaquetage. Le *wrapping* est donc une mise en œuvre du matériau qui naît de l'invention de l'empaquetage avant de s'en autonomiser en ouvrant le champ des référents ou des associations[649]. Cette mise en œuvre, c'est le drapé.

3. Habillage des sites par les « petites mains » ouvrières

« Christo : Je pense que mes projets sont passés par deux grandes périodes ou étapes. L'une à laquelle j'aime penser comme ma période "software"et l'autre que je qualifierai de"hardware". La première est lorsque le projet est encore en dessin, en propositions, en maquettes, en documents légaux et en caractéristiques techniques. (...) lorsque nous arrivons à la période "hardware" - la seconde étape -, la réalisation matérielle de l'œuvre est quelque chose d'extrêmement agréable et satisfaisant car c'est l'aboutissement de nombreuses années d'espoir. Cette période est un peu comme un miroir, qui montrerait ce à quoi nous avons œuvré. L'objet final est réellement la fin de l'idée de l'œuvre. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 68 et p. 72).

Les toiles confectionnées sont appliquées sur les sites. La mise en place de la toile évoque l'habillage de grands corps[650]. Le geste technique de déploiement de la toile, fait l'objet

[646] Ainsi l'étude des titres des œuvres préparatoires montre qu'en 1968, Christo intitule son projet new-yorkais *Museum of Modern Art Wrapped*, tandis que ses autres projets muséaux sont intitulés : *Kunsthalle Bern, Packed*, *Museum of Contemporary Art, Chicago, Packed* et *Whitney Museum of American Art, Packed*. En 1969, il intitule son installation pour Heidelberg *America House Wrapped*, et en 1970, le projet conçu pour l'Ecole Militaire de Paris *Project for the Wrapping of the Ecole Militaire*. Enfin, en 1972, les premières œuvres préparatoires connues du projet d'empaquetage du Reichstag s'intitulent *Wrapped Reichstag*.

[647] Ainsi, à titre d'exemples, à partir de 1965 : *Wrapped Boxes*, *Wrapped Flowers*, *Wrapped Paintings*, mais aussi *Wrapped Staircase*.

[648] Ainsi, à titre d'exemples, jusqu'en 1973 : *Packed Building*, *Allied Chemical Tower Packed, 1971* et *Packed Hay, 1973*.

[649] Les artistes installés aux Etats-Unis, le registre lexical fixé, se posera alors le problème inverse de la traduction de *Wrapped* en français et en allemand (et sans doute en japonais, mais il faudrait effectuer ce travail d'investigation). En français, curieusement, les Christo conserveront le terme « Empaqueté » : en 1985, la traduction de *The Pont-Neuf Wrapped* est *Le Pont-Neuf Empaqueté* (Christo, 1990) et non pas « Le Pont-Neuf enveloppé ». Tandis qu'en allemand, ils choisiront « *Verhüllt* » à la place de « *Verpackt* » : *Verhüllter Reichstag*. Pour *Wrapped Coast* par exemple, le titre trilingue du catalogue de l'exposition de Berlin (1990) annonce : « *Wrapped Coast (...)* » / « *Verhüllte Küste (...)* » / « La côte empaquetée (…) ». Il s'agit d'une fidélité lexicale à la dénomination du geste par lequel Christo a inventé, en France et en français, son style et à leur histoire commune : « Empaqueté ? Oui on aime bien ce mot. C'est un mot de notre jeunesse et nous ne disons jamais emballé. Non, on n'a pas voulu changer. » (Entretien avec les artistes de Juillet 2003)..

[650] « Tel un couturier, Christo drape le tissu directement sur l'objet, le façonne en plis et replis baroques, avant de prendre l'objet au piège, en le ficelant dans une série de nœuds obsessionnels. La surface est rythmée par une multitude de plis en diagonale, de sorte que même un objet parfaitement plat, par exemple un tableau, se trouve chargé de détails volumétriques et acquiert une silhouette anguleuse et asymétrique. » (Bourdon, 2001, p. 46).

d' « essayages » préalables systématiques (cf. Chapitre 4, II, C, 2). Mais, d'installation en installation, ce geste a été standardisé pour se répéter selon des modalités très semblables. C'est un geste d'enrobement du site. Les pièces d'étoffe confectionnées sont pliées ou roulées dans des étuis de protection (*cocoon*), puis placées à une terminaison du site d'installation. Déballées, elles sont ensuite déroulées de haut en bas (*Wrapped Coast*, *Valley Curtain*, *The Reichstag Wrapped*) ou de bas en haut (*The Pont-Neuf Wrapped*), d'un côté à l'autre (*Running Fence*, *Wrapped Trees*), de la périphérie vers le centre (*Surrounded Islands*) ou déployées du centre vers la périphérie (*The Umbrellas*) (cf. documents 24-c et 24-d).

« The unfurling crews sailed out from the islands in dinghies and on mattresses, located the pulling lines, which were made of a belt-like woven polypropylene and attached to the fabric, and brought them to the shore. There other workers tugged on the lines, unraveling the fabric and pulling it to the island, where the pull lines were secured by knotting to the land anchors. As soon as two adjacent sections were unfurled, "lacers" floating on surf mats at the boom end, lined up the sections so that their grommets matched and began fastening them together with a pink, webbed, polypropylene ribbon (...). » (Christo, 1986, p. 334)[651].

Les pans de la toile déployés viennent s'appuyer et se tendre sur les armatures. Une fois la toile placée, elle est arrangée, puis maintenue en place. Les plis, les crevés sont disposés et éventuellement cousus en place. *In situ*, les panneaux sont lacés (*Surrounded Islands*), zippés (*Wrapped Trees*) ou cousus entre eux à l'aide de machines à coudre portatives (*Wrapped Coast*, *Wrapped Walk Ways*), éventuellement encordés, puis fixés aux armatures ou au site. Dans *Christo et Jeanne-Claude, Wrapped Trees* (1999), la caméra des frères Hissen s'attarde sur l'opération d'habillage des arbres de la Fondation Beyerler[652]. Un groupe d'installateurs s'affaire autour de chaque silhouette arborée, évoquant immanquablement le ballet des petites mains autour des mannequins, dans les coulisses d'un show. La « cape » taillée à la dimension et assemblée à la forme de chaque arbre, est passée par-dessus la cime depuis le bras d'une grue, puis déployée autour des branches dans un mouvement enveloppant donné simultanément vers la droite et la gauche depuis le pied de l'arbre, arrangée et zippée, avant d'être ceinte d'une corde nouée (cf. document 24-d). Isolés, en groupe ou alignés, les arbres enfin protégés étaient préparés pour affronter le gel et la neige de l'hiver, avant de tomber leur pèlerine avec le réchauffement printanier.

La mise en place de l'installation peut, en effet, faire penser aux préparatifs d'un défilé de haute couture : l'affairement d'une équipe autour et sur le « corps » à habiller, la division des tâches et la logistique, le planning et le minutage des opérations, l'opposition entre les coulisses et la scène. L'objet imaginé doit se matérialiser dans son site sur le mode de l'apparition[653], prolongeant ainsi la magie dont il semble procéder. D'une part, l'habillage doit

---

[651] Il s'agit de l'installation *Surrounded Islands*.

[652] Dans l'ouvrage documentaire (Christo, 1978/b, pp. 88-89), une série de quatre planches photographiques rendent compte de la même opération.

[653] C'est ce que commente M. Yanagi (1989/b, p. 15), à propos de *The Umbrellas* « (…) the rapid manner in which the site is transformed. One day a totally new landscape suddenly emerges because of the intrusion of Christo's objects, and after a few weeks, when they are removed, the site returns to its original state as swiftly as it had been transformed. Christo successfully achieves this effect of suddenness by having all of the elements prepared off-site, so that on-site installation is completed in as short a time as possible. An ordinary umbrella, which is designed to transform itself instantly from closed to open, is perfect metaphor for the artist sudden alteration of space. ». Et, c'est aussi ce que souligne W. Spies (1977, p. 7), à propos de *Valley Curtain* : « La période de préparation longue, au cours de laquelle furent posés les fondations et les ancrages, et tendues les haussières d'acier, ne trahissait rien encore de l'œuvre proprement dite. Pendant longtemps on ne put voir qu'une construction d'ingénieur comme les autres. Avec la deuxième tranche des travaux, soudain, comme par effraction, l'intention des Christo devint visible en dix-huit secondes les premiers trois cents mètres du rideau se trouvèrent déroulés. ».

être discret[654]. Pas de jeux de projecteurs ici pour éclairer la scène et l'opposer aux coulisses, mais des jeux de luminosité qui séparent le moment de la mise en place de celui de l'exposition. Les travaux commencent aux premières heures du jour, se prolongent la nuit, et quand c'est possible ils s'effectuent de nuit. D'autre part, l'habillage doit être rapide[655].

« Les Christo avaient besoin d'une structure qui puisse s'ouvrir très rapidement -il suffisait de 45 secondes pour déployer chaque parasol (...). » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 15)[656].

« Christo : Of course there is also the nomadic quality of the work. It means the transformation is very immediate. It is not something like a building, stone by stone, brick after brick... In a few hours the entire project is installed. Of course the transformation is very fresh, very exciting. Of course also they are extremelu human, even the bi gones. They are not big. They are very human, in the way they are dne n a very simple way. There is no high technology work, there is no miracle. They are mechanics and done by hands. They are built on an human scale. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

Si la mise en place de l'infrastructure lourde (poteaux, dalles de bétons, ancres marines), compte tenu du gros œuvre qu'elle impose, peut prendre plusieurs mois, la mise en place de l'infrastructure légère (corde, estacades, etc.) et le déploiement de la toile doivent être aussi soudains que possible. Cette rapidité dépend d'abord de l'établissement par Jeanne-Claude d'un planning serré organisant les sessions d'entraînement des installateurs et les étapes de la mise en place des infrastructures, puis du déploiement de la toile. Elles dépendent ensuite d'une logistique sans faille dans la mise en relation des sites de stockage des composants de l'artéfact textile et des sites de leur mise en place. Celle-ci est détaillée dans l'édition documentaire de *The Umbrellas* (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, pp. 900-915) sous forme de cartes de répartition des composants, des équipes et des opérations, et de tableaux (« *day plan* », « *Storage area daily inventory report* »). Voici la description des étapes de l'installation de *Surrounded Islands* qui peut se lire en relation avec le *planning* établi pour celle-ci par Jeanne-Claude (cf. annexe 10) :

« The launching started on May 2nd at 5:30 a.m. A crew of more than 120 workers, wearing gloves, used polypropylene webbed belts with wooden handles to pick up the booms; they tried to walk in straight line as they carried each of the 72 bundled sections into the Bay. The sections which varied in length from 400 to 650 feet, weighed an average of 4,000 pounds. First, the teams had to carry the boom away from the water, then return to the bay at slight angle. The beach was covered with the heavy-duty pink fabric to protect the cocoons and booms from dirt. At 1:30 a.m., May 3rd, the last of the boom-and-fabric sections was launched.(...) As soon as a bundle was carried into the water, a motor boat towed it into the bay. (...) The booms sections for each island were aligned and fastened one at a time into "rafts", ready to be transported. Jon Becker picked up the floating sections and towed them to the marine crew, deployed in numerous motor boats, who assembled them in groups for each island. (...) The marine crews disassembled the "raft" and towed the bundles into position (...). » (Christo, 1986, pp. 288-312)[657].

Les différents composants sont dûment étiquetés et leur assemblage est facilité par l'établissement de codes couleurs. Pour *Surrounded Islands*, par exemple, les artistes ont mis

---

[654] Il s'agit aussi de ne pas gêner les usages habituels du site. Les périodes de mise en place font d'ailleurs l'objet des négociations avec les instances administratives et sont consignées dans le cahier des charges.

[655] *Running Fence* : « According to initial plans, the fabric installation was to be a two-day operation : the panels were to be hooked to the upper cable, bunched, and tied back to the poles on September 7, then unfurled the following day. This proved to be a less-than realistic goal. » (Christo, 1978/a, p. 417). La mise en place de l'infrastructure lourde avait commencé le 29 avril 1976, le déploiement de la toile pris quatre jours (du 07 au 10 septembre 1976).

[656] Il s'agit du projet *The Umbrellas*.

[657] Extraits de commentaire de photographies.

en place deux codes couleurs, un pour différencier les éléments à assembler, un autre pour différencier les îles entre elles. Tandis que le travail est divisé en tâches et organisé en équipes[658] et par roulement. Certaines réalisent le montage de l'infrastructure, d'autres effectuent le déploiement et la fixation de la toile. Pour *Surrounded Islands*, par exemple, la diversité des tâches impose la distinction physique et technique d'équipes terrestres et d'équipes maritimes. L'installation de l'infrastructure et des ballots de toile de *Surrounded Islands* débute le 1er mai 1983 :

« Beginning May Ist, all the islands' crews were deployed to their designated locations to install the radial lines that would connect the earth anchors to the bay anchors and thereby support the fabric. The workers departed from two different points, Bakers Haulover Inlet in the Northern part of Biscayne Bay and Pelican Harbor. (...) Workers attached one end of the radial line to an earth anchor. Later he would carry the other end to the shore, where a boat would transport it to the bay anchor. (...) An island crew spread out the polypropylene underlay fabric on the beach, sheathing rocks and pebbles that might have torn the surface fabric. (...) As soon as the radial lines were unraveled on shore, crew men in rubber boats pulled them out toward the bay anchors. Though it was relatively easy to attach the radial line to the land anchor, it was trickier to hook the opposite end of the line to the steel cable under the buoy. All these marine "hookers" approached the buoys on air mattresses or in dinghies without motors. (...) Marine crews in motor boats connected the green radial line from the booms to the underwater sugar cubes. (...) The hardest part of the job was closing the [booms] circle. As in a tug-of-war, two teams had to pit their strength against each other as they pulled at ropes that would connect the ends of the bundle. » (Christo, 1986, p. 255, pp. 275-284 et p. 327)[659],

elle précède le déploiement de la toile, qui commence le 04 mai :

« Like a line drawing, the booms echoed the contours of island (...). (...) All these activities - unraveling the pull lines, removing and hauling away the cocoons, and unfurling the fabric- were performed simultaneously around the shore of each island. » (Christo, 1986, pp. 334-338)[660],

et s'achève trois jours plus tard, le 07 mai 1983, à 14 heures :

« Even though the island crews began the unfurling process at about the same time, their work progressed at varying paces. Some teams were slowed because of winds and currents; others were delayed by delivery schedules; and a few were held back by an insufficient labor force. As soon as an island crew finished up on one site, they were transported to another island so that the unfurling process accelerated as the project was rushed to completion. (...) Islands n°9 and 10 were the last part of the project to be laced, signaling the completion of Surrounded Islands *on May 7, 1983. » (Christo, 1986, pp. 387-389)*[661].

Les installateurs sont des amateurs soumis à un entraînement, parfois des professionnels (cf. Chapitre 1, II, B, 3). Ils travaillent directement sur le corps qu'ils habillent. En contact étroit avec lui, ils tournent autour comme des centaines de « petites mains » : un affairement qui a lieu dans l'eau autour des îles de Biscayne Bay, dans les airs autour du Reichstag, dans les arbres autour des arbres de Berower Park. Sur le site de mise en place de *Wrapped Walk Ways*, trois couturières professionnelles outillées de machines à coudre portatives assemblent entre eux les pans de tissu adjacents, tandis que les installateurs cousent à la main les finitions

[658] Sur *Surrounded Islands* le recrutement sur place de la main d'œuvre a imposé une organisation des équipes adaptée à la diversité linguistique du bassin d'emploi. Cette organisation a été choisie dans un souci d'efficacité. Ainsi, l'île n°14 est « l'île des Espagnols », tandis que l'île n°12, placée sous la direction de Cyril Christo (le fils francophone des artistes), est connue sous le nom d'« île des Haïtiens ».

[659] Extraits de commentaire de photographies.

[660] Extraits de commentaire de photographies.

[661] Extraits de commentaire de photographies.

(cf. document 20). Sur le site de *The Reichstag Wrapped* les alpinistes, qui descendent en rappel le long des façades, cousent les 72 panneaux les uns aux autres. Sur le site de *Surrounded Islands* les installateurs, montés sur des matelas pneumatiques et bateaux gonflables, lacent les sections entre elles (cf. document 08-d). L'image fondatrice de cette pratique est celle de Christo ajustant sa toile sur la statue de Venus (*Venus Wrapped, 1963*) et sur les corps des femmes (*Wrapped Women, 1962* à *1968*), à l'instar d'un couturier (cf. documents 04 et 05). C'est un travail collectif orchestré par Christo et Jeanne-Claude, un travail au contact, qui se poursuit jusque dans les finitions : les ajustements et les retouches réalisés *in situ* par des couturières professionnelles (*Wrapped Walk Ways*) ou improvisées (*Wrapped Coast*) (cf. document 20). Alors le « corps » enfin vêtu, le site d'assise, peut s'animer de frémissements atmosphériques ou hydrologiques, la toile ample, souple et attachée répondra. Le défilé peut commencer : celui des visiteurs. Puis, l'équipe déshabille le corps, qui est ainsi rendu à sa nudité antérieure. Dans une série d'actes inversés, la toile est d'abord affalée ou tirée et enlevée, les infrastructures rapidement démontées et le site de part en part nettoyé. L'installation, totalement démontée, ne laisse pas de traces matérielles *in situ* et l'acte par lequel les Christo déshabillent le site n'est pas documenté. Cette disparition entretient le mystère sur la (dé)localisation de l'objet, condition d'une part, de sa définition comme objet nomade, et d'autre part, de sa récupération dans les éditions documentaires élaborées en lieux de mémoire, nous l'avons vu.

C. Logiques d'approche du matériau : l'objet d'art dans l'objet textile

Le choix du tissu comme matériau de l'œuvre exclut toute approche exclusivement formaliste de la mise en œuvre artistique et de la réception esthétique de l'objet d'art christolien. Dans son introduction à *L'histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, F. de Mèredieu (1994, p. 13) pose l'hypothèse - dont la vérification constitue la visée de son ouvrage - d'une logique des matériaux qui s'exprimerait à toutes les échelles de ceux-ci[662]. Une logique dont la considération recentre l'analyse sur l'approche du matériau, aussi bien dans le champ de la création artistique, que dans celui de la réception esthétique.

« Qu'est-ce effectivement qu'une trame sinon une ossature ou un squelette permettant d'agencer une matière autour de ce qui fonctionne comme un principe d'ordre ? La trame semble donc bien relever de la forme. Envisagée cependant dans sa structure intime, elle apparaît comme une matière. » (de Mèredieu, 1994, p. 206).

Or, comme l'énonce ci-dessus F. de Mèredieu, la logique du tissu est particulière, du fait que celui-ci associe étroitement forme, matière et dimension. On n'adjoint pas une forme à la matière textile, le tissu n'est pas une matière amorphe, de même qu'on ne dimensionne pas la

[662] « Gottfried Semper envisageait l'art sous l'angle d'une transformation de la forme conditionnée par la nature des matériaux utilisés - résistance, flexibilité, etc. - ainsi que par les techniques et outils employés. Chaque matériau possède effectivement sa spécificité, sa dimension propre. S'interrogeant sur la fabrication du mobilier moderne, Emile Gallé souhaitait "qu'il soit construit logiquement et pratiquement, d'après les exigences de la matière employée, le bois" (…). Il nous faudra donc mettre au jour la logique interne des matériaux, lesquels vont du plus simple au plus complexe en passant par tous les degrés d'enchevêtrement et de tressage interne. (…) Evoquant les toiles de Bacon, Gilles Deleuze parlait d'une "logique de la sensation". Sans doute faudrait-il entendre par là à la fois un ordonnancement des diverses données sensorielles, mais aussi une description du matériau, de ses actions et de ses réactions. Il y a toute une science du matériau à développer, science du matériau qui ne recouvre pas uniquement ses conditions d'apparition techniques ou ses diverses propriétés physiques (résistance, solubilité, poids, etc.), mais qui est aussi celle de sa réception, historique, sociologique, esthétique. Cette étude des matériaux a pour corollaire indispensable une traversée des diverses pratiques artistiques, un examen de la façon dont chaque artiste va aborder la pierre, la mousse, le plastique ou la porcelaine, le déchet ou la matière noble, le bloc plein ou résistant ou bien encore la liquidité, l'impondérabilité même de telle ou telle texture. » (de Mèredieu, 1994, pp. 13-14).

pièce après coup, le tissu a une extension : matière, forme et dimension s'originent dans le façonnement, et l'irrégularité de la surface manifeste, à travers la succession des stries, le procédé. Le tissu est en lui-même une substance étendue - l'ensemble des propriétés matérielles des brins assemblés -, un dispositif formel - l'enchevêtrement particulier des brins déterminant la trame -, et une dimension - le nombre d'aller-retour de la navette tirant le fil de trame entre les fils de chaîne et formant une succession de duites, appelée lé. Le tout est soumis à un principe d'ordre : le nombre de fils de chaîne alternativement pris et sautés par le fil de trame constitue la base d'une composition numérique, appelée armure. Le tissu est de la matière déjà informée par son procédé d'assemblage (tissage), c'est ce qui en fait le « modèle technologique » de l' « espace strié » pour G. Deleuze et F. Guattari (1980, pp. 592-625), mais le tissu est aussi une forme susceptible de modulations ou d'inflexions du fait de sa souplesse. C'est un matériau souple ou flexible. Les objets d'art christoliens, sont, nous l'avons vu, non seulement des objets textiles, mais des produits des opérations de confection qui les ré-arrangent. Bouts à bouts textiles, informés une seconde fois par le procédé de couture, ils conservent néanmoins leur propriété de flexibilité. Par conséquent, la logique d'approche de ce matériau est à la fois formelle et matérielle, la matière conditionnant la forme et la forme, la matière. L'objet textile confectionné, les Christo n'interviennent ni dans sa fibre ni dans sa texture, puisqu'ils ne la grattent, ni ne la frottent, ni ne la peignent, etc., leur action sur le matériau correspond essentiellement à une manipulation de sa surface. Le terme de surface désigne « la partie extérieure d'un corps qui le limite en tout sens et spécialement (comme face) sa partie apparente, visible », et par extension « la face extérieure d'un corps envisagée sous le rapport de sa mesure »[663]. Le gigantisme, le pli et le trou, le contour sont les différents aspects interdépendants de leur travail sur la dimension, sur la flexibilité et sur l'agencement formel de la surface textile. L'objet d'art christolien doit se comprendre dans le prolongement de la logique de son matériau.

Si, contrairement à ce qu'énonce F. de Mèredieu (1994, p. 14), la classification des matières telle que l'a construite Leroi-Gourhan (1971) à partir des traitements qu'on leur applique, ne satisfait plus les historiens de l'art contemporain, ce n'est pas tant du fait de la multiplication et de la diversification des matériaux intégrés à l'art et de la nécessité de recentrer l'analyse sur leurs propriétés physiques - puisque c'est justement sur elles (plasticité, souplesse, etc.) que Leroi-Gourhan fondait sa classification[664] -, mais parce que sa problématique de l'approche technique du matériau par son traitement physique et mécanique et à partir de ses conditions techniques d'apparition, ne prenait pas en compte la problématique de l'approche corporelle ou psycho-sensorielle de celui-ci dans des expériences artistiques de mise en œuvre et / ou esthétiques de réception[665]. C'est, en effet, une « logique de la sensation », que les artistes nous invitent à dégager des conditions et formes de la mise en œuvre et de la réception de leur objet textile. Reprenons une citation de F. de Mèredieu (ibid., p. 14) « le nœud du problème n'est plus : "qu'est-ce que la matière ?" mais : "comment voyons-nous la matière ?" », pour l'adapter à l'intention christolienne : comment recevons-nous l'objet d'art christolien compte tenu de sa matière ? Le matériau textile et le produit de sa confection, par

[663] Définitions *Dictionnaire Historique de la Langue Française* (Robert).

[664] « Une loi semble avoir échappé : si la matière commande inflexiblement la technique, deux matériaux empruntés à des corps différents mais possédant les mêmes propriétés physiques générales auront inévitablement la même manufacture. (…) C'est pourquoi, sans s'arrêter d'abord ni à la nature chimique des matières, ni à la personnalité individuelle de la technique, se propose-t-on de grouper les aspects techniques selon les propriétés physiques des corps au moment de leur traitement. On peut ainsi envisager des solides stables, fibreux, semi plastiques, plastiques ou souples et des fluides. » (Leroi-Gourhan, 1971, pp. 161-162).

[665] Au-delà d'une étude des matériaux centrée sur les conditions techniques de leur apparition, c'est une étude des conditions historiques, sociales et culturelles, etc. de leur production et de leur réception qu'appelle F. de Mèredieu de ses vœux (cf. citation de l'introduction de son ouvrage placée en note au début de cette partie).

leur souplesse et leur fragilité, appellent une analyse du rapport à l'objet d'art en terme d'expérience. Celle-ci reprend et développe dans une autre perspective et à partir d'un autre jeu de notions certains des termes de sa description en termes de fréquentation et de pratique (cf. Chapitre 1, III, B). Elle constitue un développement de la notion de contact que j'ai mis en avant à l'occasion de ce premier moment de la réflexion. Empruntant peu ou prou, après F. de Mèredieu, l'expression de G. Deleuze à propos des toiles de F. Bacon (« logique de la sensation »), nous inscrirons donc résolument le second développement de cette sous-partie dans une perspective phénoménologique en nous appuyant sur E. Straus (1989, éd. fra) et M. Merleau-Ponty (1945). Nous reconnaissons, en effet, la différenciation qu'instaure et problématise E. Straus (1989) entre le « percevoir » et le « sentir », en séparant le second de la problématique de la connaissance empirique à laquelle appartient la perception, pour le placer dans le registre de l'expérience vécue d'un sujet en communication avec le monde[666]. Nous reconnaissons aussi la différence qu'il établit entre d'une part, la sensation : l'objet du sentir tel qu'il est considéré par la science empiriste (psychologie ou physiologie), c'est-à-dire des impressions internes au sujet, des processus se déroulant dans le sujet indépendamment du monde senti, et par conséquent considérés comme originels et inférieurs dans l'ordre cognitif positiviste, et, d'autre part, le sentir ou l'homme sentant mondain, c'est-à-dire l'homme qui, dans l'acte de sentir qui s'associe étroitement à l'acte de « se mouvoir », « fait l'expérience de lui-même avec le monde et dans le monde » (ibid., p. 548). C'est pourquoi je me réfèrerai à la logique du sentir et du se-mouvoir, plutôt qu'à la « logique de la sensation », pour montrer comment (à quelles conditions et selon quelles modalités) le corps est l'outil du rapport esthétique que le spectateur-usager[667] a avec l'objet d'art.

1. Une logique d'approche artistique du matériau : au bout de la logique textile, l'objet d'art

[666] E. Straus distingue, d'une part, le sentir de la sensation (ou la donnée sensorielle) considérée comme l'objet du sentir, et, d'autre part, le sentir du percevoir : « L'interprétation du sentir comme forme de la connaissance a ruiné tout intérêt pour celui-ci considéré comme un mode propre de l'expérience vécue, et jamais la pensée scientifique ne lui a accordé le statut d'un thème de recherche autonome. La théorie des sensations comporte deux parties, la première traitant de ce qui est senti, la seconde des conditions susceptibles de provoquer la sensation. (…) Si l'on substitue (…) la sensation au sentir et si l'on considère l'objet tel qu'il se présente dans la perception, en admettant au départ le postulat général selon lequel le sentir ne serait qu'une capacité cognitive de niveau inférieur, on est nécessairement condamné à traiter comme élémentaire dans l'émergence du phénomène ce qui dans celui-ci relève du sentir. L'élémentaire ne peut donc être dans ces conditions que ce qui est, soit antérieur dans le temps, ce qui est originel et n'a pas encore subi de falsifications, soit ce qui est simple et n'est pas encore rentré dans une combinaison quelconque. » (Straus, 1989, pp. 534-535). Et encore « Les données sensorielles originelles sont censées pouvoir se transformer en perceptions, par les effets de l'attention, de la mémoire et de l'exercice, en d'autres termes, après la phase réceptive il se produit une sélection et une réorganisation dont le résultat final diffère profondément des effets de simples stimuli sensoriels. (…) Il en est résulté que les termes de sensation et perception ont souvent été utilisés solidairement, la sensation étant considérée comme un cas limite de la perception. » (ibid., p. 534).

[667] L'adoption d'une perspective phénoménologique et la référence théorique à E. Straus qui a mis en évidence l'unité du sentir et du se-mouvoir, rendent encore plus délicat le recours au terme de spectateur qui lie la réception esthétique au regard. Le terme de percepteur en français l'est encore plus d'une part parce que, dans l'usage courant, il est presque exclusivement chargé d'une référence au visuel, mais aussi parce qu'il renvoie au registre lexical de l'impôt. Le terme de percevant est lui aussi pris dans l'ordre du visuel et ne rend compte qu'au prix d'une torsion mentale de la totalité de l'engagement corporel dans l'acte de sentir et de se mouvoir. C'est pourquoi je continue d'utiliser l'expression spectateur-usager, qui n'est pas beaucoup plus satisfaisante, mais qui présente l'avantage d'évoquer, à travers l'idée d'usage, mais en fait de pratique, l'engagement du corps dans l'acte de réception de l'objet d'art. Cette cascade d'à peu près lexicaux autour du sentir et de la pratique montre combien la définition de la place du corps, un corps outil de la relation au monde, en est encore, malgré la révolution phénoménologique, aux balbutiements lexicaux.

Bien qu'ils soient autant des corps confectionnés que des corps tissés, les objets d'art christoliens présentent des caractères qui relèvent directement d'une logique de production textile et d'une logique de confection. La logique dimensionnelle, la logique formelle et la logique matérielle du tissu informent les objets textiles. L'approche artistique du matériau est un développement de ces logiques. Ce faisant, apparaît un objet d'art qui ne peut se réduire complètement à l'objet textile proprement dit ni dans ces aspects formels, ni dans ses aspects matériels, ni dans ces aspects dimensionnels. C'est ce que je montrerai dans cette partie, en séparant les différents aspects de l'approche artistique du matériau par souci de clarté. Dans le corps du texte, néanmoins leur interdépendance sera soulignée ; de même que sera très rapidement évoquée la manière dont les projets graphiques, qui en tant que primo-matérialisations représentent les objets textiles en leur absence, sont eux-mêmes pris dans une logique (textile et de confection) semblable. Je m'arrête un instant sur ce point pour signaler d'une part, qu'il me paraît nécessaire de placer l'œuvre graphique de Christo dans la perspective de la logique textile dont elle relève, mais d'autre part, que cette mise au point me conduit à avancer en ordre dispersé des points qu'il me faudra ré-articuler pour décrire le projet graphique christolien (cf. Chapitre 4, II, D). L'objet textile, le projet graphique sont des variations sur la logique textile (tissage et confection) dans la perspective de laquelle on trouve l'objet d'art. Un objet d'art qui ne s'exprime pas tout entier dans l'objet textile bien qu'il soit formulé par sa logique.

(a) La logique formelle du tissage : surface, module, suspension et application

Le tissu est une surface obtenue par l'assemblage régulier de fibres ou de fils, solidarisés par leur entrecroisement. L'entrelacs régulier et perpendiculaire de deux nappes de fils, l'une verticale, la chaîne, et l'autre horizontale, la trame, forme un agencement appelé aussi trame[668]. En tant que système formel, il comprend les éléments de base de toute composition graphique (ligne, point, aire) et dépend donc de leur mise en relation. Le tissu est une surface, c'est-à-dire une étendue plane constituée par la mise en rapport de lignes (les fils fixes de la chaîne et les fils mobiles de la trame) entre des points (les points de lisière autour desquels tourne le fil de trame) et par des points (endroit du croisement des fils de chaîne et de trame). Ces rapports s'organisent en unités élémentaires répétées inlassablement et constitutives de motifs. Compte tenu de la souplesse de leurs matériaux, les surfaces textiles doivent être produites sur des cadres de suspension et de tension des fils de chaîne, appelés métiers. Sur les métiers de haute lisse, les fils de chaîne sont disposés verticalement, le plan du tissage est donc parallèle aux épaules de l'exécutant ou éventuellement oblique, sur les métiers de basse lisse, les fils de chaîne sont disposés horizontalement, le plan de travail est perpendiculaire aux épaules de l'exécutant. Bien qu'ils soient autant des corps confectionnés que des corps tissés, les objets d'art christoliens conservent des traits qui semblent dépendre directement de la logique de production textile.
Qu'ils soient ponctuels (*The Umbrellas*, *Wrapped Trees*, *The Gates*), linéaires (*Wrapped Walk Ways*) ou aréolaires (*Wrapped Coast*, *Valley Curtain*, *Ocean Front*, *Running Fence*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*), les objets textiles jouent de ces éléments (le point, la ligne, l'aire) pour figurer la surface, comme si la logique textile s'étendait jusqu'à la forme générale des œuvres, comme si chaque œuvre constituait une variation particulière sur

[668] On a donc la nappe appelée trame par opposition avec celle appelée chaîne, et la trame : le résultat de leur entrecroisement.

le thème de la surface (cf. tableau 19). Bien sûr les points et les lignes, puisqu'il s'agit de corps textiles, sont dotés d'une certaine extension, ce sont toujours des « surfaces-pour-un-point » (Brunet, 1987, p. 157) ou des « surfaces-pour-une-ligne », c'est-à-dire des points ou des lignes étendus à des aires. Mais, ces micro-aires et ces rubans constituent en quelque sorte les principes du déploiement aréolaire de dispositifs à composante ponctuelle principale ou à composante linéaire principale. L'étude de deux œuvres non aréolaires, l'une à composante ponctuelle principale, *The Umbrellas*, l'autre à composante linéaire principale, *Wrapped Walk Ways*, va nous permettre de le montrer. *The Umbrellas* est un semis de 3 100 points couvrant une certaine étendue, disposés sur les pentes et les fonds de vallée de deux sites accidentés : 1760 parasols sur le site californien de Tejon Pass, 1340 parasols sur le site japonais du fond et des versants de la rivière Sato (cf. document 21-a). Ces points sont des parasols d'une hauteur constante de six mètres et d'un diamètre constant de 8,66 mètres, constitués de huit pans triangulaires de tissu formant des plans inclinés, qui rayonnent depuis un point d'origine fixe, le sommet de leur pied. Leur base-support et leur pied sont inclinables, l'éventuelle inclinaison des pieds étant déterminée par le pourcentage de pente. L'analyse des œuvres préparatoires et des photographies de l'installation montre que les parasols sont disposés de telle sorte qu'ils règlent les pentes de ces sites accidentés. Le lieu d'implantation d'un parasol sur la pente et le degré d'inclinaison de son pied sont choisis et calculés de telle sorte que son sommet et les extrémités de ses baleines dessinent deux plans parallèles inclinés. Son sommet constitue le point d'origine d'une ligne droite imaginaire qui se développe du haut au bas de la pente en joignant deux par deux tous les sommets de parasols. Les extrémités de ses baleines constituent autant de points d'origine de lignes droites imaginaires qui se développent dans des directions différentes - parallèlement, transversalement ou obliquement à la pente - vers les extrémités des parasols voisins. Les polygones de tissu assurent le raccordement visuel des éléments de ces plans et des deux plans superposés eux-mêmes. Par conséquent, le semis des points-parasols, que celui-ci soit localement configuré tantôt en lignes ou tantôt en groupes, substitue une surface plane aux irrégularités topographiques. Quant à *Wrapped Walk Ways* : son site est une grande étendue découverte (une pelouse parcimonieusement complantée), topographiquement plane. Le tissu recouvre une trame viaire qui s'organise en une allée principale qui contourne le parc et des allées secondaires juxtaposées et emboîtées dans celle-ci. Ainsi, les lignes courbes fermées des allées recouvertes figurent les limites extérieures de surfaces emboîtées et juxtaposées[669]. Dans ces deux cas, l'arrangement des éléments ponctuels et linéaires donne une composition aréolaire plane, une variation graphique particulière sur le thème de la surface textile dans laquelle ils ont été façonnés.

Le caractère modulaire de certaines œuvres christoliennes (*Surrounded Islands*, *The Umbrellas*, *Wrapped Trees*, *The Gates*) peut lui aussi s'appréhender dans le cadre de la logique textile. Le module correspondrait au motif élémentaire ou de l'unité de base qui construit la surface. Sa répétition nous conduit vers la question du gigantisme que je traite ci-dessous.

« Comme la pierre d'un mur, l'étoffe possède une cellule fondamentale qui, répétée à l'infini, s'appelle rapport. En français, ce mot prête à confusion. Nous préférerions dire "unité de tissage" avec les Anglais, "modulor, module" avec Le Corbusier, ou encore "Motif de base", étalon dont la répétition structure, construit, façonne, conditionne l'édifice entier. C'est la cellule mère fondatrice, insécable sans attenter à la vie même de l'étoffe, son minimum vital, sa signature et, en définitive, la

[669] Le dispositif proposé par le projet *The Gates* semble être un condensé des deux œuvres précédemment analysées : c'est un ensemble de points-portes, disposés linéairement le long de voies courbes fermées et dotés de pans de tissu verticaux qui, quand ils seront mobilisés par le vent, pourront s'étendre horizontalement jusqu'à former des tunnels textiles. Nous avons donc ici un projet qui réalise le glissement possible entre dispositif ponctuel et dispositif linéaire et entre dispositif linéaire et dispositif aréolaire.

meilleure de ses définitions. (...) Dans le cas d'un tissage, le rapport s'applique au motif formé par l'entrelacement des fils. Sa dimension est indiquée par le nombre de fils de chaîne et de duites nécessaires pour l'inclure entièrement. On dit, par exemple, un rapport de quatre fils, un rapport carré, un rapport de dix fils. » (Hardouin-Fugier, Berthod et Chavent-Fusaro, 1994, p. 27).

Les objets textiles christoliens ne sont pas des structures tendues présentant des courbures de surface, ce qui caractérise par exemple les objets de l'architecture textile[670]. A l'exception des accidents à petit rayon de courbure que sont les plis, leur surface est plane, leur présentation est résolument verticale et / ou horizontale comme des « tapisseries spatiales ». Le tissu étant constitué de matériaux souples sa présentation rappelle les conditions techniques de son façonnement sur des métiers de haute-lisse ou de basse-lisse. Elle suppose soit la mise en tension sur des montants soit l'application à un support. Certaines de ces compositions sont présentées verticalement (*Valley Curtain*, *Wrapped Roman Wall*, *Running Fence*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Gates*), d'autres horizontalement (*Ocean Front*, *Wrapped Walk Ways*, *Surrounded Islands*, *Over the River*), mais d'autres enfin, présentées en trois dimensions, constituent des volumes limités à la fois par deux surfaces planes une surface verticale et une surface horizontale (*Wrapped Coast*, *The Reichstag Wrapped*, *The Umbrellas*, *Wrapped Trees*). Cette classification en haute-lisse et basse-lisse, comme la précédente, est délicate dans la mesure où pour un certain nombre d'œuvres réalisées ou projetées il s'agit plutôt d'invoquer une dimension principale. Ainsi, *Roman Wall Wrapped* et *The Pont-Neuf Wrapped* sont manifestement des projets à dimension verticale, mais l'affirmer c'est ignorer la surface horizontale, comparativement restreinte, qui passe sous les arches et entre les parapets. *The Gates* est un dispositif vertical, mais les tissus suspendus verticalement aux portes pourront, mobilisés par le vent, s'étendre horizontalement. Certaines des œuvres, présentées verticalement ou horizontalement, sont appliquées directement sur des supports (*Wrapped Coast*, *Wrapped Roman Wall*, *Ocean Front*, *Wrapped Walk Ways*, *Surrounded Islands*, *The Reichstag Wrapped*, *Wrapped Trees*). Les autres, mises en tension dans l'air, sont posées sur ou suspendues à des câbles (*Valley Curtain*, *Running Fence*, *Over the River*) ou fixées à des montants (*The Umbrellas*, *The Gates*).

Le jeu sur la surface textile (ligne, point, aire), sa structure modulaire, les conditions de son façonnement (vertical, horizontal), est responsable de l'allure graphique des objets christoliens. Elle pousse à l'élaboration d'une typologie. Mais cet exercice est à la fois simple et délicat à mener. Simple parce que la configuration d'un objet semble pouvoir se décrire à l'aide de cinq séries de variables visuelles : une variable formelle (point / ligne / surface), une variable numérique[671] (unitaire / modulaire), une variable dimensionnelle (horizontal / vertical) et une variable relationnelle[672] (appliqué / suspendu). Partant du principe que les objets imaginés par Christo étaient des combinaisons de ces composantes, j'ai pensé construire une matrice de Bertin afin de définir des profils-types. Une matrice de Bertin est un outil visuel d'analyse statistique descriptive permettant un traitement graphique de l'information, utilisé d'une part, pour élaborer des types statistiques sur la base de composantes ordonnables (*i.e.*, non ordonnées) et, d'autre part, pour les présenter graphiquement (Bonin, 1975, pp. 144-157). La matrice de Bertin est une construction matricielle et visuelle, c'est-à-dire que chaque axe de coordonnées supporte une composante différentielle : soit des individus, soit des variables descriptives, à laquelle il est possible d'associer non pas une valeur quantitative, mais une valeur visuelle (gris / blanc, par

[670] *Wrapped Trees* constitue la seule exception à cette proposition.

[671] J'entends numérique au sens de composé d'un seul ou de plusieurs éléments et non pas au sens statistique du terme.

[672] Relationnel renvoie à la variation du mode de relation de l'objet à son support matériel.

exemple). Il me fallait définir des variables pertinentes pour tous les objets, les mettre en abscisses (donnant l'intitulé des colonnes), les décliner en deux modalités suivant un modèle binaire simple (blanc pour non / gris pour oui), tandis que les œuvres devenaient des individus statistiques placés en ordonnées (donnant l'intitulé des lignes). Pour chaque ligne (individu) et colonne (variable) j'obtenais ainsi une série de cases grises et / ou blanches porteuses d'une information qualitative (cf. tableau 19). Une fois la matrice de base construite, une manipulation manuelle par permutation des lignes me permettait de rapprocher les lignes visuellement semblables, d'obtenir des profils, c'est-à-dire des groupes visuellement homogènes. Or, cette construction s'est révélée extrêmement difficile et son résultat visuel peu pertinent à la première lecture, c'est-à-dire que les permutations ne permettaient pas de dégager des profils visuels ou groupes visuellement homogènes sur les critères sélectionnés. Pour chaque objet, la variable variait rendant le modèle binaire de définition des variables pour un individu donné inadapté. Elle variait en fonction de l'échelle et de la dimension à partir desquelles on saisissait l'objet. Ainsi *Running Fence*, *Valley Curtain* sont des aires verticales, mais ce sont des lignes horizontales. *The Umbrellas* sont des modules aréolaires, mais un semi de points. Si l'on introduit la variable modulaire / unitaire, *The Umbrellas* deviennent des aires construites à partir de points, de même *Wrapped Walk Ways* sont des lignes (bandes) mais aussi des aires parce que les lignes se bouclent sur elles-mêmes. La conclusion s'imposait : les variables étaient pertinentes, mais leur caractéristique principale était de varier en fonction de l'échelle, de la dimension, de l'arrangement. L'ensemble de l'œuvre christolienne est un jeu combinatoire sur des composantes variables et non pas une succession de combinaisons-types. La matrice m'a permis néanmoins d'identifier sur ces variables quelques types, distingués les uns des autres par le degré de complexité du jeu combinatoire. Leur différenciation renvoie par ailleurs à une évolution chronologique de la conception (et non pas de la réalisation) des objets (cf. tableau 01). Un type simple, celui qui définit pour beaucoup le « style Christo » : l'empaquetage de bâtiments qui constitue le prolongement des empaquetages d'objets (cf. documents 02, 18 et 28-a). Il concerne des projets réalisés qui ont été conçus entre 1969 et 1975[673]. Il se caractérise par l'association de variables suivante : objet en aire (plutôt), non modulaire, à deux dimensions principales (horizontale et verticale), appliqué. Il comprend : *Wrapped Coast*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*, *Wrapped Roman Wall*. Un second type qui se distingue du premier essentiellement par la perte de la dimension verticale, et par conséquent de la référence à l'empaquetage. Il se caractérise par l'association de variables suivante : objet en aire, horizontal, appliqué. Il marque aussi l'introduction de la modularité dans les projets. L'un est modulaire, *Surrounded Islands*, l'autre ne l'est pas, *Ocean Front*. Un troisième type est d'une part, plus complexe dans le jeu des variables, et d'autre part, une construction en deux couples d'objets opposés autour de la dimension. Il se caractérise par l'association de variables suivante : objet en ligne (bande) et en aire, non modulaire, présenté horizontalement pour *Over the River* et *Wrapped Walk Ways*, verticalement pour *Running Fence* et *Valley Curtain*. Le quatrième type est celui qui correspond aux objets conçus le plus récemment, entre 1979 et 1997. Il se caractérise par sa plus grande complexité, c'est le type des combinatoires par excellence. Il se caractérise par l'association de variables suivante : objet modulaire, formant des points, des lignes et des aires, vertical et horizontal, (plutôt) non appliqué, en tout cas aérien. Il s'agit de *Wrapped Trees*, *The Umbrellas* et *The Gates*. Ainsi, la conception des œuvres a évolué de la surface pleine à la surface recomposée à partir de lignes fermées et de semis de points, de la continuité à la modularité, et de l'application au décollement.
Les œuvres préparatoires ont elles aussi à voir avec la logique surfacique et modulaire textile. Elles sont travaillées par Christo soit horizontalement, à plat sur une table, soit verticalement,

[673] Et plus généralement les projets conçus entre le début des années 60 et 1975.

fixées au mur. Les quadrillages qui recouvrent la composition graphique affirment la planéité concrète du support et désignent l'écran de projection. Ils donnent à voir les règles, la grammaire, de la composition graphique, c'est-à-dire la surface graphique. La distribution et la disposition des objets dans le plan du tableau sont commandées par une combinaison géométrique de points et de lignes. Leur aspect modulaire réside dans l'unité que constitue chacune des œuvres préparatoires dans l'ensemble englobant auquel elle appartient et en dehors duquel elle n'a pas de sens : c'est une à une que les œuvres préparatoires s'assemblent pour composer le projet graphique d'ensemble. Chaque œuvre préparatoire est un élément de base du projet graphique dans son ensemble. Le fond de la composition graphique réalisée sur papier est un balayage de traits qui mime l'entrecroisement des fils d'une trame et d'une chaîne et étend le principe du tissage à toute l'œuvre christolienne. Faut-il enfin, voir dans les lignes qui encadrent chaque dessin et sur lesquelles vient s'ourdir le balayage de traits, les montants d'un cadre de tension ou de suspension des fils de chaîne pour le tissage ?

(b) La logique textile de la mesure : dimension et dimensionnement

Le travail sur la mesure est rendu manifeste par la grandeur des objets d'art et l'énoncé de celle-ci. Le gigantisme est en effet l'attribut de ces œuvres le plus, le mieux revendiqué par les artistes. Il se saisit aussi bien dans la dimension des objets, que dans la quantité de formes intermédiaires de l'œuvre produites dans le cadre et la durée des projets. La grandeur se saisit donc autant dans la taille de l'objet final, que dans la multiplicité des formes intermédiaires de l'œuvre. C'est sur un mode statistique, celui de l'accumulation de données numériques instaurées en attributs de l'œuvre, que les communiqués de presse informent le public de la monumentalité des installations : l'inventaire chiffré des données textiles et des données infrastructurelles est la forme discursive privilégiée par les artistes dans la description de leur œuvre (cf. annexe 02). De plus, le recours systématique aux deux systèmes de mesure (linéaire ou de superficie) métrique et anglo-saxon (*foot*, *square foot* et *yards*, *square yards*) y ajoute un effet d'insistante redondance[674].

« La Barrière en fuite *était faite de 200 000 mètres carrés d'une toile de nylon tissée blanche, accrochée à un câble tendu entre 2 050 poteaux en acier (chacun d'une hauteur de 6,4 mètres et de 8,9 cm de diamètre) enfoncés à 1 mètre dans le sol, sans utilisation de béton et amarrés latéralement avec des haubans métalliques (145 kilomètres de câble d'acier) à 14 000 piquets d'ancrage. Les bords supérieurs et inférieurs des 2 050 panneaux de toile furent fixés aux câbles supérieurs et inférieurs par 350 000 crochets. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 72)*[675].

« A Biscayne Bay, entre la ville de Miami, Miami Nord, le village du littoral de Miami, la plage de Miami, onze des îles situées sur le territoire de Bakers Haulover Cut, Broad Causeway, 79th Street Causeway, Julia Tuttle Causeway et Venitian Causeway, ont été encerclées avec 603 850

---

[674] Cependant il nous faut préciser qu'en fonction des sources, au gré des conversions d'un système dans l'autre et de l'arrondissement des valeurs, les informations varient et les données réelles sont en fin de compte difficiles à déterminer. A titre d'exemples, la superficie textile de *Valley Curtain* est établie à 142 000 *square feet* (13 192 mètres carrés) par la rubrique biographique du catalogue *Christo and Jeanne-Claude : The Gates* (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p. 93), mais à 200 000 *square feet* (18 580 mètres carrés) par le site Internet www.*christojeanneclaude.net*. La superficie textile de *Running Fence* est donnée en *square yards* (240 000 *square yards*, soit 200 640 mètres carrés) par la plupart des ouvrages, mais en *square feet* (2 000 000 *square feet*, soit 185 806 mètres carrés) par le site Internet, tandis que le catalogue *Christo from Lilja Collection* (1989) indique sa longueur en *yards* (165 000 *yards*, soit 150 876 mètres).

[675] Extrait du communiqué de presse de *Running Fence* (cf. annexe 02).

mètres carrés de polypropylène tissé rose couvrant la surface de l'eau, flottant et s'étendant sur 61 mètres à l'extérieur du périmètre de chacune de ces îles de la baie. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 76)[676].

Le métrage linéaire des toiles ou plus souvent leur superficie, secondairement leur poids[677], redoublés éventuellement par la longueur des cordes, sont bien des indicateurs de grandeur (cf. tableaux 20 et 17). Ainsi, nous l'avons vu à propos de *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Sydney, Australia, 1969*, la quantité de tissu utilisée permet d'énoncer le gigantisme. Aux données sur le métrage des toiles viennent s'ajouter celles concernant le nombre des panneaux assemblés, la longueur des coutures réalisées ou du fil utilisé[678].
Cependant, l'ensemble de ces données dimensionnelles ne fait qu'évoquer un rapport plus général : la logique textile de la mesure. Le tissu est, en effet, une voie privilégiée d'exploration de la dimension et de l'étendue. D'une part, il est techniquement et matériellement en accord avec le gigantisme. Le procédé de tissage, logique de production en continu par intrication régulière des fils de deux nappes perpendiculaires entre elles, permet matériellement la démesure dans une direction : un lé est potentiellement infini dans sa largeur ; le recours à d'autres procédés d'assemblage, la couture et le laçage de panneaux textiles, permet la démesure dans toutes les directions[679]. D'autre part, l'aspect strié de sa surface permet de formuler la dimension en général, le gigantisme en particulier, et de calculer l'étendue. Le tissu n'est pas seulement un indicateur de dimension, il est un instrument de mesure. L'entrelacs régulier et perpendiculaire des fils forme une composition numérique appelée armure, et un agencement formel appelé trame (Leroi-Gourhan, 1971 ; Thomas, Mainguy et Pommier, 1985). La trame fait du tissu un des modèles de « l'espace strié »[680], c'est-à-dire une forme qui organise la matière en subordonnant les lignes mobiles de la trame à l'ordre des points fixes de la chaîne (Deleuze, Guattari 1980, pp. 592-625). Entre deux points, la ligne est une dimension, appelée duite, une détermination métrique. La trame est un système de coordonnées, grâce auquel le tissu devient, en lui-même, un corps mesuré et, par lui-même, un instrument de mesure de l'étendue que ce corps occupe. Les objets d'art christoliens, produits du tissage et de la couture, sont à la fois objets mesurés (systèmes

---

[676] Extrait du communiqué de presse de *Surrounded Islands* (cf. annexe 02).

[677] A titre d'exemples, le poids du tissu de *The Reichstag Wrapped* était 61 500kg, chaque rouleau pesant, nous l'avons dit entre 500 et 2 500 kilogrammes ; le poids respectif des toiles de *Valley Curtain* et de *Ocean Front* était de 6 000 *pounds* (2 800 kilogrammes, soit environ 3 tonnes).

[678] Pour *Valley Curtain* : 96,5 kilomètres de couture ; pour *Wrapped Walk Ways* : 16 kilomètres de couture et 76 kilomètres de fil ; pour *The Reichstag Wrapped :* 520 kilomètres de couture. Pour *The Gates* il est prévu : 186,108 kilomètres de fil de nylon et 87 kilomètres de couture. *Surrounded Islands* était constitué de 650 panneaux de toile assemblés par couture en 72 sections, dont les dimensions variaient de 122 à 198 mètres à l'endroit des estacades, elles mêmes assemblées par laçage. L'assemblage de 1 025 panneaux est prévu pour *Over the River*.

[679] Le tissu est fini dans sa longueur (la duite), entre ses lisières, c'est-à-dire entre les points où le fil de trame contournant les derniers fils de chaîne revient sur lui même, mais il est potentiellement infini dans le sens de la chaîne, c'est-à-dire dans sa largeur. Par contre l'assemblage bout à bout de lés ou panneaux, est potentiellement infini dans toutes les directions, comme dans le cas d'un patchwork.

[680] Le tissu est défini comme un type d' « espace strié » du fait des caractéristiques suivantes : l'entrecroisement perpendiculaire de fixes (fils de chaîne) et de variables (fils de trame), la fermeture sur au moins deux côtés par la lisière, l'opposition entre un endroit et un envers. L'espace strié est un système dimensionnel qui repose sur le principe de l'assignation d'une place par l'élément fixe, à l'élément mobile. Ce principe d'ordre subordonne la ligne et la surface aux points, elles deviennent de simples déterminations métriques (des dimensions) entre des systèmes de points fixes. G. Deleuze et F. Guattari appuient leur démonstration sur la définition d'A. Leroi-Gourhan (1971, p. 270) : tous les tissus sont le résultat de l'enchevêtrement de deux nappes « la première nappe (montants ou chaîne) passive, composée d'éléments fixes qui restent sensiblement rectilignes, les éléments mobiles de la seconde nappe (brins ou trame) s'y enchevêtrent (…) ».

dimensionnels) et instruments de mesure de l'espace qu'ils occupent (instruments de dimensionnement). Tout se passe comme si la toile (corps mesuré) qui recouvre le site (étendue mesurable) pouvait donner la dimension de l'installation. La corde, qui recouvre certains corps textiles, participe elle aussi de la formulation de la dimension et du calcul de l'étendue. Agencée en un filet appliqué sur la toile, elle constitue, elle aussi, un canevas de coordonnées. Conçues comme un tissu elle est aussi une armure.

« Le mur de Berlin mesure en étendue ce qu'il faut de temps au monde pour continuer d'être lui-même [24 heures, la révolution de la terre] : comme s'il était devenu l'axe imaginaire autour duquel le monde pouvait continuer de tourner, suspendant sa problématique perpétuation dans le temps au péril où sa surface géométriquement divisée en deux moitiés le met en distance d'atteindre à chaque moment du temps sa limite de rupture. 24 kilomètres de long : sur 24 kilomètres court la honte attachée à la division médiane du monde. Et combien mesure la Running Fence*, la frontière qui court et que traverse rétrospectivement l'homme qui fuit sa terre occupée ? 24 miles. Arithmétiquement isomorphe au mur de Berlin, elle est géométriquement double. Elle dédouble le mur, elle en est le fantôme ; elle le double en atteignant géométriquement deux fois sa longueur ; et mieux que cela, elle le double, c'est-à-dire, le dépasse, arithmétiquement, en ceci que le chiffre lui-même excède la longueur du mur de Berlin. (...) Non, ce n'est pas vraiment la longueur de* Running Fence*, et combien mesure croyez-vous, la* Running Fence *?, 24,5 miles ! Dans ce demi mile, je vois l'espace d'un sarcasme, d'un rire. » (Laporte, 1985, p. 26).*

Sur les installations, l'irrégularité de surface due à ces opérations d'assemblage, l'entrelacs du tissage, les lignes de couture, sont en effet nettement visibles. Elles sont même, pour les secondes, surlignées, parfois traitées en relief (*Surrounded Islands*[681]) ou redessinées par les armatures (*The Umbrellas*, *Running Fence*). *Ocean Front* est une nappe striée, formée par l'assemblage de 103 panneaux de même largeur. Les coutures parallèles les unes aux autres, visibles par transparence sur l'eau, font ressembler l'installation à une feuille de calque graduée géante (cf. document 21-a). Le dispositif aérien des 309 panneaux composant *Valley Curtain* est similaire (Christo, 1973, pp. 172-173). Chaque île de *Surrounded Islands* est une surface striée à deux niveaux, formée par l'assemblage radial de plaques, appelées sections, elles-mêmes constituées par l'assemblage parallèle de bandes isométriques dans leur largeur, appelées panneaux (cf. documents 21-a et 26). A quelques rares exceptions près, les 2 050 poteaux de la *Running Fence* sont régulièrement espacés de 19 mètres, les panneaux suspendus dans l'intervalle sont constitués de l'assemblage par couture de 13 bandes d'une largeur constante. Leur distribution régulière et leur espacement constant, redoublés par le parallélisme des lignes de couture, constituent un instrument de mesure semblable au déploiement d'une chaîne d'arpenteur ou d'un ruban décamétrique géant[682]. Ces corps tramés et couturés sont *de facto* des instruments de mesure potentiels des étendues qu'ils occupent, puisque les communiqués de presse distribués sur les sites procurent aux spectateurs-usagers toutes les informations nécessaires aux opérations d'arpentage.
Les études préparatoires sont elles aussi prises dans la problématique du gigantisme. Elle s'exprime selon les deux modalités de la multiplicité (la production en série) des œuvres et du collage. C'est d'abord la colossale série de dessins et photographies peintes que réalise Christo pour chacun des projets[683] : un développement quantitatif du projet graphique, mais

[681] « A four-inch-wide flotation strip was sewn into each seam to create a visible rib » (Christo,1986, p. 153).

[682] On trouve un travail similaire avec le projet en cours *The Gates* composé d'un ensemble de 7 500 portiques espacés relativement régulièrement (l'intervalle entre deux portiques variera de 3 à 4,5 mètres) et d'une hauteur constante de 4,87 mètres. Les portiques seront distribués le long d'une sélection de chemins et sentiers de Central Park présentant une longueur totale de 42 kilomètres (cf. annexe 02).

[683] On retrouve, en fait, ce gigantisme cumulatif à travers l'ensemble des documents préparatoires produits dans l'élaboration de l'œuvre (cf. Chapitre 4, II).

aussi les grandes dimensions de certains d'entre eux (cf. tableau 30). Le procédé de collage qui est la manière par laquelle Christo fait entrer des informations dans la représentation sous formes de tableaux, graphiques, schémas, coupons, etc., constitue un corollaire de l'assemblage qui est le procédé technique par lequel les tissus sont produits et confectionnés. Le principe du rapport entre mesure et objet projeté est déjà présent dans les œuvres préparatoires. La production en série des œuvres préparatoires, fondée sur le procédé de reproduction à partir de tirages photographiques ou sur le procédé de transfert, est potentiellement infinie, alors même qu'un certain nombre d'attributs communs (le titre, le tableau d'assemblage) contribuent à maintenir l'unité du projet dont elles procèdent. Par ailleurs, les données / informations qu'elles affichent sont le produit de l'enregistrement des opérations successives d'élaboration de l'œuvre, elles donnent la mesure verticale, la profondeur, du projet. Les données numériques qui envahissent la surface des œuvres préparatoires, traitées par là-mêmes comme les textes des communiqués de presse, font un inventaire chiffré des différentes dimensions des objets textiles. Ce sont, en effet, ces données numériques rapportées à l'objet représenté qui donnent la mesure de l'installation à venir, puisque ni les extraits de cartes ni les extraits de *photomaps* qui les accompagnent, ne sont dotés de l'indicateur usuel de la dimension réelle d'un objet réduit : l'échelle. Par conséquent, les informations fournies par les œuvres préparatoires sont à la croisée des deux aspects de la grandeur de l'œuvre, sur lesquels elles nous informent : la dimension spatiale de l'objet (l'étendue), le développement du projet (la durée).

(c) La logique textile de la matière : le trou, le pli et les perturbations de l'objet textile

Le trou et le pli sont les accidents de surface des objets d'art christoliens. Ils procèdent tous deux d'une logique textile : la fragilité et la flexibilité de la matière, la continuité de la trame, mais sont pris en charge par la confection : le coupé et le drapé (Leroi-Gourhan, 1971, p. 264) sont, en effet, les conditions techniques de l'ajustement et de l'application des objets textiles à leur site, et les conditions techniques de la mise en forme esthétique de l'objet. Le trou sert à laisser passer certains éléments saillants de l'objet recouvert (le site), le pli à accueillir l'action de forces physiques ou mécaniques : le trou de dégagement et le pli d'aisance sont bien des impératifs de la confection sur mesure. En interrompant la continuité de la toile ou, au contraire, en l'enroulant, en la redoublant, ils constituent les principes formels de l'objet entre impératifs techniques et choix esthétiques. Ainsi les trous sont-ils patronnés et les plis planifiés ou modélisés par Christo et ses ingénieurs. Ce faisant ils manipulent la toile comme des couturiers. Façonner ou bien fixer une forme dans la toile, c'est interrompre la continuité textile en fragmentant la trame ; favoriser la plasticité de la toile, c'est modeler des embus de matière. Mais, façonner un espace vide, aménager une lacune dans la toile, c'est, en perturbant la hiérarchie des plans (surface / fond) à la manière des livres d'éveil sensoriel des petits enfants, faire varier la texture[684] de l'œuvre ; mettre en plis, rabattre la toile en épaisseurs simples ou doubles, c'est créer de la forme avec la matière, faire varier la structure de l'œuvre. Ainsi, le trou et le pli jouent et intègrent dynamiquement l'objet textile couvrant et l'objet couvert (le site). D'une part, la surface se différencie en lieux caractérisés par des qualités matérielles (texture) ou formelles (structure) spécifiques. D'autre part, les rapports de

[684] La texture peut être définie comme la qualité spécifique (ou l'ensemble des qualités spécifiques) du remplissage des surfaces situées entre les lignes ou les faces d'une figure ou d'un objet, qualité déterminée par l'arrangement de ses éléments substantiels constitutifs.

mesure précédemment décrits entre toile et installation sont perturbés, puisque le trou dilate l'extension de l'installation en réduisant sa surface textile, tandis que le pli la contracte en déployant cette même surface. Au bout de la logique textile, l'objet d'art apparaît qui ne peut être réduit formellement, matériellement et dimensionnellement à l'objet textile.

Le trou, sa démultiplication, informent la surface et différencient la texture des objets textiles, que ceux-ci soient plutôt continus ou carrément modulaires, et cela à toutes les échelles d'observation. Solutions de continuité, les trous rompent la potentielle continuité unidirectionnelle de l'assemblage des brins par tissage ou multidirectionnelle de l'assemblage des panneaux par couture. Ouvertures pratiquées pour libérer les saillants et réduire les risques de ruptures, il ne s'agit pourtant ni d'accrocs ni de déchirures, mais bien de mises en forme. Ils sont prévus à la fois par les plans de coupe et de couture, ils sont patronnés. Ils ne doivent pas non plus être confondus avec les intervalles qui séparent les modules d'une installation, puisque que ceux-ci fonctionnent aussi bien comme les principes élémentaires d'une surface textile. Ils sont simples à repérer sur les installations composées d'un seul tenant. Ce sont généralement les trouées pratiquées à l'endroit des voies de communication pour permettre la circulation : les dix-sept interruptions au droit des routes principales, des voies secondaires et des chemins vicinaux de la *Running Fence*[685], l'enjambement du cours de l'Estero Americano, et les panneaux partiellement décrochés sur les drailles empruntées par les troupeaux ; la voûte de *Valley Curtain* au dessus de la *Motorway 325* ; les ouvertures des arches entre les piles du pont de *The Pont-Neuf Wrapped* et celles des portes du mur d'enceinte de *The Roman Wall Wrapped*. Ce sont aussi les discontinuités à l'endroit d'éléments physiques ou architectoniques saillants : les hiatus projetés de la toile d'*Over the River* pour dégager les ponts, les pointements rocheux et la flore arborée des berges. Quant à *Wrapped Walk Ways*, que nous avons déjà décrit, les lignes courbes des allées recouvertes prétendent dessiner les contours de formes évidées, comme autant d'auréoles coalescentes de la dissolution chimique de surfaces synthétiques, comme autant de lignes interstitielles entre les trous d'une étoffe mitée[686]. Mais des discontinuités interrompent aussi bien la continuité surfacique des compositions modulaires, pour des mobiles identiques : les *Surrounded Islands* sont distribuées en deux trains séparés par l'*Intracoastal Waterway*[687] et leur cœur est évidé à l'endroit des bouquets d'arbres et des mangroves ; *The Umbrellas* (partie californienne) présente plusieurs lacunes de distribution, dont la principale, appelée « *the beautiful surprise* » par Christo, d'une extension de près de cinq kilomètres, était située à cheval sur le pincement de Tejon Pass et l'entonnoir de Castac Valley, sur le coude formé par l'*Interstate 5*.

Ainsi, les solutions de continuité de la toile, en mettant sur le même plan le fond (ce qu'elle recouvre) et la surface (la toile qui couvre), rompent l'homogénéité de la texture de l'œuvre. En confondant le dessus et le dessous, le devant et le derrière de la toile, c'est-à-dire l'endroit et l'envers, ils créent des objets d'art composites faits du tissu confectionné et de ce qu'il recouvre (le site). En découpant le corps textile, non seulement ils dilatent l'extension de l'installation, mais ils perturbent le rapport dimensionnel entre objet et installation, ou plus précisément l'assimilation de la dimension de l'objet d'art à celle de l'objet textile. Les dimensions des œuvres communiquées par les artistes les incluent parfois : seuls quinze des soixante-quatre kilomètres du cours de l'Arkansas River concernés par le projet *Over the River* seront effectivement recouverts ; sur les 299 478 mètres carrés du Jacob L. Loose Park (30 hectares environ), seuls 9 740 mètres carrés ont été concernés par les *Wrapped Walk*

[685] La principale, dans Meacham Hill, au droit de la *Motorway* 101, mesure 150 à 200 mètres.

[686] D'une certaine façon le dispositif modulaire de *The Gates* partage la même caractéristique : la même lacune de remplissage entre des lignes couvertes de tissu, compliqué dans ce cas de circonvolutions.

[687] *L'Intracoastal Waterway* départage les îles n°9 - 10 des îles n°11 et n°12.

Ways ; les 1 340 *Umbrellas* japonaises sont réputées avoir couvert une bande de 57 kilomètres carrés et les 1 760 *Umbrellas* californiens une bande 72,5 kilomètres carrés.

« Les façades, les tours et le toit furent couverts par 70 panneaux de toile cousus sur mesure, représentant deux fois plus de tissu que la surface des bâtiments. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 86)[688].

« Attached to the top of the steel gates, perpendicularly to the walkways, the fabric panels will hang freely, coming down to 5 feet six inches above the ground, touching the heads of the average height visitors. The synthetic woven fabric panels will be 9 feet six inches long and 25% fuller than the width of the steel gates. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p. 56).

Inversement, qu'elle soit verticale ou horizontale, la toile fait des plis, grands ou petits, unidirectionnels ou multidirectionnels, tombants ou appliqués, libres ou fixés par quelques points de couture. Les bouts à bouts de pièces de tissu sont confectionnés dans des dimensions supérieures à celles des sites de leur installation : les objets textiles ont de l'ampleur. Ainsi, ils ne sont pas parfaitement ajustés, ils sont drapés. Les 12 660 mètres carrés de toile de *The Wrapped Walk Ways* couvraient 9 740 mètres carrés d'allées et de sentiers pédestres, les 2 920 mètres carrés de toile supplémentaires constituaient la matière de plis. Les panneaux de la *Running Fence* faisaient vingt-et-un mètres de long, tandis que l'intervalle entre les poteaux était lui de dix-neuf mètres. Les deux mètres de différence par panneau favorisaient la formation de plis. La toile de *Valley Curtain* était 15% plus large que l'intervalle compris entre les deux versants de la vallée qu'il obstruait. Dans les ouvrages documentaires, les photographies de détail des installations : *Wrapped Walk Ways* (Christo, 1978/b, pp. 69-76), *The Pont-Neuf Wrapped* (Christo, 1990, pp.446-451 et pp. 512-517), *The Reichstag Wrapped* (Christo, 1996, pp. 590-611), *Valley Curtain* (Christo, 1973, pp. 312-321) *Running Fence* (Christo, 1978/a, pp. 546-560), montrent la densité, la direction, la longueur et la profondeur des plis (cf. documents 22 et 21). Ils sont parfois alignés les uns à côtés des autres (*Valley Curtain*, *Wrapped Roman Wall*, *Running Fence*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*, *The Gates*, *Over the River*) comme les crevés d'un vêtement monumental[689], d'autre fois, moins longs et moins disciplinés, ils correspondent à des froncements de la toile (*Wrapped Coast*, *Valley Curtain*, *Wrapped Walk Ways*, *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped* - sur les trottoirs -, *The Gates*). Ils accidentent la surface de la toile d'un réseau d'inflexions souvent hiérarchisé : plis, rides, ridules, frisures, fronces se rabattent incessamment les uns sur les autres. Les principaux disposés, voire fixés par quelques points de couture ou par les cordes, sont planifiés et modélisés à l'avance par Christo. Leur positionnement est un moment crucial de la mise en place de la toile (*The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*). Les coutures traitées en relief des nappes aquatiques (*Surrounded Islands*) relèvent de la même intention. Les plus petits, endogènes et labiles, découlent des sollicitations locales de la toile. Les seconds dépendent des premiers, les plis d'aisance. A une autre échelle, celle de l'objet, le pli constitue souvent le principe du développement de la toile. C'est particulièrement le cas avec les objets à composante linéaire principale, *Running Fence*, *Wrapped Walk Ways*, *The Gates* ou encore *Over the River*, mais c'est aussi le cas avec *The Umbrellas*. Les objets linéaires s'enroulent sur eux-mêmes ou bien forment des sinuosités à grand rayon de courbure. Pour *The Umbrellas* la répartition non homogène des parasols oppose les zones de lacunes, décrites précédemment, à des zones où les nombreux parasols semblent s'empiler.

---

[688] Extrait du communiqué de presse *The Reichstag Wrapped*. (cf. annexe 02).

[689] Lors de la conférence qu'ils ont donnée à Paris, le 21 octobre 2000, les artistes ont indiqué que les principaux plis de la toile de *The Reichstag Wrapped* faisaient un mètre de profondeur.

Ainsi, l'ampleur de la toile est condition de la modulation formelle de ces objets textiles, conditions de leur variation formelle incessante sous l'action des forces et des agents extérieurs qui s'y exercent - courants d'air et d'eau, mais aussi piétinement des spectateurs-usagers. Il s'agit bien d'une mise en plis de la toile, qui en ridant à nouveau cette surface irrégulière, crée continuellement de la forme avec de la matière. L'ampleur de la toile est la condition de sa plasticité, de sa mise en capacité de produire de la forme. Les plis de la toile signalent l'exercice de forces sur l'objet textile, ils leur servent de symptômes (Deleuze, 1980, p. 598), ils traduisent leur intensité et la variation de leur degré : les plis d'aisance du drapé sont labiles et directionnels, subordonnés à des déplacements (courants d'air et d'eau, piétinement des spectateurs). L'embu de matière souple permet le rabattement de la toile sur elle-même, son redoublement et son creusement : l'invagination de sa surface. G. Deleuze parle d' « invagination du dehors » (Deleuze, 1988, p. 12), dans la mesure où les plis intériorisent un extérieur. En renversant les relations entre dessus et dessous, devant et derrière, c'est-à-dire entre endroit et envers, l'objet textile transforme les données formelles de la structure tissée et tendue. Le pli, sa labilité, sa modulation continuelle, informent la surface et fait évoluer l' « espace strié » en un « espace lisse » (Deleuze et Guattari, 1980), c'est-à-dire une surface dans laquelle les points sont alors soumis à la ligne qui est direction, symptôme / effet d'une force ou d'un mouvement[690]. « Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. *Spatium* intense au lieu *d'Extensio*. »[691] (ibid., p. 598).
On retrouve les principes formels et matériels du pli et du trou dans les œuvres préparatoires. Le trou et le pli sont les accidents du recouvrement de l'idée de l'œuvre par le projet graphique christolien. D'une part, à l'échelle de la série graphique : représentations fragmentaires produites et assemblées en série, les études préparatoires laissent des lacunes et, inversement, créent des plis dans la matérialisation graphique de l'idée, dans sa figuration. Les œuvres préparatoires ne donnent pas à voir la totalité de l'installation (objet imaginé, site) à laquelle elles se réfèrent. Ces blancs ou vides de la représentation sont localisés en différents points de l'installation projetée, en son cœur ou sur ses bords indifféremment. A l'inverse, de multiples représentations fragmentaires du projet s'empilent en certains lieux de l'installation projetée. Aux points d'empilement, comme des tapis jetés les uns sur les autres, les représentations se déploient dans des directions différentes et développent des extensions différentes, se rabattant les unes sur les autres. Elles forment des plis de représentation. Ainsi l'extension graphique correspondant à l'assemblage (ou à la somme) des œuvres préparatoires ne coïncide pas avec l'extension géographique de l'installation projetée, elle se dilate ou se contracte par rapport à elle. D'autre part, à l'échelle de chacune des œuvres préparatoires : le pli et le trou constituent aussi des accidents repérables de la surface graphique. La technique employée pour représenter les objets textiles altère leur surface de micro volumes : aplats de matières empâtées (pastel et peinture émaillée), ils sont creusés à la pointe sèche (fusain, crayon). Par ailleurs, au premier plan de la composition graphique, le balayage des traits utilisé pour représenter le fond se défait, comme sur le bord coupé d'un tissu mal surfilé. Quelques traits isolés et libres évoquent les effiloches d'un tissu dont on aurait interrompu la

[690] Je cite Deleuze et Guattari (ibid., pp. 597-598) : « Bien sûr, dans l'espace strié comme dans l'espace lisse, il y a des points, des lignes et des surfaces (…). Or dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. (…) Dans l'espace lisse, la ligne est donc un vecteur, une direction et non pas une dimension ou une détermination métrique. (…) Mais (…) l'espace lisse est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique. »

[691] Je cite les auteurs jusqu'au bout du paragraphe : « C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores (…). Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure et les qualités visuelles mesurables qui en découlent. » (ibid., p. 598).

continuité de la trame. Des zones du papier-support ne sont pas informées par le dessin, elles sont laissées en blanc.

(d) Dans la surface textile, la dialectique figure / fond

Le contour qui donne forme à l'objet textile en le circonscrivant, en le délinéant en figure, relève à la fois de la question de la fragilité et de la continuité du tissu. Rendue techniquement obligatoire par la fragilité des tissus sur leurs bords et, inversement, par la somme des tensions qui s'y exercent, mais aussi conceptuellement appelée par le tissage (entrelacement de fibres indépendantes) et l'assemblage potentiellement sans fin des panneaux de toile, la définition d'une limite extérieure à l'objet textile semble s'imposer. Ses bords sont à la fois lignes de fragilité sur lesquelles s'exercent des forces, des lignes de fin où se font des rencontress. Ce faisant l'existence ou au contraire l'absence d'un contour instaure un rapport dialectique entre surface (tissu couvrant : objet textile) et fond (chose recouverte : site). Les bords des toiles sont d'abord ourlés, consolidés par des biais, doublés de coulisses et troués d'une ligne d'œillets. Ils sont alors l'objet d'un traitement particulier, tantôt pour faire rupture à la lisière de la toile, tantôt au contraire pour assurer le prolongement de la toile au-delà de sa limite physique. Le contour par sa présence crée la figure sur le fond ou par son absence confond la figure et le fond perturbant l'entité que constitue l'objet d'art, empêchant là encore qu'on l'identifie ou le réduise à la matière, à la forme, à la dimension de l'objet textile.
D'un côté, ce sont des indurations de la toile qui marquent la rupture : des boudins de polystyrène ou des tangons de bois forment de protubérantes estacades (*Ocean Front*, *Surrounded Islands*) ; une succession de portiques (*The Gates*), de câbles (*Over the River*), un pointement répété de poteaux (*Running Fence*, *The Umbrellas*) dessinent des lignes de faîte ou de crête ; des alignements parallèles de points d'accroche font des lisières du tissu deux lignes à haute tension parallèles (*Running Fence*, *Valley Curtain*, *Over the River*) ; des madriers ourlent la toile aux bords des trottoirs (*The Pont-Neuf Wrapped*) ou au pied des monuments (*Wrapped Roman Wall*, *The Reichstag Wrapped*) ; des surliures froncent les lisières sous une épaisseur de cordes (*Cubic Meter Packages*, *Wrapped Trees*). Les infrastructures servent à délimiter la surface textile. Ainsi, les estacades de *Surrounded Islands* bordurent-elles les périmètres textiles, elles font butées et redoublent l'encerclement des îles (cf. document 21-b).

« Christo : J'ai l'habitude de dire que c'est mon projet le plus pictural. C'est comme une peinture gigantesque. Comme si on avait délimité le contour de ces îles » (Maysles, 1985)[692].

Elles rappellent en effet le rôle du contour dans la peinture classique en enfermant la matière dans un réceptacle formel, ici dans une figure géométrisée : les flotteurs de polystyrène forment une ligne brisée suivant un arrangement régulier, la brisure intervenant toutes les deux (ou quatre) *radial lines*[693]. Cette évocation du trait de contour se retrouve jusque dans la justification de la forme octogonale des flotteurs :

« This conversion from four-sided to eight-sided beams was done for a purely aesthetic reason (...). Christo preferred the octagonal edges -inspired by ordinary wooden pencil- because they created a "softer shadow". », (Christo, 1986, p. 223).

[692] Ou encore « Like a line drawing, the booms echoed the contours of island » (Christo, 1990, p. 334).

[693] Lignes qui se déploient de façon rayonnante de l'île vers la baie jusqu'aux estacades et supportent la toile.

La délimitation d'un contour permet de hiérarchiser les plans : le fond, c'est-à-dire le site, sur quoi se découpe la forme, c'est-à-dire la surface textile. Par le contour, la figure ou le motif (objet modulaire), se distingue du fond.
De l'autre, au contraire, et parfois pour le même projet, la limite extérieure de la toile se fond dans le site, les infrastructures servent à prolonger l'installation au delà de sa limite physique même, à gommer la différence surface / fond, à les confondre. Et le site est utilisé pour assumer la disparition ou au contraire la reproduction de l'objet. Des lignes de plombs passées dans les coulisses (*The Pont-neuf Wrapped*) ou une chaîne de seaux remplis d'eau par la marée et par la houle (*Running Fence*) maintiennent la toile au-dessous de la ligne de flottaison de la Seine ou du Pacifique; un volant « comble visuellement l'espace vide entre les attaches et le sol » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 66) (*Valley Curtain*). Ainsi, les bords inférieurs de la toile de *The Pont-Neuf Wrapped*, tirés et fixés au-dessous de la ligne de flottaison, invitent le regard à plonger de l'autre côté du miroir de la Seine et à enrouler sur elle même l'image des arches et des piles recouvertes, dans une circularité contournante sans fin[694] (cf. document 21-b). *Running Fence*, par exemple, s'étend d'est en ouest entre Meacham Hill et le Pacifique : à l'est la barrière plonge derrière la ligne de crête après l'avoir suivie, à l'ouest la barrière dévale la falaise avant de plonger dans le Pacifique. A ses deux terminaisons, la *Fence* est ravie à l'expérience plus qu'interrompue. L'absence de contour pose la question de la limite physique de l'objet dans le monde.
Pour ce qui concerne les œuvres préparatoires, la délimitation d'un contour aux figures repose essentiellement sur l'opposition des matières et des techniques graphiques : le balayage à la pointe sèche pour les fonds, et les empâtements de peinture ou pastel pour les objets imaginés. Mais on notera surtout l'inscription systématique des dessins et collages dans des cadres, redoublés par des marges. Ils ont pour fonction de découper un espace de représentation dans le continuum de son référent, le site d'installation, tout en signalant l'articulation de ce fragment particulier avec d'autres représentations fragmentaires (c'est-à-dire d'autres œuvres préparatoires) formant une série[695]. Le positionnement des lignes du cadre quelques millimètres à l'intérieur du dessin et surtout le débordement des marges par des éléments de la représentation, manifestent cette articulation au-delà de l'enfermement de l'espace de représentation sur lui-même. Le cadre joue alors le double rôle de la coupure et de l'assemblage que signale, en confection, une couture.

2. La logique d'approche esthétique du matériau : au bout de l'objet textile l'expérience empathique de l'objet d'art

« Toute cette beauté ne peut-être connue sans en faire l'expérience. (...) L'éphémère confère à l'expérience une dimension d'urgence, de nécessité de se déplacer et d'unicité, qui est la dimension de l'expérience. (...) Le public sait que cela n'aura lieu qu'une fois dans sa vie, qu'il n'y a pas de répétition. » (Christo et Jeanne-Claude, 2001).

Les règles de l'unicité de temps et de lieu, auxquelles s'ajoute la non reproductibilité (de l'œuvre), inscrivent la réception esthétique de l'objet d'art christolien dans l'actualité et l'immédiateté d'une expérience vécue, mais ces conditions ne disent rien sur les modalités et les contenus de cette expérience. La réception esthétique n'est pas un acte symbolique (ou

[694] Si pour *Running Fence* les bords supérieurs et inférieurs du tissu sont travaillés sur le mode de la rupture, l'enroulement infini du rideau sur lui-même est induit, à sa terminaison occidentale, par le plongement de la toile dans l'océan Pacifique et, à sa terminaison orientale, par sa disparition derrière le bombement topographique des Meacham Hills.

[695] Nous retrouvons là ce que C. Jacob analyse à propos de la fonction de délimitation et d'articulation du cadre dans la représentation cartographique (Jacob, 1992, pp. 143-159).

objectivant) de pensée par lequel le spectateur construit, dans une relation d'extériorité et d'indépendance entre le sujet qui pense et l'objet pensé, une représentation de l'objet, mais un rapport empathique dans lequel le spectateur éprouve l'objet dans la perspective qui le relie à lui, ou pour le dire autrement où le spectateur s'éprouve dans l'expérience, avec et dans l'objet. Ainsi les conditions de réception de l'œuvre christolienne imposent à l'analyse un fondement phénoménologique[696].

(a) Surface gigantesque, plissée, trouée : l'échelle et la limite

« Christo :The passing Through… I was referring to an energy that the work creates, an energy that is the essence of the culture's physicality. There is a dynamic inviting you to penetrate, to go beyond the barrier of a fence or a curtain, to touch the surface, to see what is underneath or beyond. That energy comes from the evocative, the fragile. If the barrier is steel or concrete, you cannot do it. Perhaps you can pass through, but it is not teasing or inviting you. Fabric enhance that dynamic, tempting you to see what is beyond, and even if you know what is there, to go underneath, to recuperate and to return. » (Yanagi, 1989/b, p. 15).

Dans la citation ci-dessus, qui se réfère à l'entretien réalisé par B. Diamonstein (1979), Christo articule la réception esthétique au matériau tel qu'il se donne dans l'objet textile, trouvant dans la logique textile une logique de l'approche esthétique. Une logique qui engage un corps, celui du spectateur-usager, sentant l'objet textile et se mouvant par rapport à lui. Le corps est le moyen de l'expérience, celle-ci implique l'unité entre le sentir et le se-mouvoir (Strauss, 1989) dans une intentionnalité motrice (pénétrer, toucher), mais elle s'actualise dans un rapport à la surface textile et compte tenu des qualités formelles, matérielles et dimensionnelles de celle-ci[697]. L'objet, comme surface textile, est le médium de l'expérience, le corps l'instrument, l'expérience ce qui les relie dans un projet moteur. Les qualités des objets textiles les plus souvent mises en avant par les artistes sont la fragilité et la souplesse[698], nous y ajouterons le gigantisme. Ils retrouvent ainsi certaines des « possibilités de la matière », pour la mise en œuvre comme pour la réception, que mettent en avant les artistes du *Soft Art*. Ainsi Magdalena Abakanowicz :

---

[696] C'est ce point de vue phénoménologique que propose, à sa manière, D. Laporte dans son analyse de l'expérience des œuvres christoliennes : « Ce n'est pas une idéologie de l'éphémère que fonde Christo (…). Ce qui se trouve mis en acte dans cette œuvre - on le voit exemplairement dans le film Valley Curtain - c'est l'instant. L'instant en ce qu'il est peut-être notre seul mode d'accès à l'éternité, l'unique rapport au monde qui oppose à la logique meurtrière du concept la présence jubilatoire de l'être au monde sensible, rendu en quelque sorte à l'expérience perceptive où les choses du monde cessent, mais pour de rares instants, d'être univoquement associées à leur concept, à leur valeur, à ce que la représentation perspective du monde nous désigne pour leur fonction, immobile et intransgressive. (…) Quelque chose que l'on avait jamais vu et que soudain on se met à voir. Quelque chose qui n'est pas répétable ; quelque chose qui a été une fois, et de ce fait même, du fait de son unicité, fait sens, fait acte : à jamais inaccessible, perdu à jamais, et ce qui appelle sur soi le sentiment de l'irréel. » (Laporte, 1985, p. 28).

[697] Soulignons que l'expérience engage aussi les corps des artistes (et de leurs collaborateurs) par rapport aux primo-matérialisations des objets textiles que sont les prototypes lors de tests grandeur nature (cf. Chapitre 4, II, C) : la logique du sentir et du « se-mouvoir » a aussi à voir avec l'approche artistique du matériau.

[698] A propos des *Umbrellas* M. Yanagi (1989/b, p. 15) « The malleability and fragility of fabric - qualities Christo always states as especially important - (…). ». La confusion des termes malléabilité et souplesse sont fréquentes et ne sont pas propres aux Christo, bien que le premier ne puisse pas s'appliquer aux tissus qui ne sont pas des matières plastiques et par conséquent modelables. Derrière l'usage du terme malléable, il s'agit bien de souplesse ou de flexibilité, qualités propres du tissu.

« Comprendre les possibilités de la matière, la diversité de la surface, cela signifie que l'objet tissé ne se limite pas au contact visuel avec le spectateur, mais que le contact se fait toucher et que celui qui communique avec lui voit se combler son désir de se trouver à l'intérieur de la matière, de s'y enfermer. » (Thomas, Mainguy et Pommier, 1985, p. 238).

Je m'attacherai ici à définir les modalités et les contenus de l'expérience liés à la logique textile sans tenter d'en définir la signification (archaïsme) et le construit (spatialité) de celle-ci. Ceux-ci seront présentés dans le Chapitre 5. Leur description dépendra d'une ré-élaboration des notions phénoménologiques auxquelles je me réfère succinctement ici.
Le gigantisme des surfaces textiles qui se dressent verticalement ou s'étendent horizontalement est la première condition de l'expérience esthétique (cf. tableau 20). Le spectateur est en rapport avec un objet dont l'extension dépasse ses capacités de saisie scopique, c'est-à-dire dépasse la portée verticale de son regard (*Running Fence* atteint la hauteur d'une grange, soit 5,5 mètres) ou bien de son champ de vision latérale (*Running Fence* se développe sur 39 kilomètres ; *Wrapped Walk Ways* forme une bande continue de 4,4km). D'une part, le gigantisme fait surgir chez le spectateur-usager un sentiment auquel les architectes se réfèrent sous la notion d'échelle (Boudon, 1991), c'est-à-dire le sentiment de grandeur qu'il éprouve par la mise en relation physique des dimensions de l'objet et des dimensions de son corps propre. D'autre part, le gigantisme fait surgir le sentiment de la limite, c'est-à-dire le sentiment de l'opposition entre devant / derrière et dessus / dessous qu'il éprouve au moment où son mouvement (moteur ou oculaire) est entravé par la surface. Le gigantisme de la surface impose alors le « mouvement pathique » (unité du sentir et du se-mouvoir) comme modalité corporelle de rapport à l'objet : un déplacement horizontal (ici-là bas) et un déplacement vertical (haut-bas). Le se-mouvoir est une des modalités d'approche de l'objet par le moyen du corps : il s'origine dans un déplacement oculaire et se prolonge dans un déplacement moteur. Christo a déclaré sous la forme d'une boutade au *Kansas City Times*, à propos de *Wrapped Walk Ways* :

« I think it would be a very beautiful work of art… You will watch your feet. It will take you time to see. It cannot be seen at once. » (Chernow, 2002, p. 279).

Le pli et le trou sont les deuxièmes caractéristiques de l'objet liées à la souplesse et la fragilité de la surface textile. Ils contribuent à qualifier le sentiment de la limite comme celui de l'opposition dedans / dehors. Ils invitent au contact, libérant un projet scopique : le passer à travers (« *passingthrough* »), le pénétrer par le regard, et un projet tactile : le toucher, le s'immiscer / s'introduire dedans. La surface textile par son gigantisme, sa discontinuité, son invagination impose l'échelle et la limite comme des données qui résident non pas dans l'objet, mais dans le rapport du spectateur-usager à l'objet. Un rapport dont l'instrument est le corps animé par une intentionnalité exprimée dans les actes du sentir et du se-mouvoir. Mais quel est l'objet visé par ce projet moteur, l'objet instauré en pôle d'action pour le corps sentant et se mouvant ? Le pli comme le trou sont les lieux du prolongement (horizontal et vertical) de l'objet textile dans le monde qui l'accueille, les lieux de l'intégration matérielle et formelle de ce qui est couvert (site) dans la surface couvrante (objet textile). C'est le monde, celui qui borde, qui perce, qui déborde, qui est enfermé dans le pli, qui est donné comme pôle d'action du corps sentant et se-mouvant dans cette expérience : « to go beyond the barrier of a fence or a curtain, (…) to see what is underneath or beyond » dit Christo. L'objet textile met en rapport, sur le mode de l'intentionnalité motrice et perceptive, le spectateur-usager et le monde. C'est l'objet d'art comme monde qui est la visée et le contenu de l'expérience spectatrice, l'objet textile en est le médium (le moyen d'accès) et le corps l'instrument de la prise.

(b) Surface gigantesque, plissée et trouée : le rythme comme forme informatrice et comme forme dérivée de l'expérience

« Tous mes projets sont conçus pour être temporaires. En fait ils véhiculent l'éphémère comme dimension esthétique. Comme je l'ai dit précédemment, mes projets (...) provoquent de nouveaux réflexes face aux objets et espaces que j'ai empruntés. Cette situation dynamique ne peut être continuée. Elle ne peut exister que si mes projets sont temporaires parce que l'éphémère génère de l'énergie. C'est aussi la raison pour laquelle j'utilise du tissu dans mes projets. Le tissu provoque un sentiment de vulnérabilité, de fragilité, il est urgent de le voir car bientôt il aura disparu, soit à cause des facteurs naturels, soit parce que je l'aurai enlevé. Ceci implique un regard complètement nouveau sur les choses. » (Yanagi, 1989/a, p. 199).

« Christo introduit la fonction de la perte dans le monumental » (Laporte, 1985, p. 29), le matériau au prétexte de sa fragilité en est la condition. Christo confronte en effet la démesure spatiale, le gigantisme, et la mesure temporelle, l'éphémère ou le temporel : l'œuvre gigantesque ne dure pas. Mais cette confrontation est-elle la seule forme de la disparition de l'objet textile qui l'assimile exclusivement au terme temporel de l'exposition ? Christo et les commentateurs de l'œuvre traitent uniquement de la disparition en terme temporel, en l'arrimant à la problématique de l'éphémère et aussi en la faisant découler d'une comparaison avec le temps (long) du projet. Mais la logique textile inscrit la perte dans l'objet même, à la combinaison du gigantisme, du trou, du pli et du contour, dans le rapport dialectique qu'il entretient comme surface avec le fond sur lequel il se découpe. Les objets textiles christoliens sont des structures rythmiques qui font surgir alternativement, par un agencement spatial des vides et des pleins, les sentiments de la perte et des retrouvailles, dont dépendent l'expérience unifiée de la séparation et de l'union, en organisant le contact du spectateur avec l'objet.
Je préciserai, préalablement, que je suis d'accord avec R. Court (1992) pour refuser dans la perspective du rythme l'opposition entre espace et temps, voire l'inféodation du rythme à la question du temps[699], et pour mettre le rythme (perçu et construit) au fondement de l'expérience esthétique[700]. Cet auteur élabore d'une part, la notion de rythme en musique à partir de la cadence et de son marquage par un procédé percussif (la battue), et reprend d'autre part, les développements d'E. Straus (1989) qui définit la danse comme le « mouvement pathique » par excellence, pour rappeler que la soumission du rythme à la mesure, c'est-à-dire à un système métrique et temporel, s'est imposée avec la polyphonie comme un procédé de notation afin de coordonner des voix, mais que le rythme est toujours d'origine cadentielle lié à la pulsation et à l'ordonnancement du mouvement du corps (élan / repos / appui) qui

[699] Plus généralement la majorité des participants réunis par J.-J. Wunenburger au colloque interdisciplinaire de Cerisy-la-salle, colloque traitant des rythmes et dont les actes ont été publiés en 1992, reviennent sur cette opposition s'appropriant la démonstration du linguiste E. Benveniste (1951) qui ramenait le rythme du côté de la morphologie et en fait une question de « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distincte des éléments » dans un tout, cet arrangement ayant pour caractéristique d'être mouvant ou modifiable. A ce titre, par exemple, R. Court propose d'approcher le « révolutionnaire » dans l'art moderne à partir des notions de « picturalisation du musical » processus auquel il rattache Debussy et de « musicalisation du pictural » auquel il rattache Klee (ibid., p. 194).

[700] « Le rythme apparaît comme le principe énergétique de tout espace esthétique et la clé de ce que Straus nomme "mouvement pathique". » (Court, 1992, p. 192).

l'exprime. La reprise spatiale de la thématique du rythme débouche sur une perspective phénoménologique qui tente d'articuler le rythme donné comme information formelle par un objet particulier (le rythme comme forme informatrice) et la connaissance du rythme par un sujet particulier qui, se faisant activateur du rythme, le ré-élabore dans une autre forme dérivée (le rythme comme forme dérivée de l'expérience). Pour ce faire, elle met le corps se-mouvant au cœur de l'expérience, comme outil (foyer) de la différenciation[701]. Le rythme c'est ce qui a lieu ou ce qui survient dans le développement d'un mouvement réitéré, comme le montre H. Lefebvre (1992), dans son traité de rythmanalyse, qui le définit à partir de la répétition et de la différence, comme l'événement de la différence dans une série répétitive, et conclut en ces termes : « partout où il y a interaction d'un lieu, d'un temps et d'une dépense d'énergie, il y a rythme. » (ibid., p. 26). Pour qu'il y ait rythme[702] donc, il faut un continuum issu de la répétition d'une cellule de valeur constante formée d'un intervalle limité par deux marques repérables. La cellule est l'unité de base régulière caractérisée par sa longueur (durée ou espacement) qu'on appelle communément mesure. Le continuum est donc isochrone ou isotope. Ce continuum est alors différencié par la variation quantitative ou qualitative d'un de ses constituants : l'accentuation différentielle des marques, l'alternance de deux intervalles de longueur différente, la modification de la substance des intervalles par des accidents[703]. Le rythme « désigne l'élément de variété distinct de la mesure mais entièrement subordonné à elle » (R. Court). Nous citerons pour finir la définition morphologique du rythme (comme configuration donnée) formulée par J.-J. Wunenburger (1992, p. 17) : « le rythme se rapporte (…) à une organisation de formes, obéissant à des règles de liaison et d'opposition, qui en font un Tout différencié, et dont l'évolution répétitive et cyclique dans le temps engendre une hétérogénéisation progressive. Bref il y a un rythme lorsqu'une structure évolue de manière périodique sur fond d'altération progressive. ».

Surrounded Islands est l'objet qui, dans son déploiement (gigantisme, pli, trou), manifeste le plus évidemment une structure rythmique, ne serait-ce que par analogie visuelle avec l'écriture musicale[704] : la succession des 4 ponts (*causeways*) qui sont distribués le long de l'axe longitudinal méridien de Biscayne Bay[705] et qui l'enjambent pour relier Miami, Miami Shore Village et North Miami à Miami Beach, leur espacement relativement régulier, organisent une réitération isotopique constitutive d'un continuum (cf. document 23[706]). Leur battement isotope forme en quelque sorte des unités spatiales d'égale étendue, sortes de matrices rythmiques (mesure) à l'intérieur desquelles ont lieu les variations qui font le rythme. Les 11 îles encerclées de tissu forment 9 modules textiles qui se distribuent à l'intérieur de ces

[701] J.-J. Wunenburger (1992, p. 24) souligne que pour que le corps devienne l'outil de la différenciation d'une forme rythmique donnée, cela suppose une réceptivité sensorielle aiguisée, une étroite connexion somato-psychique qui permet d'assurer l'appropriation dynamique du rythme donné.

[702] Voici la définition du rythme donnée par le dictionnaire Robert : « Distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour périodique d'un repère et douée d'une fonction et d'un caractère psychologique et esthétique. (…) par analogie (dans l'espace). Distribution des grandes masses, des pleins et des vides, des lignes dominantes ; répétition d'un motif ornemental. ».

[703] L'article « rythme » de l'Encyclopédia Universalis (éd. 1980, pp. 564-568) illustre ces trois variations par les trois exemples suivants : les battements du cœur humain, la respiration, des heurts sporadiques dans la cellule constante du roulement du train.

[704] « Toutes précautions prises, il demeure que l'idée de rythme s'impose souvent comme une analogie précieuse, dès lors que l'on se trouve devant certains faits dotés de récurrence, ou de formes évolutives qui ont des ressemblances apparentes avec des structures musicales par exemple. » (Wunenburger, 1992, p. 19).

[705] Du sud au nord : Venetian causeway, Julia Tuttle causeway, North Bay causeway (devenu J . F. Kennedy causeway), Broad causeway.

[706] Le document 26, un extrait de carte topographique, peut être utilisé en complément afin d'identifier la structure rythmique.

cellules selon deux alignements parallèles mais décalés, positionnés de part et d'autre du chenal de l'Intracoastal Waterway[707]. Les variations dans les cellules renvoient à des questions de groupement, de proportion et d'espacement des îles encerclées. On note une première variation relative au nombre d'îles encerclées regroupées dans chaque cellule et au nombre d'îles comprises dans une seule enveloppe textile. Le dispositif présente, en effet, les caractéristiques représentées dans la notation ci-dessous, où « / » correspond à pont (*causeway*), « **"** » à l'Intracoastal Waterway et « **[ ]** » à une cellule rythmique, « 1 » au numéro de l'île, « ( ) » à l'encerclement de l'île :

[(1) **]** / **[** (2) (3) 4 5 6 7 **]** / **[** (8) (9 10) **"** (11) (12) **]** / **[** (13 13) (14) **]**

Les îles 1, 2, 3, 8, 11 et 12 sont de grandes tailles, les îles 9 et 10 sont de petites dimensions mais prises ensemble le module atteint la dimension des modules précédents, les îles 13 et 14 sont de petites dimensions[708]. L'espacement entre les îles encerclées varie. Le dispositif est le suivant, où « **[ ]** » correspond à une cellule rythmique, « 1 » au numéro de l'île, « ( ) » à l'encerclement de l'île, « — » à un espacement entre deux îles encerclées d'environ 2 kilomètres, « – » à un espacement entre deux îles encerclées de plus ou moins 1 kilomètre, « **.** » à un espacement entre deux îles encerclées de moins de 500 mètres :

[(1)**]** — **[**(2)**.**(3)**]** — **[**(8)–(9**.**10)–(11)–(12)**]**–**[**(13**.**13)**.**(14)**]**

Du sud au nord, vers le fond de la baie, les îles encerclées réparties entre les repères formés par les ponts sont de plus de plus en plus nombreuses, proches et petites, présentant une certaine analogie avec la forme du ricochet à la surface de l'eau, mais aussi avec ce que serait la notation des appuis d'un coureur qui accélèrerait sa course - ce qui correspondrait en fait à la transcription graphique de la course d'élan d'un sauteur en hauteur. L'objet textile, en tant qu'arrangement (regroupement et espacement) et proportion distinctifs de ses éléments constituants, formule un rythme linéaire : c'est la forme rythmique donnée de *Surrounded Islands*.

Mais ce dispositif rythmique gigantesque ne se révèle que dans cette unité du sentir et du se-mouvoir que E. Straus appelle le « mouvement pathique » et qui est l'instrument de l'expérience esthétique. Une expérience qui s'effectue depuis les ponts (mouvement oculaire) ou depuis l'Intracoastal Waterway, les routes côtières et le ciel (déplacement), et qui ré-élabore, dans le mouvement du corps, l'information formelle donnée. Le corps est « moins le lieu où s'expriment des rythmes, que ce par quoi et en quoi nous connaissons les rythmes, au sens où le redoublement cognitif implique que nous soyons précisément co-acteur de la rythmicité. » (Wunenburger, 1992, p. 242). Dans sa participation au rythme formulé par l'objet textile, le corps sentant et se mouvant se fait agent de différenciation, activateur de la différence. Le rythme n'est pas seulement dans l'information formelle objective mais dans la construction subjective dérivée de cette expérience[709]. Si le rythme, tel que formulé par l'objet, est au fondement de l'expérience esthétique, il est aussi la forme dérivée de l'expérience

[707] Les îles sont numérotées de 1 à 14. Les îles numérotées de 4 à 7 n'ont pas été encerclées, les îles 9 et 10 l'ont été ensemble, l'île encerclée numéro 13 est constituée de deux îles encerclées ensemble. Soit la structure suivante, où 1 correspond au numéro de l'île et ( ) à l'encerclement : (1) (2) (3) 4 5 6 7 (8) (9 10) (11) (12) (13 13) (14). Le dispositif inclut le chenal de l'Intracoastal Waterway de la manière suivante, où « **"** » correspond au chenal : (1) (2) (3) (8) **"** (9 10) (11) (12) (13 13) (14).

[708] Le tissu s'étend, à partir de la ligne de rivage de chacune des îles, sur 61 mètres dans la baie, dans toutes les directions. Mais les îles ont des dimensions différentes, ce qui fait varier la dimension des îles encerclées.

[709] « L'effet rythmique résulterait alors de la conjonction de conditions objectives et subjectives, qui font du rythme une réalité physique autant donnée que construite, une sorte de troisième monde où se rencontreraient l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans. » (Wunenburger, 1992, p. 26).

esthétique. Ce rapport entre information formelle donnée à éprouver et élaboration dans l'expérience d'une forme dérivée est rendu manifeste par le projet *Running Fence* qui, comme son titre l'indique, est formellement un objet qui court et dont l'expérience dépend d'une saisie par un corps en mouvement. La structure rythmique dépend dans ce second exemple de l'arrangement (espacement) des poteaux et de la longueur (proportion) des toiles en rapport avec l'ondulation des collines et la répartition des voies routières et chemins que l'objet recoupe. Celle-ci ne se révèle que dans un parcours le long des routes que longe et recoupe la Fence.

Or qu'est-il donné dans la double expérience esthétique du rythme ? L'objet textile formule le rythme avec son arrangement et sa proportion spécifiques et évolutives de pleins et de lacunes textiles, mais ce qui est donné à l'élaboration de l'expérience c'est l'objet d'art, ce mixte de surface couvrante et de fond recouvert où les pleins sont de tissu et les vides de site. Ainsi ce qui constitue le contenu de l'expérience élaboré dans le « mouvement pathique » c'est le rapport pré-symbolique entre le sujet et le monde, dans une alternance évolutive d'union et de séparation. Par le médium de la structure rythmique textile le spectateur-usager s'éprouve dans l'expérience, avec et dans le monde, ou pour le dire autrement, le spectateur éprouve le monde dans la perspective qui le relie à lui, c'est-à-dire dans l'union et la séparation. La perte, mais la perte intrinsèquement liée au retrouver, est dans l'objet d'art, sous le mode de la séparation. L'enlèvement définitif l'inscrira certes dans la temporalité, mais dans la perspective du dispositif spatial, comme son prolongement et son terme.

D. (Conclusion) L'objet textile, l'objet d'art et l'œuvre d'art dans la perspective de l'activité artistique et de l'expérience esthétique

L'objet d'art christolien est d'abord un objet textile produit d'un façonnement par tissage, un objet tissé, et d'une confection, un objet confectionné. Façonnement et confection mettent l'activité artistique non seulement en rapport, mais dans le champ de l'activité scientifique (appliquée, expérimentale) et industrielle, et en situation d'exploiter les conditions techniques de la circulation généralisée (à l'échelle du monde occidentalisé). Dans cette relation entre la production de l'objet textile et le marché, les artistes font de l'activité artistique une activité en réseau. La toile mise « aux mesures » est appliquée sur le site suivant des gestes qui rappellent la haute couture mais aux dimensions d'un grand chantier de construction. L'installation de l'objet textile sur le site, dans le sens de la logique du textile et de la confection, en fait un objet d'art mixte, à la manière des rapports entre un vêtement et un corps constitutifs d'une seule et même image, l'image du corps (cf. Borel, 1992)[710]. L'objet textile est alors une scène fabriquée et dressée pour un événement qui y aura lieu en / sur un objet d'art : l'expérience esthétique.

En amont de la matérialisation *in situ outdoors* de l'objet textile on trouve, en effet, une activité artistique d'investigation, d'expérimentation et une activité de production et d'assemblage de composants et de stockage des biens produits. Ce sont les artistes et leurs collaborateurs (W. Volz, Ted Dougherty, J. Kraft), qui non seulement sous-traitent ces opérations auprès d'entreprises qu'ils sélectionnent, mais qui souvent les réalisent, et toujours les organisent et les coordonnent. Elles constituent, par conséquent, une partie de l'activité artistique. Ces activités s'effectuent à une échelle internationale, imposent des déplacements

[710] « L'addition au corps la plus évidente est bien sûr le vêtement : emballage qui, simultanément, voile et dévoile, simule et dissimule. Physiquement autonome, il est néanmoins intimement lié au corps dont il s'attribue odeurs, chaleur, et auquel il offre en échange, un statut. L'étoffe coupée, drapée ou cousue devient image à partir du moment où elle habille. (…) Le costume n'existe que s'il est sur un corps et le corps n'existe que s'il est costumé. (…) Entre vêtement et maquillage, en effet, la frontière est mince. » (Borel, 1992, p. 55).

considérables de matières et de biens, d'informations et d'hommes, et une coordination, sur ces longues distances et en de multiples lieux, de l'ensemble par l'équipe Christo. Je prendrai deux exemples celui de *Surrounded Islands*, dans la mesure où il est le premier projet à manifester de façon spectaculaire cette relation de l'activité artistique avec le monde de l'activité économique à travers une mise en réseau des opérations et des relations, et *The Umbrellas* qui, par sa matérialisation en deux sites distincts séparés par le Pacifique, en accroît encore la dimension. Pour obtenir l'objet textile *Surrounded Islands*, les artistes, après une étude comparative de marché (prix et performance), ont fait fabriquer la toile en Allemagne dans le Bade Würtemberg par l'entreprise J. F. Adolff AG., entre octobre 1982 et avril 1983, l'ont fait acheminer en flux tendus et par lots, sous le contrôle de J. Kraft, depuis Backnang via Francfort vers l'aéroport de Miami - secondairement le port de Miami -, où elle a été assemblée, entre décembre 1982 et avril 1983, dans une usine de Hialeah, située dans la banlieue ouest de Miami, suivant les plans de découpe et d'assemblage réalisés par F. Mitchel (cf. tableau 05). Celle-ci est en fait un hangar loué et équipé de machines par les artistes. Ils y sous-traitent l'assemblage auprès de Technical Textiles Inc. qui recrute, pour une durée de cinq mois, une quarantaine d'employés récemment licenciés par une entreprise de fabrication de sacs de toile pour la marine marchande. Une fois assemblée et agrémentée de ses bandes flottantes (cf. document 17-b), de ses œillets, etc., la toile confectionnée est acheminée par route vers un hangar de l'aéroport d'Opa-Locka (aéroport d'affaires du Miami International Airport), où elle est pliée dans des enveloppes protectrices et stockée. Les estacades sont, elles, fabriquées et insérées dans leurs enveloppes sur les deux sites du sud-ouest de Miami d'une entreprise sous-traitante de A. and H. Builders (l'entreprise de BTP de T. Dougherty, constructeur de l'objet d'art), Douglas Day. Les ancres marines sont fabriquées dans le Wyoming, à Cheyenne, par l'entreprise sous-traitante de A. and H. Builders, Foresight Industries, avant d'être acheminées par camion et installées à leurs emplacements respectifs au fond de la baie. Les autres composants sont enfin transportés sur le site logistique d'Interama, dans la baie de Miami, pour la mise en place. La fabrication des parasols de *The Umbrellas* est encore plus complexe et induit des déplacements plus nombreux et à plus longue distance. Le tissu a été fabriqué à Backnang (Bade Würtembreg), par J. F. Adolff AG., avant sa faillite en février 1989, puis par l'entreprise Synteen à Klettgau-Erzingen, il a été teint chez Blaha and Arzberger à Bayreuth, tandis que les étuis des parasols ont été fabriqués à North Sails Fogh à Toronto (Canada). Ils ont été envoyés près de San Diego (Californie) où la découpe et l'assemblage des pans de tissu ont été effectués dans l'usine de North Sail située sur le port de La Jolla. Les composants métalliques ont été fabriqués en partie au Japon et aux Etats-Unis : les bases d'acier par l'entreprise Earthbound Inc de Topeka (Kansas) et par ses sous-traitants (Iron Foundery de Topeca et Webco Olathe de Kansas City) et par l'entreprise japonaise Shiina-Tekko de Goyo (préfecture d'Ibaraki), tandis que l'entreprise Sumitomo Kinzaku de Kashima (préfecture d'Ibaraki) a produit celles destinées aux emplacements dans la rivière Sato ; les mâts ont été fabriqués par Reynolds Aluminium Corp. située à Beltwood (Virginie) et les baleines par une usine de la même entreprise localisée à Torrance (Californie) ; les colliers d'aluminium ont été usinés par Iowa American Leclaire Corp., située à Maline (Iowa) ; les coffrages des bases ont été fabriqués chez The Snow Corp. à Forth Worth (Texas) et les parties supérieures des blocs par Havillah Shake Corp., localisée à Tanasket (Washington). L'assemblage et les finitions ont été réalisés par Rain For Rent Inc, localisée à Bakersfield (Californie). Les déplacements de biens sont routiers, entre les entreprises étasuniennes, et maritimes, d'Europe aux Etats-Unis, de part et d'autre du Pacifique, et mettent en relation le port de Brême (Allemagne), le port de Long Beach (Californie) et celui d'Hitachi (préfecture d'Ibaraki, Japon). Tandis que des tests en laboratoires sur le matériel ont été effectués au National Research Council Aerodynamic Laboratory d'Ottawa (Canada) et au Civil Construction Engineering Department de

l'Université d'Etat de l'Iowa situé Ames (Iowa), et sur site extérieur à Cheyenne (Wyoming). Dans tous les cas, la fabrication de l'objet textile suppose toute une série d'opérations en réseau qui s'appuient sur les réseaux-supports techniques existants : trame infrastructurelle de transport avec ses points d'entrée et de sortie (ports et aéroports), points inter-reliés des établissements de production, et points des établissements et lieux de recherche ; mais qu'elle reconfigure et redimensionne dans le cadre même de l'exercice de l'activité artistique qui les sélectionne et les met en relation. La fabrication de l'objet textile implique un espace relationnel (un système de places inter-reliées), relatif à elle.
L'ensemble des composants de l'objet textile est alors acheminé et rassemblé sur le lieu de l'installation pour être mis en œuvre dans l'objet d'art : Interama, situé au nord de la baie à l'embouchure de l'Oleta River, pour *Surrounded Islands*, et le fond asséché de Cuddy Canyon, immédiatement au nord de Tejon Pass dans la portion centrale du site, pour *The Umbrellas* (partie Californienne), par exemple. Les éléments de l'installation fabriqués et conditionnés hors site, sont stockés dans des hangars ou sur des espaces libres choisis en fonction de critères de proximité et d'accessibilité, les *staging areas*[711].

« As the project neared completion, it required a staging area and equipment site with a long shore which the fabric, booms, materials, and equipment could be towed into Biscayne Bay. Pelican Harbor though conveniently situated, had too small a shoreline for this purpose. Interama a five-acre portion of the Oleta River State Recreation Area in the northern part of Biscayne Bay, proved to be an ideal setting. It was nearly a mile north of Island n°14 (...). Interama had a remote an quiet bay, a perfect location for putting together 72 sections of booms and cocooned fabric. (...) For security purposes, Dougherty installed a ten-foot-high chain-link fence and floodlights. » (Christo, 1986, p. 288)[712].

S'il s'agit bien de confection qui évoque l'industrie de l'habillement, d'habillage et d'un affairement qui évoquent les défilés de haute couture, la mesure des composants (dimensions et poids), la quantité de main d'œuvre recrutée et les machines-outils utilisées pour les manipuler, les distances parcourues (par les hommes, les biens, les informations) rappellent que nous sommes sur un chantier de construction. La mise en œuvre du textile mime les gestes de la confection suivant une amplitude qui l'inscrit dans le registre des travaux publics, rapprochant les opérations de confection d'un vêtement et celles de construction d'un bâtiment ou d'un ouvrage d'art (un équipement). Les tissus sont fabriqués par des entreprises spécialisées dans la production de « toiles tendues » utilisées dans la construction (couvertures : auvents, chapiteaux, bulles gonflables) ou le stockage (bâche)[713]. Ils sont tissés sur des métiers qui produisent des lés de grande longueur[714]. Les composants des infrastructures, si elles rappellent les armatures et les gaines, les garnitures et les postiches, les ceintures et les fermetures de la confection vestimentaire, sont manipulés à l'aide de machines-outils qui substituent, par exemple, l'envergure et la force motrice mécanique de la

[711] Pour *The Pont-Neuf Wrapped*, les Charpentiers de Paris disposaient de barges sur la Seine. Pour *The Reichstag Wrapped*, les artistes avaient loué un ancien hangar de l'armée soviétique à Werneuchen, localisé à une cinquantaine de kilomètres de Berlin : « The team rented a former Soviet airplane hangar in Werneuchen, 50 kilometers east of Berlin. More than a storage depot for the fabric, it was also an ideal facility for training and testing the installation workers. » (Christo, 1996, p. 349 et p. 301). Pour *The Umbrellas* (partie américaine), le site d'entreposage était localisé aux environs de la partie centrale de l'installation, au nord de Tejon Pass, dans une vallée adjacente au large fond plat, Cuddy Canyon.

[712] Il s'agit de l'installation *Surrounded Islands*. Extraits de commentaire de photographies.

[713] Latim SA, l'entreprise française qui a créé et fabriqué la toile de *The Pont-Neuf Wrapped* est spécialisée dans la fabrication de couvertures et de stores. Sa filiale Rero était spécialisée dans la fabrication de bâches.

[714] Les métiers industriels sur lesquels les toiles sont tissées produisent des lés d'une longueur considérable : 3,45 mètres pour l'entreprise Adolff A.G. (*Surrounded Islands*, *The Umbrellas*) ; 2,60 mètres pour l'entreprise Schilgen (*Wrapped Trees*).

grue et de l'hélicoptère à celles du bras de l'homme, ou bien à l'aide des techniques propres à des métiers (alpinisme, plongée sous-marine, installation de lignes téléphoniques, etc.) qui ne sont pas ceux des petites mains de la couture…
L'approche artistique utilise la logique du matériau pour informer l'objet textile et la logique de l'objet pour informer l'expérience esthétique. Ce faisant elle rencontre le site et le spectateur dans leur aptitude à (ré)-élaborer l'information donnée dans l'objet et à faire sortir un « espace lisse » du striage qui préside à son invention. Ainsi, les logiques d'approche du matériau m'ont permis de montrer que l'objet d'art ne se résume ni à la matière, ni à la forme, ni à la dimension de l'objet textile. L'objet d'art est à la fois un objet composite fait de site et de tissu, et une élaboration du spectateur dans une expérience. L'objet textile est objet d'art en tant qu'il inclut le site, qui ne lui est pas commensurable, dans l'approche artistique, et en tant qu'il est surface d'investissement et d'élaboration par l'expérience, dans l'approche esthétique. L'objet d'art est (en partie) textile, parce que ce matériau est malléable, au sens où il présente une aptitude à informer et à être informé, à formuler et à être formulé, à être manipulé et investi. Ce statut demande qu'on définisse la toile tissée et confectionnée dans la perspective du site et dans la perspective du spectateur.

II. UN ART CORPOREL : L'OBJET TEXTILE COMME ENVELOPPE

L'Art corporel est un champ de l'art contemporain anthropocentrique et expressionniste, qui apparaît en Europe et aux Etats-Unis, au début des années 1960, se développe pendant les années 1970, puis disparaît peu ou prou dans les années 1980. Il s'inscrit dans la tradition du *happening*[715], fondée par John Cage et Allan Kaprow, développée par les groupes *Fluxus* et *Gutai*. Caractérisé par son immédiateté, sa théâtralité expressive et son public participationniste (au moins par son implication psychique et émotionnelle), trois conditions de l'indétermination relative de son processus créateur, il est fondé sur un principe d'action sur le corps réel, celui-ci étant utilisé comme matériau ou comme support de l'expression artistique. S'y attachent avant tout les noms des « actionnistes viennois » et des artistes français Michel Journiac et Gina Pane[716], qui utilisaient le corps (corps d'animaux, corps « passifs » de spectateurs ou leur propre corps) comme matériau artistique. Les registres de leur action était l'agression externe ou interne, avec une très forte composante sexuelle : dégradation et souillure, mutilation et souffrance physique, travestissement et déformation, ingestion d'aliments et production / ingestion de sécrétions corporelles, et d'autre part

[715] Le happening est « une manifestation collective sollicitant le public, et dans laquelle le processus a autant, sinon plus, d'intérêt que le résultat. Dans un article de 1958, Kaprow critique les notions de savoir-faire et de permanence de l'œuvre d'art : il conçoit dès lors une forme d'art aléatoire et éphémère qu'il nomme le Happening (événement en train d'avoir lieu). (…) Alors qu'on peut "tourner autour" de l'assemblage et "entrer dans" un environnement, le Happening, quant à lui, devient un événement auquel participe le spectateur, "un événement théâtral spontané et dépourvu d'intrigue" - irruption de l'expérience vraie dans l'expérience esthétique rendue problématique. » (Durozoi, 1993, p. 281). Le *happening* procède « d'un canevas préétabli sur lequel viennent se greffer des réactions en partie prévisibles et en partie imprévisibles qu'il appartient à l'auteur de canaliser tout en suscitant une implication psychique du public. (…) Il est moins un discours qu'une tentative de libérer l'individu de ses inhibitions en lui révélant ses virtualités créatrices. » (Pluchart, 1983, p. 6).

[716] Les « actionnistes » étaient un groupe d'artistes autrichiens fondé en 1965. Il comprenait Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl et Herman Nitsch. En 1969, Michel Journiac célèbre une *Messe pour un corps* qui consiste à fabriquer du boudin avec son propre sang et à l'offrir en communion au spectateur. En 1974, au cours d'une action corporelle intitulée *Psyché*, à la galerie Stadler à Paris, Gina Pane, agenouillée au sol, la tête au dessus d'un miroir, y reproduit ses traits, avant de s'inciser les arcades sourcilières avec une lame de rasoir. Des rencontres entre les actionnistes et les artistes français ont eu lieu, ils partageaient les mêmes lieux de manifestation et d'exposition de leur documentation, comme par exemple la Galerie Stadler à Paris.

l'épuisement physiologique. La dimension rituelle, voire cultuelle, de ces actions était très marquée, cristallisées qu'elles étaient dans des événements sociaux situés dans une galerie d'art, conduites qu'elles étaient par les artistes dans une sorte d'apothéose du vernissage. Leur propos était politique et social, le corps étant considéré dans sa dépendance avec une structure sociale qu'il s'agissait de critiquer et d'ébranler par l'exploration sado-masochiste à laquelle il était soumis. Dans un registre toujours expressionniste, mais non plus sado-masochiste, s'y attachent aussi les noms des artistes étasuniens Vitto Acconci et D. Oppenheim, qui utilisaient leur corps comme un moyen ou un instrument pour explorer l'espace à partir d'un travail sur le mouvement externe (marche, rotation), puis ont replié cette exploration sur leur corps propre considéré comme champ d'action d'un geste expressif ou comme lieu d'expression, à partir d'un travail sur le mouvement interne (absorption, transit) et la surface (traces de morsure et de doigt, de brûlure, etc.). Ce n'est évidemment pas de ce courant de l'art corporel qu'il nous est possible de rapprocher l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude. Ce n'est pas de leurs propres corps que les artistes ont fait le matériau ou le support de leur action créatrice. Précisément, à partir du moment où Jeanne-Claude est devenue partie prenante de l'entreprise Christo, elle n'a plus jamais été le sujet d'un tableau, mais elle n'est pas devenue non plus l'objet des *Women Wrapped*[717] ; quant à Christo, il n'a jamais été l'objet manifeste de ses empaquetages[718]. Ce n'est pas non plus dans les registres de la dégradation, de l'agression, du travestissement, de l'ingestion que s'est jouée leur intervention sur les corps. Il ne s'agit nullement d'un expressionnisme corporel, un expressionnisme à composante sado-masochiste.

L'art corporel en manipulant la peau comme surface, la chair comme profondeur, les sécrétions comme éléments d'une relation dedans / dehors (intimité / extimité), travaillent un matériau sur lequel s'inscrivent simultanément les signes du discours social et les affleurements du pulsionnel. Les artistes de ce courant, dont certains sont autrichiens, s'inscrivent dans une perspective psychanalytique freudienne[719], qu'ils critiquent certes pour son phallocentrisme et la normalisation sexuelle qu'elle impose, mais dont ils mobilisent les catégories. L'inconscient, la pulsion libidinale, le sexe, la perversion sexuelle, sont les fondements théoriques, les moteurs de l'action, les moyens de son impact esthétique[720]. Cet art

---

[717] B. Chernow, le biographe des artistes, signale que Jeanne-Claude a été empaquetée lors d'un *happening* organisé en août 1965, par A. Karpow, et intitulé *Calling*. « *Calling* involved twenty-eight participants. Kaprow plotted the initial action in Manhattan, featuring two women and a man who would be subjected to wrapping, rewrapping, and other indignities. The other participants acted as drivers, carriers, telephone operatives, and so on. » (Chernow, 2002, p. 163).

[718] Christo s'est laissé empaqueté et photographié une fois pour un article publié, en mai 1981, dans la revue *Rolling Stone*. Et Jeanne-Claude commente gardienne de l'image et au-delà : « It was my fault. If I had gone, I would neve have let her wrap him. Never! We almost divorced over that photo. I was so furious he didn't have the balls to say no. » (Chernow, 2002, p. 299). En tout état de cause, il s'agit d'un empaquetage publicitaire et aucunement d'un empaquetage de Christo par lui-même à la manière des *Wrapped Women*.

[719] Cette référence est explicite chez M. Journiac qui a, par exemple, intitulé certaines de ses œuvres portant sur le complexe d'Œdipe, *Hommage à Freud* ou *Variations incestueuses. Action, 1975*.

[720] M. Thévoz resitue bien les termes du débat moral provoqué par le catalogue des perversions exhibé par l'art corporel : « Ce serait dénigrer ces artistes (…) que de les donner pour dupes de leurs propres simulacres. En vérité, de la mentalité primitive au Body Art, le rapport au corps s'inverse : dans les sociétés sauvages, la marque est appliquée au corps du "singe nu" pour l'arracher à la nature, à l'animalité et à l'insignifiance, et l'initier à l'ordre symbolique ; dans le Body Art, au contraire, la marque s'applique au corps glorieux de l'humanisme occidental dans un sens profanateur. Prenant lucidement le parti du pire, les artistes corporels ne dont donc qu'accélérer et anticiper le processus de "désublimation répressive" (Marcuse) propre à la société technicienne et concurrentielle. (…) L'explication pathologique de l'art corporel n'est donc en principe ni malveillante ni erronée ; elle est seulement un peu courte, puisqu'elle ne fait que reporter le problème : à quelle vision du monde correspond un mouvement artistique qui trouve son ressort pulsionnel dans la panoplie des perversions ? Celles-ci se définissent selon la psychanalyse par la fixation à un stade infantile du développement libidinal. Cependant

qui prend le corps propre de l'artiste (ou éventuellement des substituts rapportés à lui) comme le matériau-élément d'un geste sculptural ou comme le support-subjectile d'un geste pictural, qui le donne à voir à un public psychiquement impliqué et enregistre la « mise en vue », traite le corps comme un objet. C'est ce que souligne l'un d'entre eux, V. Acconci :

« Si l'on considère une œuvre d'art comme une cible pour les spectateurs, ceux qui viennent pour avoir une expérience de l'art, qui entrent dans un lieu d'exposition et se mettent à viser, je peux à l'avance, en faisant de l'art, me prendre moi-même pour cible, et présenter aux spectateurs la réalisation de la cible. (Mais, en devenant ma propre cible, je me renferme en moi-même et ne me présente non plus comme une personne, mais comme un objet). » (Sandler, 1990, p. 355).

Mais des artistes de l'art corporel évoluent et oeuvrent en dehors de ces références en optant pour une approche phénoménologique, centrée sur l'expérience individuelle et collective telle qu'un spectateur s'éprouve et éprouve le monde et autrui dans la perspective qui les relie à lui. Le corps n'y est plus un matériau-élément d'une action sculpturale ou le support d'une action picturale, mais l'instrument d'une expérience qui fait travailler l'archaïque (l'inconscient archaïque) et non plus le pulsionnel. C'est le cas, par exemple, de la série des *Nostalgia do Corpo 1965-1988 (Objectos relacionais*, *Corpo coletiva*, *Màscara abismo*), de la *Clothing Series* (*Sensorial gloves*, *Sensorial Masks*) et des *dialogues des mains, 1966*, de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988) qui proposaient aux participants des performances qu'elle organisait, des expériences à partir de palpations et de contacts corporels. C'est aussi le cas d'*A16, 1999* de l'artiste français Fabien Lerat, qui propose une expérience collective (de deux à seize personnes, justement), de nature tactile et émotionnelle, dans le cadre d'une boucle textile élastique (cf. Grout, 2002, p. 96). Des expériences corporelles donc, à la limite des arts et de la cure psychanalytique, dans une situation d'interface recherchée et explicitée par Lygia Clark[721], qui font surgir émotions individuelles et formes artistiques par l'appui sur une enveloppe textile, double sensoriel ou métaphorique de la peau, ou sur le contact peau à peau. Quant aux artistes textiles, ils ont souvent retrouvé le corps ou la peau au bout de la mise en œuvre de leur matériau de prédilection, à travers le vêtement bien sûr mais aussi la figuration textile de l'enveloppe corporelle et de son aspect tissulaire. C'est le cas explicite d'artistes auxquels j'ai fait référence en introduction du chapitre à M. Abakanowicz et à F. Amat, on pourrait aussi évoquer les installations textiles d'A. Messager, mais les exemples sont bien trop nombreux pour envisager un recensement exhaustif[722], sans parler des multiples

---

(…) le fait qu'une complexion psychique transcende la sphère privée et fasse l'objet d'un investissement artistique signale une concordance entre les registres ontogénétique et phylogénétique - c'est-à-dire que le développement de l'individu devient en l'occurrence expressif du développement de l'espèce. L'étape infantile invoquée par les perversions dont il est question, c'est donc un moment du devenir culturel de l'humanité qui, pour se dérober dans un passé irrévocable, n'en a jamais pour autant été dépassé, et continue à hanter l'homme de la modernité comme une ressource anthropologique inexploitée et définitivement interdite. (…) Si l'artiste corporel délaisse l'objet d'art désenchanté par le commerce et le vedettariat, ce n'est pas pour lui substituer un autre fétiche, c'est au contraire pour prendre les devants dans le désenchantement, et pour affronter le dernier retranchement de l'idéologie humaniste, c'est-à-dire sa propre personne, son propre corps, qu'il questionne, ou plutôt q'il soumet à la question, avec un acharnement sado-masochiste (…), comme pour s'assurer que la chair même a livré tous ses secrets et qu'elle est irrémédiablement réduite à sa propre immanence. » (Thévoz, 1984, pp. 118-122).

[721] Lygia Clark travaillait sur les rapports entre art et psychanalyse, à l'intérieur d'un courant « corporel et émotionnel » très bien représenté en Amérique Latine. Proches des techniques psychanalytiques de groupe, ses performances étaient à la fois des dispositifs artistiques favorisant l'apparition des structures psychiques inconscientes ou archaïques et leur élaboration psycho-somatique, c'est-à-dire des dispositifs de cure, et des *settings* analytiques permettant la création et ses productions, c'est-à-dire une œuvre d'art. Elle les intitulait «Performance Participativa : Relationary objects in a therapeutical context : the proper estruturaçao of itself » (Performance participative: objets relationnels dans un contexte thérapeutique : la structuration de Soi).

[722] Cf. à ce sujet M. Constantine et J. L. Larsen (1985) et M. Thomas, C. Mainguy et S. Pommier (1985).

représentants de l'Art Brut. Leurs objets d'art qui sont éminemment biographiques déclenchent une implication psycho-émotionnelle du spectateur.
Le rapport de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude à l'Art corporel n'a pas été relevé et, par conséquent, travaillé. Ainsi tout un pan de signification du matériau avec lequel ils oeuvrent le monde, sa définition métaphorique, a été ni pris en compte ni élaboré. Cette négligence est d'autant plus étonnante que le corps, et plus particulièrement la peau, est ce par quoi l'homme est au contact du monde comme l'a montré tout un courant de la psycho-analyse inscrite dans une perspective phénoménologique sur lequel nous reviendrons (Cf. Chapitre 5, III), et que, dans l'art contemporain, dans le mouvement général de l'avant-garde vers l'appropriation du réel, d'autres artistes ont frayé ce chemin faisant à la fois de la terre et du corps des champs d'action et des matériaux plastiques (Gina Pane, Dennis Oppenheim, pour ne citer qu'eux). De fait, dans l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude le tissu a recouvert indifféremment la terre et le corps, la toile-subjectile quittant le plan représentatif pour envelopper les objets traditionnels de la représentation, renvoyant au même référent métaphorique la peau. Je ne chercherai pas dans cette partie à articuler ce qui doit l'être d'une analyse *landartist* et d'une analyse *bodyartist* conjointe de l'œuvre christolienne à partir du concept d'enveloppe, ce qui constituera en revanche l'objet du Chapitre 5, II et III. C'est dans cette perspective de l'enveloppe tégumentaire qui utilise le matériau textile comme un marqueur de la peau et de ses fonctions et l'instaure en condition d'une expérience psycho-esthétique, que j'analyserai l'œuvre christolienne dans le champ de l'Art corporel, en développant le rapprochement métaphorique du tissu et de la peau proposé par les artistes et en élaborant la notion de *wrapping*. La perspective psychanalytique de l'approche esthétique du matériau textile qu'elle implique sera élaborée, pour sa part, dans le Chapitre 5, III. Il s'agit simplement ici de poser les fondements d'une telle approche.

A. De la toile-subjectile à la toile-enveloppe : l'enveloppe comme sujet de l'œuvre

L'exposition *Christo and Jeanne-Claude : Early Works 1958-1969*, présentée au Martin-Gropius-Bau de Berlin, à l'automne 2001, propose, en 26 salles et 400 pièces (tableaux, sculptures, œuvres préparatoires, études et documents), une rétrospective généraliste de l'œuvre des artistes[723]. En tant que dispositif muséographique, il se présente comme la mise en ordre didactique d'un parcours artistique (cf. annexe 11). Au premier étage, les visiteurs découvrent d'abord trois tableaux, ils cheminent ensuite de paquets en empaquetages d'objet, puis des tableaux et portraits de femmes empaquetés aux études préparatoires des *Wrapped Women* elles-mêmes, pour terminer par les *Store Fronts*. A l'étage inférieur, ils découvrent les documents qui évoquent les premiers empaquetages ou projets d'empaquetage *in situ outdoors*[724]. Ce parcours confère une direction de sens au travail sur la toile : de support de la représentation à matière d'une manifestation phénoménale, la toile s'autonomise d'abord de son plan d'accrochage, le mur et le cadre, pour devenir un tégument à fleur d'un objet. C'est

[723] Rappelons que cette exposition, comme toutes les autres rétrospectives ou expositions documentaires sur une installation réalisée ou un projet en cours, a été conçue par Christo lui-même en collaboration avec J. Kraft son conservateur.

[724] Si l'évolution du traitement de la toile dans l'œuvre de Christo donne sa ligne directrice à cette exposition, il faut cependant souligner que les empilements sont eux-aussi, mais dans une moindre mesure, bien représentés. Dans les premières salles le visiteur découvre les premiers empilements de boîtes de conserve (salles 1 et 2), puis plus loin les empilements de barils de pétrole (salles 20 et 21), et enfin débouche logiquement sur une rétrospective documentaire portant sur des projets et des réalisations d'empilements monumentaux *outdoors* (salle 22) : *Wall of Oil Drums, Project for The Museum of Modern Art, at 53rd Street* et *56 Oil Barrels* installé en 1967 au Kröller6Müller Museum (Pays-Bas) (cf. annexe 11).

cette reconstitution à visée didactique que nous analysons ici, en nous attachant tout particulièrement aux œuvres inédites intitulées *Surfaces d'empaquetage*. Celles-ci montrent qu'au-delà de la problématique du retournement décrite précédemment (cf. Chapitre 1, I, B, 2), une problématique de l'enveloppe travaille l'œuvre des artistes[725].

1. *Surface d'Empaquetage* : l'enveloppe comme sujet de l'œuvre

Dans la première salle, les trois premières toiles de l'exposition (pièces n°2, 3 et 4) servent de support à la représentation d'accidents topographiques d'origine tectonique. Elles sont les subjectiles d'œuvres figuratives qui relèvent de la catégorie des « reliefs-picturaux »[726], construites par l'accumulation et l'agglutination de substances épaisses sur une surface plane, sortes d'empâtements coniques noirs surmontés de cratères égueulés aux rebords crème, prolongés en planèzes. Ces œuvres peintes sont intitulées *Untitled (Cratères), 1958* et *1959*. La toile a pour fonction d'établir un rapport entre l'objet représenté et le sujet de la représentation : elle est le support d'une représentation de l'objet. C'est, en effet, la matière picturale qui sert de matériau à la représentation du recouvrement d'une portion de la surface terrestre, elle-même représentée par un épanchement de lave[727]. Dans la même salle, la série des paquets (*Packages*) et empaquetages s'ouvre avec une collection inédite *Surfaces d'empaquetage, 1958* et *1959* (pièces n°5, n°6 et n°9), et se termine huit salles plus loin sur les *Wrapped paintings, 1969* (pièces n°102 à 105). *Surface d'empaquetage, 1958* (pièce n°9) est une toile froissée beige partiellement maculée sur une seule de ses faces d'une peinture noire dégoulinante et tachée de rouge (cf. document 02). Elle est présentée tendue par des ficelles à l'intérieur d'un cadre noir posé verticalement sur un socle. Elle ne sert que partiellement de support à la peinture qui devient lacunaire, elle est présentée pour elle même, dans sa principale propriété matérielle : sa souplesse. Ceci est indiqué par ses plis et sa mise en tension par les filins, par l'exhibition du cadre dans sa fonction de soutènement. Les accidents de la surface évoquent l'objet ayant été empaqueté : un parallélépipède. *Surface d'empaquetage, 1959* (pièce n°6), est une feuille de papier qui présente elle aussi des accidents de surface : plis et tâches, auxquels s'ajoutent les deux coins repliés de sa partie supérieure qui forment des poches. Entre *Untitled (Cratères)* et *Surfaces d'empaquetage*, le visiteur fait d'abord l'expérience d'une déconstruction du tableau, et par là d'une mise en cause des termes de la convention picturale. En effet, « Le châssis et le cadre sont les instruments qui conditionnent les modalités d'apparition de la peinture » (Poinsot, 1991,

[725] Pièces de la collection particulière des artistes, elles m'étaient inconnues jusqu'à la visite de l'exposition rétrospective de Berlin. Elles ne sont présentées, à ma connaissance, ni dans les ouvrages édités par les Christo précédemment, ni dans le catalogue raisonné publié en 1988, ni en illustration des textes rédigés sur leur œuvre. Leur découverte m'a procuré une immense satisfaction intellectuelle, comme si l'hypothèse sur laquelle se fondait mon travail, trouvait là enfin l'appui d'une preuve matérielle. Dans une entreprise rétrospective et didactique, pour donner sens à leur parcours, les artistes sortaient de leur collection particulière et exposaient des œuvres jusqu'à présent inédites. Deux œuvres *Untitled* de 1961, fabriquées de laque sur papier plié et froissé, présentant des caractéristiques formelles et matérielles similaires, ont été présentées à l'exposition « *Christo and Jeanne-Claude : Black and White* » de la Annely Juda Fine Art Gallery, en mars-avril 2000 (Cat., Annely Juda Fine Art / Christo and Jeanne-Claude, 2000, n°4 et n°5).

[726] L'expression renvoie au titre générique donné, à partir de 1914, par Tatline, à ses œuvres tri-dimensionnelles faisant saillie et sortant du plan du tableau.

[727] Notons que dès ces premières œuvres nous trouvons les éléments qui qualifient le travail sur la toile des Christo : le recouvrement d'une surface (la peinture-lave épandue sur un substrat à la forme tabulaire et au modelé irrégulier), le contact entre deux zones l'une recouverte et l'autre libre de recouvrement, les plis formés par la matière couvrante et les trous dans celle-ci. Ajoutons à cela un élément graphique : le recouvrement est construit à partir de « filets » de la matière pressée hors du tube de peinture, qui forment comme un balayage à la surface du subjectile, un entrelacement qui évoquerait déjà la trame textile et les froissements de la toile.

p. 15) : démonter la toile, la libérer du cadre, la travailler comme une surface qui donne à voir un geste artistique (le *wrapping*) et travailler le cadre comme un instrument de la mise en tension d'un matériau souple, constituent une entreprise de « démontage du tableau en ses composantes qui révèle l'arbitraire des moyens picturaux » (Poinsot, 1991, p. 16). Mais, l'entreprise de Christo dépasse l'insistance didactique que déploieront presque dix ans plus tard les artistes du groupe Support-Surface, auxquels ce premier geste l'apparente[728]. Dans ces deux œuvres (*Surfaces d'empaquetage*), la toile / le papier n'est déjà plus le subjectile d'une peinture d'objet, mais son contenant démantelé. En quittant le mur, la toile a glissé du plan représentatif au corps réel : la toile-subjectile est devenue une toile-enveloppe, et en la détachant de l'objet supposé « avoir été empaqueté », Christo fait de l'enveloppe le sujet de l'œuvre. La toile a été non seulement libérée de l'approche picturale, mais elle a été aussi décollée de son référent objectal. L'objet contenu est en effet élidé de la matérialité de l'œuvre. Puis, décrochée de son cadre même, appliquée par des cordes, la toile se replie sur les *Packages* et les objets empaquetés (*Wrapped Objects*) qui peuplent les salles suivantes, opérant la réunion et l'ajustement de « l'écorché » et de sa « dépouille » un instant séparés. Avec l'absurdité apparente des *Wrapped paintings* (salles 9, 10 et 11), regroupements de tableaux sous une toile maintenue par des cordes, la transformation de la toile-support de représentation d'un sujet en une toile-enveloppe de révélation d'un objet qu'elle contient / a contenu, est accomplie. En faisant de l'enveloppe le sujet de l'œuvre Christo dépasse la simple problématique du décloisonnement peinture / sculpture. Il donne sens au *wrapping*, contre l'empaquetage, pour l'enveloppement.

« Le matériau d'empaquetage fonctionne comme une espèce de peau, qui accentue les extrémités physiques de l'objet en comblant crevasses et dépressions. L'empaquetage modifie les contours de l'objet enclos qui, à son tour, donne forme à l'enveloppe externe. Qu'elle soit ou non complètement recouverte, la réalité physique de l'objet enclos continue à manifester sa présence depuis l'intérieur, car la forme camouflée active la surface camouflante. » (Bourdon, 2001, p. 55).

Les couples *Wrapped Portraits* (pièces n°106 à 112) / *Wrapped Woman* (pièces n°122 à 126) des salles d'exposition suivantes (salles 10 et 11), semblent faire redondance, mais ils montrent les termes et les étapes de cette transformation : l'objet est représenté sur une toile-support (le portrait de femme[729]), le sujet peint est enveloppé dans la toile (le portrait de femme enveloppé), l'objet est enveloppé dans la toile (les femmes empaquetées[730]). A une

[728] Il est délicat de faire référence dans ce texte au groupe d'artistes formalistes français, Support-Surface, auquel pour certains aspects le geste de Christo s'apparente (Cf. Durozoi, 1993, p. 598 ; Poinsot, 1991, pp. 11-23). Le groupe Support-Surface s'est formé à la fin des années 1960, leur entreprise de déconstruction du tableau, leur travail sur la toile comme tissu (Viallat), sur la mise en tension et le pliage (Saytour) et sur le châssis (Dezeuze), sont par conséquent postérieurs. Mais nous pouvons reconnaître dans leur comparable évolution la diffusion d'un questionnement sur la peinture et le tableau que posaient, en France, à la fin des années 1950, les Nouveaux Réalistes, et en particulier l'œuvre d'Y. Klein jusqu'à traiter la toile des anthropométries en dépouilles (Suaire et Monogold). A propos des suaires et de leur aspect anthropomorphique F. de Mèredieu cite M. Tournier : « Des "suaires" tapissaient entièrement les murs et le sol. Partout, en haut, en bas, à droite, à gauche, le regard s'écrasait sur le spectre noir et doré d'un corps aplati, élargi, roulé, déroulé, reproduit en frise funèbre et obsédante dans toutes les positions. On songeait à une série de peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares. » (de Mèredieu, 1994, p. 270). Je rappelle que la première *Wrapped Woman* de Christo a été réalisée dans l'atelier d'Y. Klein à l'époque où celui-ci concevait ses anthropométries.

[729] L'exposition ne présente pas de portraits peints par Christo. Mais les tableaux enveloppés sont des portraits peints par lui, pendant sa période parisienne.

[730] En 1968, Christo enveloppe sept femmes dans une toile de polyéthylène, à l'occasion du vernissage d'une exposition de son œuvre à l'Institute of Contemporary Art de l'Université de Pennsylvanie. Placées sur un socle, elles resteront exposées pendant cinq heures. Au-delà de la performance, *Seven Young Women Wrapped* rappelle effectivement les *happenings* de certains Body Artists, nous pouvons voir dans sa réalisation à l'occasion du vernissage, une exergue à l'exposition et par conséquent à l'œuvre présentée.

autre échelle, la même visée didactique préside au rapprochement des *Untitled (Cratères)*, qui ouvrent l'exposition, des documents d'archive des projets et installations *Air Packages* (pièces n°248 à 252)[731] et *CubicMeter Package* (pièces n°253 à 256) de la salle 23, et des documents d'archive de l'installation *Wrapped Coast*, qui la ferment (salles 24 à 26). Des figures peintes de la terre aux installations *in situ*, la toile s'est non seulement retournée vers le « corps réel » de la terre, mais elle l'a enveloppé. Rappelons qu'en 1971, puis en 1972, Christo tendra une surface textile entre deux versants de vallée, *Valley Curtain, 1970-1972*, une œuvre qui succède immédiatement à *Wrapped Coast* mais qui n'est pas documentée par l'exposition. Cette œuvre pourrait constituer l'étape manquante dans le glissement de la toile vers le corps réel de la terre, c'est-à-dire la toile élidée de son contenu, et considérée pour sa similitude avec les *Surfaces d'empaquetage*.

S'il fallait douter qu'il s'agit-là d'une exposition qui démonte et donne à voir tout le travail sur la toile que les artistes ont effectué afin de rompre avec la tradition picturale de la représentation et de sa mise en vue, qu'il s'agit-là en fait de la mise en ordre didactique d'un parcours artistique qui a transformé la toile-subjectile en toile-enveloppe, une considération pour les armatures, liens et attaches qui tiennent la toile sur l'objet réel nous confondrait. Le châssis, le cadre, les attaches, les cordes, sont les instruments qui conditionnent la mise en vue de la peinture dans le musée, la toile-subjectile du tableau est décrochée du mur et accrochée à l'objet réel.

Les trois *Surfaces d'empaquetage* présentées à l'exposition de Berlin sont bien plus qu'une étape dans l'œuvre des Christo. Elles ne procèdent pas non plus d'une approche conceptuelle ou intellectuelle de l'art, c'est-à-dire d'une approche selon laquelle l'idée de l'œuvre l'emporterait sur sa réalisation matérielle. Bien sûr, l'exposition de ces œuvres inédites relève d'une entreprise intellectuelle de démonstration, puisqu'elle donne à voir le sens (direction et signification) d'un parcours artistique. Christo a fait le choix d'exposer les *Surfaces d'empaquetage* avant les *Packages*, dans une position transitionnelle entre les œuvres peintes (les tableaux) et les paquets. Ce choix n'étant dicté ni par la chronologie ni par la logique technique (il ne saurait y avoir de surface d'empaquetage sans paquet préalable), il est donc muséographique. Il met en exergue la toile et l'expose comme sujet de l'œuvre. Mais, c'est bien la toile dans sa présence, sa concrétude, sa matérialité et sa forme, qui est donnée à voir ; une toile autonomisée à la fois du sujet de la représentation et de l'objet qu'elle a empaqueté. Mais c'est bien la toile comme produit d'un geste, l'enveloppement, qui nous est présentée[732]. Elle est en effet doublement une enveloppe, puisqu'elle a contenu et qu'aussi bien sa fonction de contenance l'a informée (plis, poches, etc.).

Finalement, ce que signalent avec force les *Surfaces d'empaquetage*, c'est que présentées verticalement ou horizontalement, en deux ou trois dimensions, dépliées (ouvertes) ou repliées (fermées) sur elles-mêmes, appliquées ou décollées, de petite ou de grande taille, les toiles des installations *indoor* ou *in situ* sont toujours des enveloppes. Les *Surfaces d'empaquetage*, comme toiles qui exposent et le geste dont elles procèdent (l'enveloppement) et le produit de ce geste (l'enveloppe), contredisent les dénégations des Christo « *It is idiotic to call Christo and Jeanne-Claude the "wrapping artists". So many works were not about wrapping* (…). »[733].

---

[731] Les *Air Packages* sont des enveloppes d'air collées au sol par des haubans, tandis que les *Cubic Meter Packages* devaient être des ballons lâchés, avant d'être réalisés, à Minneapolis en octobre 1966 et à Kassel (Documenta IV) en 1968, comme des ballons décollés, mais amarrés au sol.

[732] Ces mêmes intentions président à la conception des *Air Packages* et *CubicMeter Packages*.

[733] Ou encore cette réponse de Jeanne-Claude à un journaliste israélien leur demandant, lors d'une conférence de presse à Berlin, en juillet 1995, s'ils voudraient empaqueter la Knesset : « The Reichstag is the third and last building we wrapped. We have too many other projects to do. We cannot always wrap buildings. Otherwise we would be called the wrappers. » (citée par U. Kolmstetter, au Symposium « Christo et Jeann-Claude » de

2. Les fonctions de la toile-enveloppe

Les *Surfaces d'empaquetage* nous conduisent à nous interroger sur les fonctions de la toile-enveloppe. L'enveloppe, c'est avant tout une surface fabriquée dans un matériau souple qui se définit par sa fonction de contenance d'un objet, d'un corps présent ou absent. Cette fonction est rendue sensible par les plis et les poches qui accidentent la surface[734]. A celle-ci s'associe logiquement une fonction de maintenance : le corps peut être un rassemblement de parties, menacé de dislocation[735]. Le dispositif de la pièce n°9, présenté verticalement sur un socle, comme une sculpture, la toile suspendue dans un cadre, expose les autres fonctions de l'enveloppe. En tant que dispositif, il montre autant l'objet contenu que l'environnement dans lequel il s'étend et qui à son tour le contient (l'interstice entre la toile et le cadre, le cadre et le hors-cadre), et que les échanges qui s'établissent entre les deux de chaque côté du plan de contact. Le contour de la surface surligné par le cadre, l'opposition entre un avers et un envers, manifestent une fonction complémentaire de la contenance, la limite : enclore un corps en séparant un dedans et un dehors. Les deux côtés de la toile sont traités différemment, opposant une face (interne) immaculée, et une face (externe) maculée, ce qui permet d'envisager une fonction d'inscription des traces[736]. En se référant aux *Packages*, il est possible d'ajouter à celle-ci une fonction de protection[737]. Enfin, l'enveloppe est une interface de communication entre le dedans et le dehors : elle est empreinte positive ou négative tout à la fois de l'objet contenu et de l'environnement englobant. L'enveloppe joue le rôle d'un opérateur de séparation (limite) et de relation (interface) entre l'environnement englobant et le corps, en position d'extériorité l'un par rapport à l'autre.

Les *Surfaces d'empaquetage* présentent les objets contenus en leur absence. Ainsi, la toile-enveloppe est la forme et l'empreinte d'un objet manquant et inconnu : la mue, en quelque sorte, d'un corps en transit. Elle est imprégnée des informations qui caractérisent l'objet sur lequel elle a été appliquée. « Décollée » de lui, elle donne à voir ses qualités formelles avec une performance équivalente à ce qu'elle manifeste quand elle est « appliquée » sur lui. Le rapport d'enveloppement entre l'objet et l'artefact, qui le manifeste en sa présence aussi bien qu'en son absence, est un rapport de révélation. Ainsi, la toile-enveloppe est un artefact révélateur qui supplée l'invisibilité de l'objet qu'elle contient. Nous retrouvons là la définition que D. Bourdon (1972, p. 9) a donné de l'œuvre des Christo « revelation through

---

l'Université de Stanford, mars 1998). Il faudrait alors chercher une explication à l'opposition farouche des Christo à leur définition comme « *wrapping artists* » du côté de l'image de plus en plus banalisée et négative de l'emballage dans notre société de consommation occidentale, où elle est devenue synonyme de prolifération incontrôlée et de pollution, et où elle pose des problèmes de retraitement. Ultérieurement, nous mettrons en perspective ce refus d'une image qui pourtant leur « colle à la peau » et l'accent qu'ils mettent sur le recyclage des matériaux utilisés dans leurs installations (cf. Chapitre 3, I, A., 3-).

[734] La fonction de contenance est d'ailleurs mise en exergue par le principe même des *Packages*, qui à la différence de la série des *Wrapped Objects*, sont des empaquetages de corps / d'objets non identifiés. Si *Surfaces d'empaquetage* réalisent l'élision matérielle de l'objet, les *Packages*, dans leur anonymat, réalisent l'élision du contenu, en général.

[735] Si la fonction de maintenance n'est pas manifestée par les *Surfaces d'empaquetage*, elle est par contre rendue sensible par les cordes qui ceignent les *Packages* et empêchent la dislocation des corps. La pièce n°61, intitulée *Dolly, 1964*, est un empaquetage sur un chariot à roulettes dont les bords disjoints et l'instabilité apparente de l'arrangement laissent craindre au visiteur la dislocation de son contenu, son déferlement, malgré les cordes et les sangles qui tiennent le tout.

[736] Elle est manifestée sur un grand nombre de *Packages* : traces de peinture et reprises ou accrocs raccommodés (pièces n°47).

[737] Les *Packages* présentent de nombreux accrocs, fils tirés et trous, en particulier la pièce n°56.

concealment »[738]. Mais les choses se compliquent si on étudie la toile-enveloppe des *Wrapped Women* ou des installation *in situ*.

« Et s'il nous est donné un jour de voir l'un des projets réalisés, on perçoit d'abord l'œuvre comme un gigantesque dessin, comme sa matérialisation - forcément "grandeur nature" -, en trois dimensions et au détail près. Cette impression s'est imposée à moi il y a un peu plus d'un an, à Berlin, alors que je me dirigeais vers le Reichstag empaqueté. Je sentais une exaltation mêlée d'un malaise indéfinissable, comme celle d'un enfant à qui l'on aurait permis d'entrer dans son livre d'images et de s'y déplacer librement. L'œuvre ressemblait "trop" à ce que j'avais imaginé et chaque pli du tissu, chaque ombre portée, chaque corde tendue renforçaient ce sentiment étrange d'une réalité devenue virtuelle. (...) Quels ne furent pas alors mon soulagement et ma joie, lorsque je découvrais, sur une des faces du bâtiment, très bas, à peine visible, un morceau de toile recousu, un accident, une "cicatrice". » (Penders, 1996, p. 100)[739].

« The designs he [Christo] makes at this phase anticipate realization, representing imaginative projections of something that must first come to being. Yet they are not merely beautiful visions. On closer examination, we notice that these drawings, like architectural renderings or engineering sketches, contain much information about technical details. (...) Rapid, summary rendering ensures that the envisioned project will be stylistically adapted to its surroundings. (...) Looking at these sketches, we sense how closely allied are the act of drawing and the act of wrapping. The graphic elements -lines and shading- later become real ropes and material. And Vice versa: the way Christo deploys his materials and ties them together transcends the mundane process of wrapping to become three-dimensional drawing on a giant scale. (...) The realized project is actually the definitive drawing. » (Spies, 1988, p. 4).

Alors, ce qui vient envelopper le corps de la femme ou le « corps » de la terre, c'est une toile préalablement informée de données graphiques, techniques, scientifiques, administrativo-juridiques, etc. Tout se passe en effet comme si les œuvres préparatoires elles-mêmes[740] étaient appliquées sur les objets pour les envelopper. La toile-enveloppe est un énoncé graphique, saturé de signes, de figures et d'images, qui signifie ce qu'elle enveloppe. Le rapport d'enveloppement entre l'objet et l'artefact, qui le signifie en sa présence aussi bien qu'en son absence, est un rapport référentiel ou analogique. Ainsi, la toile-enveloppe est un artefact graphique analogique qui supplée l'invisibilité de son référent. En définitive, nous rencontrons là un paradoxe : la toile-enveloppe est-elle le « décalque » révélateur du corps qu'elle contient ou l'instrument sémiotique du référent qu'elle contient ? Un paradoxe que nous laisserons travailler.

Ainsi, l'enveloppe assure-t-elle vis-à-vis de l'objet, à la fois une fonction contenante et une fonction « sémaphorique ».

« Les monuments et les musées ficelés de Christo, ses vitrines voilées et aveugles continuent la glose et la croyance au papier d'emballage. Du moins c'est ce qu'on affirma, un peu trop vite. Car, en opposition directe avec le Pop Art, qui prend le monde de la réclame comme point de départ, Christo déplace l'intérêt de l'emballage sur la chose emballée. Les conserves de soupe de Warhol (...) figurent à l'autre bout de la chaîne, elles témoignent pour un monde qui ne présente plus que la qualité des emballages. Christo, au contraire, standardise dans ces premiers travaux la peau,

---

[738] L'expression américaine est traduite en français par « révélation par dissimulation ». Sur le *Pont-Neuf Wrapped* un échange entre Jack Lang, ministre de la culture, et Christo témoigne de cet effet de révélation « J. Lang : Vous avez raison, ça met en exergue les structures. Christo : Vraiment c'est comme un "*sketch*". Tous les détails vont disparaître et la grande forme, les lignes principales deviennent très visibles » (Maysles, 1990).

[739] Une impression que partage S. Hunter, professeur d'esthétique à l'Université de Princeton et spectateur d'*Ocean Front* : « When the fabric was in place (…). Yet it also looked strangely familiar, linking up to previous projects and to the preliminary study drawings and collages that so accurately predicted the visionary outcome. » (Hunter, 1975, p. 11).

[740] Nous verrons qu'elles opèrent la synthèse de toutes les autres formes du projet, de tous les autres énoncés (Cf. Chapitre 4, II, D, 3).

l'enveloppe extérieure, tout le glamour *de la séduction, pour les ramener à l'état de guenilles superficielles derrière lesquelles l'observateur peut supposer la présence des choses les plus diverses : un musée, un paysage, un monument, la vie, la mort, tout, rien. » (Spies, 1977, p. 8)* [741].

Alertée par les *Surfaces d'empaquetage*, il me paraît nécessaire de renverser l'interprétation de W. Spies accréditée par J. Baal-Teshuva et d'affirmer, bien au contraire, que Christo fait glisser l'attention de l'objet contenu vers son contenant. Il rappelle ainsi qu'il ne saurait y avoir de contenu (matériel ou symbolique) sans un contenant pour le contenir. La toile-enveloppe existe en / pour elle-même comme sujet de l'œuvre. Mais, faut-il pour autant voir dans cette surface de la superficialité ? Certes non, puisqu'il ne s'agit pas d'emballage mais d'enveloppement (*wrapping*) et que tout est dans la toile-enveloppe. Transformant légèrement et provisoirement la célèbre citation de P. Valéry[742], je soutiendrais alors que l'œuvre de Christo nous dit à sa manière « le plus profond, c'est l'enveloppe ».

B. L'enveloppe comme peau

« Restany : L'emballage c'est son style. Mais en même temps, il développe une autre approche du tissu, pas une approche purement conceptuelle et poétique, mais purement physique et psychosensorielle. C'est primordial. C'est l'aspect sensuel du travail de Christo : donner une seconde peau à tout. (...) Ce tissu est vraiment une deuxième peau. » (Maysles, 1990).

Surface d'empaquetage, 1958 (pièce n°9) évoque par sa présentation un procédé de peausserie : une dépouille exposée au soleil et à l'air pour sécher, et par sa forme une peau. L'œuvre vient illustrer la qualification du tissu sans cesse proposée par Christo « the fabric is almost like an extension of our skin » (Diamonstein, 1979, p. 94) ou « the fabric of my work is fragile like a woman's skin » (Fineberg, 1986, p. 26). Celle-ci s'accompagne, dans les textes et conférences, d'une seconde référence du tissu aux tentes des populations nomades. Cette double indexation métaphorique va nous permettre de définir l'enveloppe, non plus du point de vue de ce à quoi elle sert, mais du point de vue de qu'elle est. La toile est une métaphore de l'enveloppe corporelle, la peau[743], étendue à l'habitat humain nomade. Notons

[741] Citation équivalente de W. Spies (Baal-Teshuva, 1995, p. 36) « Les musées et les monuments enveloppés de Christo et ses devantures de boutiques aveugles et drapées, ainsi qu'il a été inconsidérément dit, piègeraient notre confiance dans l'empaquetage, dans ce qui est en surface, dans la superficialité. Mais, à la différence de ce qui se passe dans l'univers de la publicité où le Pop art trouve sa source, Christo fait glisser l'attention de l'empaquetage vers le contenu. (…) Dans les premiers travaux de Christo la "peau extérieure" et ses fallacieuses promesses se transforment en voile froissé derrière lequel le spectateur pressent un contenu d'une extrême richesse : musées, paysages, monuments, mort, vie ».

[742] La citation de P. Valéry : « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau. ».

[743] Rapport métaphorique envisagé par A. Bond (1998), dans sa conférence donnée à l'Université de Stanford, à travers la problématique du désir: « It is not this aspect of the work that I wish to discuss however, but the metaphor of the veil or membrane which is involved in nearly all of Christo and Jeanne-Claude's projects. The veil or drape can be discussed in several different contexts. Three of these are: the veil as a metaphor of the division between the material world and our constructed image of it; the history of drapes revealing that which they purport to conceal; the association of these two connections with desire. (…) Hellenistic reliefs made full use of drape to expose the rhythms of the body and to reveal the temporal potential of movement. (…) In some respects the wrapped objects remind us of skin. The skin which defines the physical limits of our being is also the source of touch, the most personal of our senses. (…) Trapped within the skin we are forced to compare that which is with that which might be in an imaginary ideal universe and hence we feel the overwhelming presence of unfulfilled desire. It is this desire which makes us susceptible of the art of seduction which has always exploited all the manifestations of the veil. The drape which is drawn loosely across her mysteries in classic sculpture of the female nude excites the imagination rather than preserving chastity. Costume often exploits this principal of emphasizing that which it conceals. Concealment implies a secret that may potentially be revealed.

d'emblée que cette indexation métaphorique rapporte l'ensemble de l'œuvre[744] au tout premier jeu de retournement de la toile, celui qui l'a fait glisser du plan représentatif, les *Wrapped Portraits* et *Wrapped Venus*, aux corps réels, les *Wrapped Women*, *Wrapped Dress* et *Wedding Dress* (cf. Chapitre 1, I, B, 2). Les artistes l'affirment à nouveau, en octobre 2000, quand ils évoquent la filiation de leur œuvre avec une sculpture de Rodin, le *Monument à Balzac*, non pas en termes de représentation et de sujet de la représentation, mais du fait de l'utilisation du tissu et de sa manipulation dans le cadre d'une pratique artistique. Tout en adoptant une posture contrainte les artistes participent alors du débat critique qui tente d'inscrire leur œuvre dans une filiation (la sculpture textile), et qui appelle généralement les références à Man Ray et Henry Moore[745].
Selon Jeanne-Claude cette référence à la peau est récente. Elle est un emprunt à l'analyse de l'œuvre que fait P. Restany au pied du *Pont-Neuf Wrapped*, devant la caméra des frères Maysles (cf. ci-dessus).

« Jeanne-Claude : Nous disons que la peau est une second skin*, mais ce n'est généralement pas vrai, parce qu'elle est comme ça [geste mimant la peau fripée.]… c'est une peau de vieille dame. (…) Vous savez cette référence que vous avez du trouver, elle est récente. Parce que P. Restany, sur le Pont-Neuf, a dit ça. Et moi, j'ai aimé et souvent dans les conférences nous le disons, mais je ne suis pas sûre que nous le disions avant. C'est récent. Parce que souvent nous expliquons que la toile est fragile et qu'elle reflète le* temporary *caractère de l'œuvre et le* nomadic *caractère. Les nomades qui en quelques heures construisent une ville entière et puis une semaine plus tard ils plient tout et ils sont partis. Mais* second skin *je crois que nous l'avons volée à Pierre, parce que j'ai vu le film et j'ai beaucoup aimé ce qu'il disait. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003).*

Mais les citations ci-dessus montrent que Christo avait pensé et formulé le rapprochement métaphorique bien avant l'intervention de Restany. Il s'agit sans doute néanmoins d'un effet d'écho, qui a entraîné la systématisation de la référence.

1. L'enseignement du monument à Balzac de Rodin

« Christo :Si je devais, à tout prix, chercher un précédent artistique à notre usage du tissu, je ferais référence au Balzac *de Rodin. Rodin a créé son* Balzac *en deux moments distincts. Il a sculpté un Balzac nu, très détaillé anatomiquement, avec un gros estomac et tout ça…, puis il a recouvert le corps sculpté du peignoir de Balzac qu'il avait préalablement trempé dans du plâtre » (Conférence Christo et Jeanne-Claude, 2000)[746].*

En faisant du *Monument à Balzac* de Rodin un précédent artistique de leur œuvre, Christo et Jeanne-Claude se réfèrent d'abord à une action artistique sur la toile, l'enveloppement (ici l'enrobement), mais ils proposent par ailleurs une définition de cette enveloppe comme étoffe corporelle, robe tégumentaire. Rappelons les circonstances et les modalités de la création de

---

This situation provokes the imagination and brings the comparison of reality into play with ideal. (…) There is a close relationship between this erotic desire and our pleasure in reconstructing the world in our mind. ».

[744] La première citation se rapporte à *Running Fence*, la seconde est tirée d'un entretien de l'auteur avec Christo qui date de l'époque de *Surrounded Islands*.

[745] Ces rapprochements sont proposés par J. Baal-Tashuba (1995, p. 23) et par P. Restany (1989, p. 23). La sculpture de Man Ray est une machine à coudre et un parapluie empaquetés dans une toile grossière tenue par des cordes. Les *Packages* et en particulier l'empaquetage sur le port de Cologne n'en sont pas éloignés. Le dessin de Moore montre un groupe compact de spectateurs qui regarde un objet surplombant enveloppé et encordé, au pied duquel il se tient. Les œuvres préparatoires des *Packed Buildings* de Manhattan, du *Wrapped Monument to Leonardo* Milanais ou bien encore du *Wrapped Monument to Cristobal Colon* de Barcelone présentent de nombreuses similitudes avec cette œuvre de Moore. Mais les maquettes des *CubicMeter Packages* en sont extrêmement proches.

[746] Christo et Jeanne-Claude (2000), conférence : « l'art est-il toujours subversif ? », Paris.

cette œuvre monumentale par Rodin. C'est en 1891 que la Société des gens de Lettres, à l'initiative de son président Zola, commande à Rodin une sculpture monumentale, un monument à Balzac. Après des recherches approfondies qui le conduiront jusque chez le tailleur de l'écrivain, Rodin décide de représenter la personne intime de Balzac. Il retient alors sa corpulence et ses vêtements, comme éléments de son expressivité. Il fera quatre séries d'études, maquettes ou tailles naturelles : un Balzac en redingote qui obtiendra l'aval de la commission, un Balzac totalement nu qui sera refusé, puis un Balzac dans la robe de moine qu'il revêtait pour écrire, et enfin un Balzac dans sa robe de chambre, l'œuvre finale achevée en 1898 et exposée à l'Exposition Universelle de 1900. Le processus de création est intéressant, puisque si l'œuvre finale est une sculpture, l'étude préparatoire qui a permis sa réalisation est le nu de Balzac en taille naturelle recouvert d'une robe de chambre véritable. Celle-ci, trempée dans le plâtre et appliquée à la sculpture, y adhère alors comme une deuxième peau textile, un prolongement de l'enveloppe cutanée dont la représentation avait été censurée, son substitut en quelque sorte[747]. Notons qu'il ne s'agit pas d'un vêtement d'extérieur d'un corps sur lequel s'applique le regard social (la redingote justement), mais d'une pièce plus intime, remplie d'un corps relativement libéré de cette emprise sociale : un vêtement d'intérieur. Il ne s'agit donc pas d'un vêtement par lequel « le monde extérieur pénètre dans la peau » (Borel, 1992, p. 20), mais bien plutôt d'un vêtement par lequel le monde intérieur s'incarne et se manifeste. Le peignoir de Balzac n'est pas un « vêtement incarné » (Borel, 1992) mais plutôt une peau vestimentaire[748]. L'œuvre est monumentale (270 x 120 x 128 centimètres), surplombante, et a été comparée dès l'origine à « un étrange monolithe »[749]. La référence des artistes au *Balzac* est intéressante à double titre, parce qu'elle place l'œuvre christolienne dans la perspective d'une problématique de l'enveloppe tégumentaire, mais aussi parce qu'elle escamote ce à quoi se réfère l'histoire de l'art, depuis R. Krauss, quand elle se saisit de cette sculpture : la relation d'une œuvre monumentale à son site. Le refus de la sculpture monumentale par la Société des gens de Lettres et son placement tardif dans un autre site que celui initialement prévu pour elle, sont considérés comme l'acte inaugural de la dissociation de l'objet d'art sculptural et du territoire, c'est-à-dire de la mise en cause à la fois du rapport commémoratif entre sculpture et lieu, et du rapport synecdotique entre lieu de mise en vue et territoire commémoré. Il ouvre d'une part, l'ère d'une expérimentation des rapports formels et scalaires entre sculpture et espace dont Th. de Duve

[747] La robe de chambre « plâtrifiée » sera elle-même exposée.

[748] Mais, si la référence au *Monument à Balzac* de Rodin fait évidemment sens, le rapprochement avec l'œuvre d'Henry Moore n'est pas du tout dénué de fondement. Il demande sans doute à être travaillé. La Fondation Maeght (Saint Paul de Vence) a présenté pendant l'été 2002 une exposition rétrospective « Henry Moore », qui mettait en perspective la série des dessins qu'il a réalisée dans le métro de Londres entre 1940 et 1941, intitulée *Shelter Drawings*, et les sculptures qu'il réalise avant et après guerre. Un rapprochement entre les dessins, en particulier *Group of Draped figures in a shelter*, et les sculptures, en particulier le motif principal des *Reclining Figures*, met en effet la « seconde peau » textile au cœur de l'œuvre de Moore. Le dessin représente un groupe de femmes allongées sous des couvertures, les jambes repliées : la surface textile forme des volumes et des aplats massifs qui évoquent le traitement des *Reclining Figures*. Enfin, un dessin de 1942, intitulé *Reclining Figure and Red Rocks*, assure la filiation dessin-sculpture autour du motif des *Reclining Figures* et l'association corps drapé-objet sculpté *in situ*-objets géographiques environnants. Le rapport entre l'œuvre de Christo et celle de Moore demande sans doute a être étudié de manière approfondie, à partir du thème central de l'enveloppe textile. Il est entraperçu par A. Bond (1998), mais non pas problématisé et développé, dans sa conférence donnée au Symposium de Stanford, le 02 mars 1998 « In the Christos' case we are a little closer to Giotto because the wrapping of objects often reveals underlying form by unifying the surface. (…) Henry Moore found heroic form in the figures huddled under blankets during the blitz in the London Underground. The drawings he made there echo Etruscan and Greek Sculptures. The same influence can later be found in his three-dimensional sculptured figures. ».

[749] « Moins une statue qu'une sorte d'étrange monolithe, un menhir millénaire, un de ces rochers où le caprice des explosions volcaniques de la préhistoire figea par hasard un visage humain. » G. Rodenbach, *L'Elite*, 1899.

(1989/a), par exemple, fera l'analyse en la rapprochant du mouvement International en architecture, et d'autre part, l'ère d'une investigation du lieu non plus seulement comme lieu de mise en vue, mais comme condition de mise en vue (Poinsot, 1989), ce qu'on appelle l'art *in situ* (cf. II, B., 1-).
Placé dans la première salle de l'exposition de Berlin, un *Wrapped Torso, 1958* (pièce n°30) vient illustrer la filiation invoquée, à la manière d'une citation. Il s'agit d'une forme, recouverte d'une chemise blanche boutonnée et froissée, partiellement enduite d'une épaisse peinture noire et ceinturée par des cordes qui soulignent l'anatomie. Ici, la « dépouille textile » recouvre « l'écorché ». Contemporain de *Surface d'empaquetage,1958* et placé en vis-à-vis de celle-ci dans l'exposition, il pourrait être l'empaquetage complet proposé comme référent de cette dernière, lui conférant une intelligibilité. Ainsi, nous retrouvons dans sa littéralité même la maxime de P. Valéry : « le plus profond c'est la peau ». *Surface d'empaquetage, 1958* (pièce n°9) est la mue d'un corps absent. *Wrapped Torso, 1958* (pièce n°30) est l'écorché recouvert de sa dépouille. La seconde oeuvre est placée en vis-à-vis de la première. Ce vis-à-vis est un dispositif qui assure une fonction plus complexe que la simple référence : une fonction spéculaire. Si l'on y associe le corps du visiteur, c'est en fait un dispositif en miroir. *Surface d'empaquetage*, avec son corps élidé et ses faces interne et externe, est en puissance la seconde peau textile du corps du visiteur qui la regarde. D'un côté donc l'enveloppe, de l'autre le torse recouvert de sa peau textile, de l'un à l'autre un visiteur qui peut légitimement se demander s'il n'est, l'espace d'un retournement et d'un déplacement, le corps en transit de l'enveloppe. C'est recouvert de la *Surface d'empaquetage* qu'il se voit, en plan américain, dans le miroir de *Wrapped Torso*. Mais inversement, dans l'autre sens de circulation, du *Torso* à la *Surface d'empaquetage*, la seconde peau textile s'étend au-delà du corps pour se déployer dans le monde.

2. Quel corps pour l'enveloppe tégumentaire ?

Puisqu'elle est une métaphore de la peau, ses premières applications semblent aller de soi : la toile enveloppe des corps humains. D'abord, *Wrapped Torso* : une dépouille textile recouvre l'écorché, celui-ci est inerte, il appartient encore au monde des choses fabriquées de la sculpture ou de l'industrie (mannequin de bois)[750]. Puis, de *Wrapped Portraits* à *Wrapped Woman*, l'enveloppe textile recouvre des corps réels et vivants, épiderme à fleur de leur corps nu. La toile recouvre un seul corps ou une pluralité de corps, dans une composition modulaire (*Seven Young Wrapped Women, 1968*). Les corps inanimés et entravés, les corps momifiés, « posent » comme des modèles ou des statues. Christo les porte pour les déplacer. Enfin, avec *Wedding Dress, 1967*, le corps de Wendy s'anime dans une performance. Mais, à la même époque, Christo projette de déployer la toile *in situ outdoors*, et d'envelopper des bâtiments et des portions de la surface terrestre[751]. En 1969, il réalise *Wrapped Coast*. Or, comme ne cesse de le répéter Christo, il s'agit bien de la même toile, avec son même rapport métaphorique à la peau, et d'ailleurs les commentateurs des installations postérieures ne s'y trompent pas :

« The structure of the rocky terrain was suggested through the fabric in the way that a bone structure is suggested beneath a skin. The visual effect is strikingly related to that of Henry Moore, who has spoken of his own work thus: "It comes from inside. It's not at all like cutting a continuous curve… In my opinion when you see a smooth forehead, you feel a bone pushing from it. In my

[750] Christo ne précise pas si le torse est une sculpture qu'il a réalisée ou un mannequin de bois emprunté pour l'occasion à une couturière.

[751] En plus des salles réservées à *Wrapped Coast* (salles 24 à 26), la salle 25 présente le projet *Wrapped Hills, 30 ha area, 1968* ; les salles 20 et 21, les projets d'empaquetage d'immeubles parisiens ou new-yorkais ; la salle 23, les empaquetages de musée : *Kunsthalle Wrapped* et *Museum of Contemporary Art Wrapped*.

sculpture I try to have that feeling. Pressure, tension from inside, is like what you get in real life. Growth comes from within. So for me, my work is organic and no abstract". » (Yard, 1975, p. 20)[752].

« Des barres de styropore de la même couleur reproduisaient le périmètre de chaque île. Avant que plus de quatre cents assistants dans des zodiacs ou pagayant à plat ventre sur des matelas pneumatiques ne viennent habiller ce squelette aux doigts roses, il restait posé sur l'eau verte comme une toile finement tissée et innervée, comme un réseau étincelant de sang. » (Spies, 1998/a, p. 180)[753].

« (...) De ce qui peut être tout à tour une bouée, un blanc d'œuf, une barboteuse, une plage artificielle, un fétiche caoutchouteux, un gigantesque gâteau de dessert, une fleur, une innovation technologique destinée à déplacer les courants ou à capter l'énergie hydraulique, un dépôt d'alluvions fournies par les fuites d'une usine de rouge à lèvres -une marée rose-, une montre molle démesurément agrandie, un cadeau victorien du bon dieu à sa progéniture sous l'espèce d'une petite culotte rose qu'il faudrait faire enfiler à la terre. » (Laporte, 1985, p. 58)[754].

D'œuvre en œuvre, une seconde peau textile vient recouvrir indifféremment un corps humain ou un corps terrestre, entretenant une confusion qui se lit chez l'auteur, comme chez les spectateurs. C'est un peu comme si les deux modes d' « artialisation appliquée » dégagés par A. Roger (1978), celui qui « artialise » le corps de l'homme et celui qui « artialise » la terre, s'articulaient dans cette œuvre. Un même équivalent (la peau, l'enveloppe cutanée) pour un même geste (l'enveloppement, *wrapping*) donc, mais un changement de support qui implique un changement d'échelle et interroge la métaphore, en même temps qu'elle rencontre le registre de la tente nomade. Là encore nous rencontrons un paradoxe : soit, par le fait de son enveloppement, la terre (en ses portions) est traitée comme un corps, ce qui rappelle l'équivalent mythique entre la terre et la mère (rappelons que la peau évoquée dans les citations est celle d'une femme), soit, on assiste là au dernier glissement de la toile-enveloppe : la projection de la peau de l'homme sur la terre, comme une métaphore de l'humanisation. Ce second paradoxe s'articule au premier : quel est l'objet de la révélation ou de la représentation ? De quoi cette enveloppe cutanée est-elle symbolique pour être (pro)jetée indifféremment sur deux objets-supports distincts et pourtant susceptibles d'être réunis sur les installations[755] ? Que peut exprimer la toile simultanément du site et du corps humain, dans la perspective de l'enveloppement ? Sous quelle modalité, celle de la révélation ou celle de la représentation ?

C. L'engagement corporel

Une dernière façon d'envisager les rapports de l'art christolien et du *Body Art* est de reconnaître la place de l'engagement corporel dans l'activité artistique sous la forme de la performance artistique ou de l'action artistique d'une part, dans l'expérience esthétique d'autre part. Je ne traiterai ici que le premier point, le second, ses linéaments et ses conditions théoriques d'appréhension, ayant été déjà présenté dans la partie précédente (I, C., 2).
Bien que l'Art corporel n'absorbe pas dans ses pratiques tout ce à quoi on se réfère en art comme à une performance artistique, il en constitue une forme exemplaire. F. Pluchart (1983) lui préfère le terme d'action, ce qui lui permet de maintenir la question de l'engagement du corps dans le champ de la pratique artistique, tout en évacuant la diversité référentielle qui

[752] Commentaire de la partie continentale de l'installation *Ocean Front*.

[753] Il s'agit de *Surrounded Islands*.

[754] Il s'agit de *Surrounded Islands*.

[755] Rappelons qu'en grec *sumbolon* signifie « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (*sumballein*) les deux morceaux » (dictionnaire petit Robert).

s'attache au terme de performance (en particulier la référence au théâtre et à la danse) et en recentrant la problématique de l'Art corporel sur « le langage du corps comme capable d'engendrer plastiquement une nouvelle définition de l'homme socialisé » (1983, p. 43). Pour F. Pluchart, le corps n'est pas un outil de l'activité artistique, mais le « sujet exclusif de l'art corporel, tel que la société le vit, l'occulte, l'opprime ou le rejette » (ibid., p. 43)[756]. Quoi qu'il en soit, le corps de l'actionniste ou le corps du *performer* est engagé dans une action physique à la fois dans une problématique de la mise en œuvre d'un matériau plastique (le corps propre, le corps de l'autre ou un autre matériau), dans une problématique de la présence et de l'implication psycho-sensorielle d'un public et dans une problématique de l'événement qui impose le recours à des pratiques d'enregistrement. La pratique artistique christolienne relève des trois champs problématiques identifiés par la notion de performance artistique, elle est par ailleurs une action de mise en œuvre d'un matériau plastique métaphoriquement rapporté à la peau.

« Jeanne-Claude :I kept watching Christo. He seemed so tired and harassed. I was mesmerized by that wall and by him. I don't remember being afraid, except for Christo. He was so very frail. The barrels looked so much heavier and sturdier than he did. He unloaded them as if they were dynamite ready to explode. » (Chernow, 2002, p. 109)[757].

Les ouvrages documentaires témoignent de cet engagement dans toutes les phases de l'activité et nous verrons comment les différentes pratiques et procédures artistiques qui correspondent à la démarche de projet engagent non seulement la parole des artistes mais l'action physique (cf. document 24-a). Si l'appropriation du réel repose sur l'interdiscursivité, la parole y est portée par une expressivité corporelle tout à fait remarquable, qui n'a de sens qu'articulée à la présence d'un public avec lequel elle est une forme de communication et dont les photographies de terrain conservent la trace (cf. document 24-b). Mais c'est au moment de la mise en place de l'installation que l'action corporelle est la plus évidente (cf. documents 24-c et 24-d). D'abord individuelle, comme pour *L'empaquetage sur le quai* (Cologne, 1961), il est devenu collectif[758] et implique Christo et Jeanne-Claude, leurs collaborateurs et les installateurs.
Les artistes participent toujours activement à l'activité physique que constitue la mise en place de l'objet d'art[759] (cf. documents 24-a et 10). Ils courent de place en place, hurlent des ordres partout et tout le temps, collaborent aux efforts déployés par les équipes d'installateurs ; ils sont vêtus en conséquence : jeans, gants de travail, chaussures de marche. C'est exténué et le plus souvent aphone que Christo termine cette phase de l'œuvre. L'engagement collectif, les films documentaires le donnent à voir spectaculairement, sous les registres de l'effort et du ludisme : faire coulisser la toile de *Running Fence* entre les poteaux, le long du câble supérieur, en dévalant la pente des collines, et lutter contre les rafales de vent pour l'attacher, pendus à un bout du panneau, secoués dans tous les sens[760], ou encore tracter la partie

[756] Il faut souligner au-delà de l'enjeu critique, dans cette distinction lexicale, un enjeu géographique : le terme de performance est celui qui s'est imposé sous l'influence anglo-saxonne et a remplacé le terme européen d'action, pour venir rendre compte d'une pratique artistique d'abord européenne.

[757] Il s'agit d'un commentaire de Jeanne-Claude à propos de la construction du *Mur de barils de pétrole*, rue Visconti, en 1962.

[758] Pour l'édification du *Mur de barils de pétrole*, Christo est aidé par les ouvriers et les spectateurs qui lui passent les barils. Mais il est celui qui réalise l'empilement.

[759] Dans l'ouvrage documentant *Valley Curtain* la photographie de Christo en casque, jeans et gants de travail, est présentée, sans distinction, au milieu de celle des autres ouvriers-installateurs (Christo, 1973, pp. 176-179).

[760] « It is Man against Nature » s'écrit l'un des installateurs (Maysles, 1977). E. Whitney dans son article pour le *Tomales Bay Times*, « The account of Running Christo », repris dans l'édition de l'ouvrage de synthèse (1978, p. 419) raconte « In the afternoon wind, what we had in our hands was no longer just a 59-pound piece of white

maritime de la *Fence* depuis la plate-forme de travail littorale, au moment où les seaux accrochés à sa base s'emplissent d'eau de mer (Maysles, 1977) ; tirer la toile de *Surrounded Islands*, depuis le rivage, à travers l'étendue d'eau comprise entre le périmètre des estacades et les îles, et lacer entre elles les sections de tissu, allongés sur des matelas pneumatiques qu'on fait avancer en crawlant (Maysles, 1985) ; tenir encordés sur le tablier du Pont-Neuf pour disposer la toile, glisser au fil de l'eau pour la déployer sous les arches, plonger pour la lester au droit des piles sous le niveau de l'eau (Maysles, 1990) ; positionner et attacher des rouleaux de toile qui pèsent entre 500 et 2 500 kilogrammes au faîte du toit du Reichstag, les faire basculer le long des murs de façade et les dérouler en les piétinant pendant qu'on descend en rappel, lacer les pans et, coincés entre le mur et la lourde toile, composer les plis, enfin encorder le bâtiment et disposer les nœuds (Hisse, 1996). Les documents 24-c et 24-d montrent quelques images de l'engagement collectif décrit ci-dessus. L'effort et le ludisme s'accroissent lors d'incidents de mise en place, en particulier quand le vent se lève et se prend dans la toile encore libre :

« Keith Wesley Briggs : I was in a crash boat en route to monitoring duty on Island Yellow when suddenly from about a mile away we could see a large, billowing form on Island Orange. By the time we were within half a mile, it had grown as high as the trees and covered most of the west side of the island. It was the most beautiful sight I had ever seen - a giant pink blob undulating and shimmering in the sunlight. It seemed to be alive and trying to pull the whole island out to sea. In a moment, Christo pulled alongside our boat and gave the order to attack! He seemed to be enjoying the phenomenon. Our boat reached the island north of the blob and we all dove over the boom and pulled our way to shore. I was the first ashore and began running at the blob, trying to trample it down. That's when the fun really began. When I was in the middle of the blob, I was surrounded on all sides by quivering pink mountains. Suddenly the wind got under the fabric and I was lifted about 30 feet in the air. I grabbed two hands full of pink and held on while the big, bad blob whipped and thrashed me in every direction, swallowing me and then throwing me back in the air. It was the most exhilarating ride of my life! It took about twenty people and half an hour, but the blob finally lost. » (Christo, 1986, p. 392).

Cet engagement fait naître des chants qui viennent solidariser l'équipe d'installateurs, accompagner son effort et rythmer son travail : une interprétation du *Pont de la rivière Kwaï* sifflée tard dans la nuit pour accompagner la mise à flot des derniers ballots de toile à Interama (*Surrounded Islands*), succède à une composition inédite :

« Doucement, doucement, doucement / Laissez pendre vos bras / Marchez, marchez, marchez / Allez jusqu'au bout. » (Maysles, 1985) ;

l'invention d'une chanson de marche accompagne le transport à dos d'homme des ballots de toile le long des flancs des collines de Meacham[761] (*Running Fence*) :

« 99 panneaux sur la colline (bis). Prends-en un, fais le passer / 98 panneaux sur la colline (bis). Prends en un, fais le passer, etc. » (Maysles, 1977)[762].

Mais, si la matérialisation de l'objet d'art est liée à une action physique collective inscrite dans l'événementialité, voire dans l'actualité puisqu'elle se fait en présence d'un public informé par voie de presse, elle produit un objet qui existera indépendamment de l'action. A

---

nylon, but a raging beast, an untamed stallion leaping out into the air, tearing at our hands, wrenching itself from our grasps. (…) Our hands were sore, our backs were sore, our feet were blistered, our faces sunburned, our knees shaky. (…) the Running Fence taking on a more familiar name, namely the F…ing Fence. (…) Our growing competence was eradicated by our eroding energy and the constant war with the wind. »

[761] « Onward, ever onward! "Onward, Christo soldiers" was proposed as our theme songs "with the fence of nylon going on before". » (E. Whitney, 1978, p. 419).

[762] Sous-titres français de la bande vidéo en anglais.

la différence de l'actionnisme ou de la performance, l'action artistique produit un objet d'art qui est exposé après l'action. Celui-ci devient alors la condition d'un engagement corporel du spectateur, y compris des spectateurs Christo et Jeanne-Claude.

D. (Conclusion) l'œuvre christolienne dans la perspective de l'enveloppe : l'image du corps, la carte

En prolongeant la réflexion sur le tissu et son façonnement, le *wrapping*, à travers l'analogie métaphorique proposée par les artistes, nous avons pu établir que l'objet d'art christolien est une enveloppe, une surface informée par un objet dont elle est éventuellement autonomisée, qui d'une part a des fonctions de contenance de l'objet et d'autre part des fonctions de révélation ou de représentation de l'objet. Elle est soit empreinte révélatrice, soit image sémaphorique de l'objet. Métaphoriquement rapportée à la peau, elle vient envelopper indifféremment des corps humains ou des sites. Dans ce second cas, elle est soit, dans la perspective de l'activité artistique, une évocation d'actions d'humanisation de la surface terrestre, une évocation du recouvrement anthropique de la terre, soit, dans la perspective de l'expérience esthétique, une évocation de la terre-mère.
Enveloppe du corps, enveloppe de la terre, cette indétermination évoque sans conteste deux formes d'images couvrantes, qui prennent ou qui ont pris appui sur le matériau textile, instauré en support d'un acte de représentation : le vêtement comme image du corps et la carte comme image de la terre. Dans son ouvrage *L'Empire des cartes*, C. Jacob (1992, p. 37), rappelle que l'étymologie latine du mot *map* en anglais, *mappa* en espagnol, mais aussi en polonais, en portugais et partiellement en italien, renvoie à une serviette de table ou à la pièce d'étoffe que l'on jetait dans le cirque pour donner le signal du commencement des jeux. On retrouve cette dénomination de la carte par son support matériel dans le mot français mappemonde. Le tissu a été, en effet, l'un des premiers supports mobiles des cartes rendues autonomes de leur support terrestre par opposition aux cartes concrétisées à même le sol ou la paroi rocheuse. Le tissu offrait à la fois sa souplesse (pliage, enroulement) pour faciliter le transport de la carte et les marques de son façonnement pour guider le geste graphique de localisation des objets, à l'entrecroisement des fils de chaîne et des fils de trame tenant lieu de quadrillage (Jacob, 1992, p. 76). Cette indétermination rappelle surtout les glissements de l'image du corps à la carte qui fait de cette dernière la surface de projection de la première. Ce glissement est fréquemment évoqué ou mis en scène par la littérature ou l'art contemporains, qu'on pense au texte de J. L. Borges (cf. ci-dessous), à la carte de W. N. Copley, *New World Map, 1948* qui rassemblait des fragments de cartes dans le cadre formelle d'une silhouette féminine (cf. Brayer, 1995, p. 10), ou à celles de M. Druks dans *Flexible Geography, 1974* intitulée *Druksland*[763] (cf. Rivière, 1980, p. 85).

« Un homme fait le projet de dessiner le monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de Montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astre, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait. » (Borgès, Le Musée, in L'auteur, 1960).

[763] A partir de 1971 l'artiste Michael Druks a réalisé une série de photographies retravaillées sur la base d'une sémiologie cartographique intitulée *Flexible Geography*. *Druksland, 15 January 1974, 11.30 A.M. Physical and Social Scale 1 : 1, 42* est une carte anthropomorphe construite sur le principe des cartes physiques : des iso-courbes (*lines of age*), des lignes (*boundaries, canals*), une représentation en plages colorées graduées du jaune clair au jaune foncé figurant un relief, une trame surfacique (*vegetation*), une toponymie (parfois associée à des points). Un ensemble de symboles qui recouvre la tête photographiée de l'auteur et qui représente les cheveux, les éléments du squelette facial, et nomme des activités mentales ou émotionnelles. La composition s'inscrit dans un cadre, est dotée d'une échelle et d'une légende. L'ensemble finit par ressembler à un I.R.M. (imagerie par résonance magnétique) réalisant un rapprochement visuel entre image cartographique et image du corps.

De façon plus indirecte, c'est-à-dire sans l'anthropomorphisme de la représentation mais par le truchement d'un miroir (ou d'un artéfact faisant office de miroir), les cartes de Jasper Jones ou celles de Robert Smithson ont à voir avec cette confusion entre image du corps et image de la terre. A ce sujet H. Régnauld remarque fort à propos que les cartes que Jasper Jones peint à partir de 1961 étaient non seulement marouflées sur la toile mais recouvertes elles-mêmes d'une vitre sur laquelle se reflétait celui qui la regardait (artiste ou spectateur)[764]. Les cartes faites de miroirs brisés de R. Smithson *Map of Broken Clear Glass (Atlantis), 1969* et *1975*, ou *9 miror Displacements (Incident of Mirror-Travel in Yucatan), 1969*, s'inscrivent dans la même perspective. L'association entre le recouvrement de la terre et le recouvrement du corps, par le biais du recours au même référent métaphorique (l'enveloppe), que proposent Christo et Jeanne-Claude s'inscrit dans ce mouvement de l'art contemporain.
Le tissu avec son association métaphorique et sa mise en œuvre tégumentaire (*wrapping*) permet de rapprocher l'œuvre christolienne du courant phénoménologique de l'Art corporel. Il met en jeu le rôle de la peau dans la construction de l'image du corps et des élaborations psychiques afférentes. Je montrerai dans le Chapitre 5, II et III, en recourant aux outils d'un courant psychanalytique contemporain qui a élaboré un ensemble conceptuels désigné comme la « théorie des enveloppes », quels sont ses rapports avec la dimension spatiale de l'expérience esthétique de l'objet d'art.

III. LAND ART, ENVIRONMENTAL ART : L'ŒUVRE CHRISTOLIENNE SUR LE *LAND* DE L'ART

« On définira le Land Art, comme l'ensemble des travaux comprenant un travail sur le site et gardant dans leur présentation définitive des traces réelles de ce site. » (Poinsot, 1991, p. 73).

*« L'*in situ *est une des formes les plus caractéristiques d'intégration dans l'œuvre de sa circonstance d'apparition. (...) la particularité que l'œuvre plastique a d'être là, de se concrétiser dans une réalité matérielle qui ne peut être purement et simplement évacuée comme ont tenté de le faire certains tenants de l'art conceptuel. (...) Par contre ce que l'art conceptuel a mis en avant, par son retrait du monde matériel, c'est le référent, fragment ou qualité du réel présents là dans l'espace et le temps de la situation de mise en vue. Ce référent, qui vient faire irruption avec la mise en vue, a donné du fil à retordre aux observateurs, mais commence aussi à en donner aux conservateurs, car il ne s'accroche pas ni ne se décroche avec la même facilité que les produits du travail de l'artiste et il n'est pas évident que l'on puisse le mettre avec eux dans les réserves. » (Poinsot, 1999, p. 89).*

Le *Land Art* est un champ de la création artistique contemporaine qui apparaît à la fin des années 1960. C'est d'ailleurs plus particulièrement à ce premier moment de son apparition, essentiellement étasunien, que je me référerai[765]. Il présente, en effet, une concordance de lieu et de temps avec l'œuvre *in situ* de Christo et de Jeanne-Claude, ainsi qu'une similitude formelle et pratique : c'est un art de la construction ou du grand chantier dont les productions

[764] " De là l'idée que la carte marouflée est un peu comme l'analogie de la peau de l'artiste au contact du monde réel et que ce qui est cartographié est une sorte de "moi" intime. " (Regnauld, 1998, p. 74). Signalons que pour passer du corps miré à l'idée d'un Moi il faut passer par l'image du corps qui, je le monterai plus loin, suppose effectivement le double support de la peau et du miroir (cf. Chapitre 5, II).

[765] L'opposition entre le *Land Art* étasunien et le *Land Art* européen a été théoriquement construite autour de l'objet d'art, c'est la question de sa monumentalité, et de la forme d'intervention dans le réel de l'artiste, c'est la question du grand chantier, elle est reconnue et entérinée par tous les critiques, et a donné lieu à des confrontations verbales entre les artistes de l'un et l'autre continent portant sur la question du respect de la nature. Le *Land Art* étasunien est réputé « travailler au bulldozer » des œuvres monumentales.

s'apparentent à des ouvrages d'art. Après bien des hésitations terminologiques, *Land Art* est devenu le terme général sous lequel on regroupe des œuvres élaborées, installées, exposées et dont on fait l'expérience en extérieur, qui reposent sur la mise en œuvre et en action de matériaux prélevés ou sollicités dans le lieu d'exposition de leur produit final, l'objet d'art, ou bien, faudrait-il ajouter d'emblée, dans une pluralité de lieux entretenant des relations (matérielles et symboliques) avec le lieu de sa mise en vue. Il est un art de *l'in situ outdoors*. Un art de l'*in situ* dont la définition varie avec le sens accordé au terme anglais très polysémique de *land* et la tradition esthétique en perspective de laquelle on l'appréhende. Tout se passe en effet comme si s'était dégagée une sorte de consensus mou sur l'usage du vocable *Land Art*, à la condition inverse qu'une tendance dure, procédant par exclusion et inclusion, s'applique à circonscrire les limites de son ensemble représentatif d'œuvres.

*« Aucun de ces deux artistes [Christo et Charles Ross] n'appartient au complexe d'interrelations que nous avons décrit : pourtant on ne peut se dispenser de les évoquer tant, de l'*extérieur*, ils ont contribué à l'histoire du Land Art et à sa définition (au sens où on le dit d'une image de télévision). Par la nature de leur travail sur la terre, le paysage, la lumière et le ciel, ces artistes jettent sur ce moment de l'art contemporain un éclairage propre à mettre en relief certains de ces aspects. » (Tiberghien, 1995, p. 26)*[766].

L'appartenance de Christo et Jeanne-Claude au *Land Art* semble ainsi faire problème et être matière à débat, pour certains historiens de l'art, qui ne la reconnaissent qu'en creux, et pour les artistes, qui la contestent et préfèrent se rattacher à l'*Environmental Art*. Un débat dont on peut penser qu'il est un effet de l'interdiscursivité (artiste / critique) propre à l'art contemporain et soupçonner qu'il a fini, dans ce contexte, par devenir circulaire.

« A.-F. P. : Dans pas mal de livres, on vous classe dans le "Earth Art" ou parmi les conceptuels. Je voudrais connaître votre opinion, car personnellement je ne considère pas vraiment que vous faites du "Earth Art". Ch. : Jeanne-Claude essaie toujours de corriger cela. J.-C. : S'il vous faut une étiquette, disons "Art Environnemental". » (Penders, 1995, p. 43).

« Samedi 25 juin (...). Après-midi. Nous partons chercher les Christo (...). (...) Je les interroge sur leurs débuts, leur statut d'émigrés aux Etats-Unis dans les années soixante, sur le monde de l'art américain à cette époque et sur leurs premières interventions dans le paysage. Ils ne prononcent jamais le mot Land Art mais se définissent comme "environnementalistes". Le paysage est un environnement parmi d'autres et tout leur travail est au fond très politique. » (Tiberghien, 1996, p. 75).

« Des artistes de l'environnement, oui (...) . C'est pourquoi il ne s'agit pas non plus de "Land Art". » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11).

« Christo is sometimes grouped with Land Art, although his work really defies classification. » (Chilvers, 1999, p. 336)[767].

Ce débat, du point de vue géographique et monographique qui est le nôtre, apparaît quelque peu surprenant, et je rejoindrais là dessus les doutes de J.-M. Poinsot (1991) quant à toute entreprise de « taxinomie » en matière d'art contemporain[768], *a fortiori* à propos des œuvres d'artistes qui n'ont énoncé aucun projet artistique commun ni même revendiqué *a posteriori*

[766] Note n°8 de l'introduction de l'ouvrage.

[767] Entrée *Land Art* de *A Dictionary of Twentieth-Century Art*.

[768] « Est-ce seulement la fortune des mots qui établit une taxinomie à ce point redoutable qu'elle rejette chaque artiste dans le cadre étroit d'une spécialisation technique, esthétique ou idéologique dissociant ainsi ceux qui ont pour matériau le paysage, ceux qui ne manient que des idées, ceux encore qui développent une analyse du système de l'art dans nos sociétés ? Les catégories, qui font les titres de revues et de catalogues m'ont toujours semblé illusoires, voire même trompeuses au regard de ce que nous offrent les artistes. » (Poinsot, 1991, p. 62).

aucune perspective stylistique commune. Une taxinomie, me semble-t-il, plus souvent informée par la tradition disciplinaire dans laquelle s'inscrit l'auteur et par conséquent le type d'approche critique qu'il adopte, les objets qu'il sélectionne, et informée en vis-à-vis par les caractéristiques de l'œuvre qu'il considère implicitement comme archétypale[769]. N'est-ce pas alors le résultat soit d'une entreprise d'archétypisation d'une œuvre particulière, c'est-à-dire en fait de généralisation idiographique, soit de récupération d'objets disciplinaires, c'est-à-dire de reconstruction historique appuyée sur des validations exemplaires, en tout état de cause une entreprise paradigmatique ? Le travail de redéfinition du *Land Art* à partir du terme de *land* dans la perspective de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude et dans le champ problématique de la géographie, n'y échappera sans doute pas. Dans quelle mesure en effet, l'appartenance de Christo et Jeanne-Claude, dont la pratique artistique est indubitablement liée au *land* et montre de nombreuses similitudes intellectuelles, opératoires, conservatoires avec le *Land Art*, dont l'aire géographique et la période d'intervention coïncident avec celles des *land artists*, leur appartenance donc à un « phénomène » qui apparaît et se développe dans le monde de l'art anglo-saxon à la fin des années 1960, qui est défini comme le résultat « d'un entrecroisement de trajectoires » (Tiberghien, 1995, p. 14) et qui est rassemblé sous un nom qu'un seul des *land artists* avalisés a revendiqué pour ses œuvres[770], peut-elle faire question ?

---

[769] Ainsi, le dispositif iconographique de l'introduction dans laquelle G. Tiberghien (1995) conteste l'appartenance de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude au *Land Art* (cf. ci-dessus), comprend sur un total de vingt-trois références photographiques à des œuvres, cinq références à celles des Christo (une vignette photographique de l'installation *Wall of Oil Barrels - Iron Curtain, rue Visconti, Paris*, une photographie pleine page de l'installation *5 600 Cubicmeter Package, Kassel*, deux photographies grand format de l'installation *The Umbrellas* - Californie et Japon -, une vignette photographique d'un collage préparatoire de *Running Fence*), contre quatre références photographiques à des œuvres de P. Hutchinson et de M. Heizer, trois à des œuvres de H. Haacke et de D. Oppenheim, une à des œuvres de R. Morris, de R. Long, de W. De Maria et de N. Harrisson. Soulignons que les trois derniers des cinq documents photographiques consacrés aux œuvres des Christo, se trouvent en fin de chapitre dans l'espace réservé aux notes, et par conséquent avec la note citée ci-dessus, et que ce sont les seules illustrations iconographiques de l'ensemble constitué par les notes de fin de chapitre. Si la place des Christo dans le *Land Art* est une place en creux, latérale ou périphérique, de toute façon en relation indirecte, son iconographie semble par conséquent constituer une « accroche » illustrative possible. Notons que l'œuvre de Ch. Ross, elle aussi exclue du « complexe d'interrelations » qui fonde le *Land Art* selon G. Tiberghien, n'est pas représentée dans / dès l'introduction. Dans le dispositif iconographique des chapitres de l'ouvrage, les œuvres des Christo sont documentées quinze autres fois : dans les chapitres II « Sculptures inorganiques » (un document), V « Cartes et inscriptions » (six documents) et VI « Paysages de près, de loin » (huit documents). La référence à l'œuvre des Christo est totalement absente du chapitre trois « La terre et le site ». Dans sa totalité, ce tour d'horizon iconographique représente par conséquent l'œuvre des Christo à travers deux reproductions d'un dessin préparatoire (*Running Fence* et *Wrapped Coast*) et dix-huit photographies documentant la mise en place ou l'installation : *Running Fence* (six documents photographiques), *Wrapped Coast* (trois documents), *Valley Curtain* et *Umbrellas* (deux documents chacun), *Iron Curtain*, *5 600 CubicMeter Package*, *Roman Wall*, *Ocean Front* et *Surrounded Islands* (un document chacun). Ce déploiement iconographique est cependant bien réduit en comparaison du traitement de l'œuvre de M. Heizer sous la couverture iconographique de laquelle se présente l'ouvrage et deux chapitres (chapitres II « sculptures inorganiques » et III « La terre et le site »). L'ouvrage comprend par ailleurs une soixantaine de références iconographiques à l'œuvre de M. Heizer, dont vingt-cinq à peu près à *Double Negative*, et une dizaine à *Complex I, II et III*. C'est, en effet, cet artiste et cette œuvre qui inspirent la réflexion de G. Tiberghien sur le *Land Art*, ainsi que les écrits de R. Smithson.

[770] « La plus élémentaire prudence semble déconseiller d'écrire un livre sur le Land Art. Non que le sujet ait été abondamment traité, mais plutôt parce que cette dénomination est extrêmement floue. La raison première en est qu'aucun des artistes dont nous parlerons dans ce livre n'a appartenu à quelque chose comme un mouvement, ou une tendance artistique, ayant pour nom "Land Art", qui dans l'histoire de l'art contemporain, pourrait avoir un statut comparable à celui que le futurisme, le surréalisme ou le constructivisme, par exemple, ont eu dans l'histoire de l'art moderne. Pas un artiste d'ailleurs, hormis Walter de Maria, ne s'est réclamé du Land Art, et, faute de savoir ce que ce terme recouvre, on lui a souvent préféré des dénominations encore plus vagues, constituant en tous cas des ensembles plus vastes, telles qu'"art processuel", "art environnemental", "art écologique", "art total", etc. » (Tiberghien, 1995, p. 13). Ou encore : « Like the work that it embraces, the term

Qu'est-ce que, pour Christo et Jeanne-Claude, pour les critiques, débattre sur l'appartenance de l'œuvre à un champ artistique flou, que recouvrent des appellations aussi diverses et aussi peu fixées que *Earthworks* (Beardsley, 1984), *Environmental Art* (Kespes, 1972 ; Kastner et Wallis, 1998) ? Quel est l'enjeu de ce débat croisé, qui conclut à l'exclusion réciproque ? Celui-ci n'est-il pas, dans le contexte particulier de l'art contemporain, le système de l'art en tant qu'il garantit l'indépendance de l'historien ou du critique dans ses choix artistiques et son discours critique, d'un côté, des artistes dans leur pratique artistique, de l'autre ? Mais, sans polémiquer, nous considèrerons les termes de ce débat, avant de proposer un déplacement, qui est en fait un recentrage, vers l'investigation du terme *land* et des pratiques qui l'instituent comme *in situ* de l'œuvre d'art. J'entends par *land* une étendue construite autour d'une personne ou d'un groupe qui se prend comme point de repère de cette construction, y compris à titre fictif. Ainsi, sa polysémie apparente : terre (par opposition à mer), parcelle (de culture ou d'exploitation), terrain, territoire, pays, se résout à la fois dans sa dimension surfacique ou aréolaire, et dans une idée : le *land*, c'est l'espace défini comme le lieu de l'activité humaine, que celle-ci soit symbolique ou matérielle et quelle que soit l'échelle de son déploiement.
Grosso modo, on peut reconnaître deux grandes directions de définition du *Land Art.* L'une, s'inscrivant dans une tradition picturale, se réfère soit au genre pictural paysager, soit à l'art des jardins paysagers : « *art in the landscape* » et « *art of the landscape* ». L'autre, s'inscrivant dans une tradition sculpturale et formaliste[771], se réfère à l'art minimal : « *artwork on the land* », et éventuellement à son pendant architectural, le Style International. Cependant, à l'instar des trajectoires des artistes dont les auteurs analysent les œuvres, ces deux élaborations paradigmatiques peuvent croiser leur point de vue[772]. Dans tous les cas, l'objet d'art *landartist* (étasunien) est reconnu et défini comme une sculpture monumentale, au sens d'un objet créé en trois dimensions, entretenant des rapports avec un réel qu'il s'est approprié dans le processus de création artistique et qui ce faisant mondanise l'œuvre d'art[773]. Pour le premier paradigme en effet, c'est derrière la sculpture que renaît l'art paysager. J. Beardsley (1985), est l'auteur d'un texte dont l'intitulé est, sur ce point, explicite *A Landscape for modern Sculpture* et rejoint ainsi l'expression consacrée de R. E. Krauss « *landscape sculpture* » (R E. Krauss, 1971)[774].

Land Art is variable, complex and fraught. In many ways a quintessentially American art form (…). Yet its formulation involved many artists from around the world, who brought very different approaches to bear. Never a movement in the traditional sense, encompassing a range of artists who might be at odds with each other's conceptions and executions, Land Art is an imperfect hyponym for a slippery and widely interconnected brand of conceptual kinship. » (Kastner et Wallis, 1998, p. 12).

[771] C'est-à-dire suivant la proposition théorique de C. Greenberg d'un art autodéfini.

[772] Ainsi, G. Tiberghien qui relève de la seconde, et qui l'explicite et la revendique dans l'introduction de son dernier ouvrage *Nature, Art, Paysage* (2001), intitulait le chapitre six de son ouvrage *Land Art* (1995) « Paysages, de près, de loin ». Il introduit alors ce chapitre par ces mots : « Le rapport que les artistes du Land Art entretiennent avec le paysage est complexe. Pour M. Heizer, par exemple, "il s'agit d'art, pas de paysage", et il ajoute, parlant de *Complex City* : "La seule chose que l'on puisse voir, c'est le ciel. Cela met fin à toute idée selon laquelle il s'agirait d'un art du paysage." Pour Long, en revanche, c'est le paysage qui prime. Mais négatif ou positif, ce rapport au paysage est de toute façon privilégié dans la mesure où ces artistes interviennent dans un environnement naturel qu'ils modifient, si peu que ce soit, de façon délibérée. » (Tiberghien, 1995, p. 199).

[773] J.-M. Poinsot, tenant de l'approche paysagère, a consacré un article à R. Smithson, l'artiste théoricien du *Land Art*, qu'il a justement intitulé « Robert Smithson : le sculpteur dans le territoire du peintre. » (Poinsot, 1991, pp. 85-92)

[774] Partant du texte de K. Clark, *L'art du paysage* (1988), et introduisant son thème de recherche, la nature dans l'art contemporain, C. Garraud précise : « Si l'on s'en tient à la formulation de Kenneth Clark, non seulement la principale, mais presque la seule expression plastique de cette idée [de nature] serait la peinture de paysage. Or celle-ci, dont il retrace l'histoire à travers la culture occidentale, a aujourd'hui, sinon complètement disparu, du moins largement cédé le pas, pour l'essentiel, à la sculpture, dans un sens élargi du terme, aux installations et aux environnements, aux actions engageant le corps de l'artiste, à la photographie, et à toutes les combinaisons

« Au milieu des transformations les plus spectaculaires de l'art contemporain, l'incursion des artistes dans la nature s'est d'abord affirmée auprès du public attentif comme un refus du système culturel représenté par les galeries et les musées, et comme une innovation technique par l'utilisation de nouveaux matériaux tels que le paysage ou ses composants (eau, terre, roche, air, neige, etc.). (...) Ce n'est pas une tranche du temps de l'histoire de l'art qui est proposée ici, mais l'avènement de relations nouvelles de l'artiste à son objet par le travail sur un site exploité ou entièrement remodelé. » (Poinsot, 1991, p. 61)

Les deux approches reconnaissent, comme préalable à leur définition, la sortie « hors les murs » opérée par les artistes regroupés dans le *Land Art*, c'est-à-dire à la fois la sortie hors de l'espace muséal (dans le monde) et la sortie hors de l'atelier (sur le terrain), devenue suivant les auteurs « dans la nature » ou « dans la réalité ».

« M. Heizer : 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. » (Beardsley, 1984, p. 13).

Le *Land Art* opère une césure radicale d'un côté, avec le lieu traditionnel de la fabrication de l'œuvre, l'atelier, et le lieu traditionnel de la « mise en vue » de l'objet d'art (Poinsot, 1999), l'*indoors* muséal, c'est-à-dire avec ce que j'appellerais l'espace relationnel de l'art considéré comme un système de lieux impropre à l'activité artistique et à l'exposition de ses productions ; de l'autre, avec la dissociation physique et l'association mentale entre le sujet et son modèle situé dans la réalité, qu'impose la représentation. Les deux interprétations placent le *Land Art* dans la tradition de l'appropriation du réel et de l'anti-art étasunien, une appropriation qui s'effectue dans un déplacement et dans un rapport au lieu de fabrication et d'exposition de l'œuvre qu'il faut alors définir. En analysant le rapport de l'œuvre au lieu sous l'angle de la pratique artistique, ces deux paradigmes attachent la question du sens ou plutôt de la signification de l'œuvre non pas au lieu dans lequel la pratique a pris place et où l'objet est mis en vue, mais à la pratique. Entérinant tous deux la perte du sens historique ou patriotique de l'œuvre d'art monumentale, un sens conféré à l'œuvre par le lieu, trouvé dans celui-ci par l'artiste sur le mode de la commande et de la souscription publique et exprimé par l'œuvre, ils interrogent chacun à leur manière la nature du réel approprié en un lieu et l'acte d'appropriation. Toute la question est alors de savoir s'il y a encore un sens pour l'œuvre dans ce réel approprié et comment il informe l'œuvre, et si l'appropriation est une forme de révélation ou de traduction d'un sens trouvé en un lieu, ou si, au contraire, l'artiste informe le lieu-support neutre d'un objet développé en trois dimensions dans une appropriation purement fictionnelle et auto-référée ou bien référée à une fable cosmographique ou géologique qui a pour sujet la Terre / terre. De ce point de vue, la préposition de lieu à laquelle ont recours les critiques pour lier ensemble « *art* » et « *land* » n'est pas un indice moins intéressant que les différentes acceptions ou compréhensions, plus ou moins explicitement avancées par eux, du terme *land*, dans la mesure où elle qualifie spatialement cette relation : « *art* ***in*** *the landscape* » (art dans le paysage) et « *art* ***on*** *the land* » (art sur le sol).

« A traditional subject, the landscape was nevertheless treated in a most untraditional way. Rather than representing it in paint on canvas or in rhythms of steel, a handful of artists chose to enter the landscape itself, to use its materials and work with its salient features. They were not depicting the

---

possibles entre ces formes d'art. (…) Enfin l'intitulé même de l'ouvrage de Kenneth Clark, *L'art du paysage* (*Landscape into Art*) qui traite exclusivement de peinture, se fonde sur le fait que le mot "paysage", comme d'ailleurs le mot *Landscape*, désigne indifféremment la réalité ou la représentation - alors qu'il n'en va pas de même pour les vocables "portrait" ou "nature morte". S'agissant des mouvements artistiques actuels, on remarque que, par un déplacement sémantique qui ne saurait relever de la simple coïncidence, l'expression "art du paysage" apparaît quelque fois dans la critique comme un équivalent approximatif du mot Land Art, et désigne en tout cas le plus souvent un art qui s'exerce physiquement *dans* le paysage. » (1994, pp. 7-8).

landscape, but engaging it; their art was not simply of the landscape, but in it as well. (...) The first works of this kind (...) have come to be known as "earthworks" or "land art". Their physical presence in the landscape itself distinguishes them from other, more portable forms of sculpture. » (Beardsley, 1984, p. 7).

La première approche définit le *Land Art* comme un art du paysage dans le paysage. Elle entend donc *land* au sens de portion de la surface terrestre (pays) appréhendée, découpée et construite visuellement par un observateur, ou au sens d'étendue constituée par « un point de vue articulé à un corps » (Tiberghien, 2001, p. 156), non pas tout à fait un *land* mais un « *landscape* »[775]. Cette disposition visuelle est celle de l'artiste et elle préside alors à l'action artistique (dans le paysage), aussi bien que celle du spectateur et elle préside alors à la réception esthétique (du paysage). Les tenants de cette approche paysagère sont aux Etats-Unis R. E. Krauss (1971), J. Beardsley (1977 ; 1984), en France J.-M. Poinsot (1991 ; 1999), C. Garraud (1994). L'artiste, dont l'œuvre la fonde, est Dennis Oppenheim, mais elle s'appuie sur celle d'un artiste non-étasunien, l'anglais Richard Long[776]. Nous nous demanderons si le terme de paysage est le seul qui permette de qualifier le rapport qu'instaure un artiste avec les faits réels qu'il construit à travers de multiples actions de terrain, le rapport qu'il établit entre les données indicielles qu'il y trouve et les signes qu'il produit matériellement en les chargeant éventuellement de significations, et enfin le rapport qu'entretient le spectateur avec l'objet d'art considéré comme le dispositif d'une expérience esthétique.

« Since the late 1960s, artists have been making art on the land. (...) But this is a side issue, for if getting out of the system has proved a practical impossibility (and if the earthwork artists never really stopped making gallery art or exhibiting in museums), the historical shift that took them to the desert produced a new context for the geometrical Minimalist mode in which they were all (to one degree or another) working. (...) Outdoors, Minimalism (...). These works have ambiguous relationship with the land they occupy. While invariably dramatically sited, they are certainly not involved with "landscape" in any pictorial sense: rather, they stem from self-reflexive sculptural sensibilities preoccupied with structure, materials, scale. Also primarily, of course, is their relation to the space around them, but this has very little to do with the specifics of "view". A romantic, "scenic" reading is clearly all wrong. In fact none of these artists has opted for sites that are conventionally scenic; their spaces tend to be rather neutral, though very vast. » (Baker, 1976, p. 93).

« Tout artiste qui travaille dans la nature n'est pas un land artist et ne s'intéresse pas nécessairement au paysage. Le Land Art, ai-je essayé de montrer [Tiberghien, 1995] concerne des artistes actifs dès les années soixante, pour la plupart américains, qui, dans le sillage du minimalisme et des réflexions produites alors sur l'espace du musée, sur la place du spectateur et l'engagement physique de l'artiste, ont privilégié le travail avec la terre et ses dérivés. » (Tiberghien, 2001, p. 8)[777].

---

[775] Le terme *landscape* en anglais, associe *land* et *scape*, celui-ci, dont l'origine étymologique reste confuse, semble dériver de *shape*. *Landscape* correspond donc au produit de la construction formelle d'une portion de la surface terrestre par le regard, au produit de la mise en forme visuelle d'une portion de la surface terrestre (cf. dictionnaire Webster).

[776] J.-M. Poinsot a consacré un article à l'œuvre de R. Long, qu'il a intitulé « Richard Long, construire le paysage » (Poinsot, 1991, pp. 93-100). Il définit alors le sens qu'il donne à cette locution « Un artiste qui construit une *vision* du paysage ».

[777] Mais aussi : « Quand quelques artistes décidèrent, dans les années soixante, de travailler en pleine nature comme un siècle auparavant les impressionnistes "sur le motif", ce ne fut pas essentiellement par intérêt pour le paysage. Ce qui les motiva tout d'abord fut une volonté d'expérimenter de nouveaux espaces permettant de regarder l'art autrement. Mais aussi une fascination pour la terre ou les matériaux naturels, ainsi que la possibilité de réaliser *in situ* des œuvres de très grandes dimensions. » (ibid, p. 179). Ou bien encore : « On le verra, le Land Art n'est pas essentiellement un art du paysage ; celui-ci n'en est qu'un facteur, une composante plus ou moins importante (…). La terre, en revanche, avec son caractère meuble et périssable, sa puissance de provocation (…), sa charge symbolique considérable et profondément archaïque, donne aux gestes du Land Art toute leur radicalité. » (Tiberghien, 1995, p. 21).

La seconde, s'oppose à la première dans la mesure où, inscrite dans l'histoire de la sculpture monumentale contemporaine et dans le paradigme formaliste, elle entérine définitivement la rupture du lien référentiel (symbolique et sémiologique) entre l'objet d'art et son site d'actualisation et en recentrant son attention et son discours sur l'objet déraciné, matière déployée en trois dimensions, elle rencontre l'espace. Inversant les polarités entre lieu et objet elle reconnaît dans le site de l'œuvre : un gisement de ressources matérielles pour l'objet, un ensemble de localisations possibles occupées successivement par un objet en déplacement, un lieu informé par le déploiement spatial de l'objet. Dans tous les cas, le lieu de l'œuvre est une portion relative à et en relation avec un ensemble englobant dont il tire son actualité et auquel il se rapporte : la terre (géologique) comme matériau, la terre (cosmographique) comme sujet ou la terre (surface) comme espace global d'une pratique. Etrangement donc, il entend *land* dans une acception substantielle[778] et / ou cosmographique, et topologique, une des raisons pour lesquelles sans doute il a longtemps hésité entre la locution « *land art* », qui s'est imposée, et le vocable « *earthwork* »[779]. Mais, si l'objet d'art est traité comme un établissement « hors sol », par son déploiement en trois dimensions il étend néanmoins son registre esthétique au lieu qu'il vient occuper, il façonne son site par / dans la forme plastique[780], et devient le lieu d'une réception esthétique qui est pensée en termes scalaires et formels. Les tenants de cette approche sont, aux Etats-Unis, E. Baker (1976) et B. Wallis (1998), et, en France, G. Tiberghien (1992, 1995) et Th. De Duve (1989/a)[781]. Les artistes étasuniens dont les œuvres fondent cette approche sont M. Heizer, R. Smithson, notamment à travers l'exploitation ou le commentaire de ses écrits, et pour une analyse phénoménologique

---

[778] Ainsi B. Wallis (Kastner et Wallis, 1998, p. 26) à propos des œuvres du Land Art : « But Land Art had virtually nothing to do with such conventional notions of landscape as gardening, open prairies, natural rock formations, or John Ford's Monument Valley. (…) For the most part they [works] were impermanent anti-monuments, formed with the aid of gravity by the removal or addition of natural materials. ».

[779] Ainsi Gilles Tiberghien dans l'introduction de son ouvrage *Land Art* : « Pour désigner les réalisations de ces artistes, on a aussi parlé d'*earthworks*, utilisant ainsi un terme propre à Robert Smithson. Outre son origine très particulière, le mot ne convient nullement à des œuvres comme celles de Dibbets, de Long ou de Turrel. Mais même Heizer refuse le plus souvent cette appellation - il parle seulement de sculptures -, et Morris n'y tient guère. Pourtant, puisqu'il faut trouver un nom, celui de Land Art nous semble à tout prendre le moins mauvais. Que le terme ait été choisi par De Maria est déjà en soi une recommandation, car il est sans doute le premier, dès le début des années 1960, à avoir conçu, sinon réalisé, des œuvres relevant du Land Art. (…) Le terme de Land Art offre aussi l'avantage d'être suffisamment large pour s'appliquer à des œuvres très diverses. *Land*, dans une certaine mesure, est plus compréhensif que *earth*, même si, métonymiquement, ce dernier terme finit par désigner la planète tout entière, ce qui, comme on le verra n'est pas sans importance. En tout cas il est clair que tous les artistes que nous considérerons comme appartenant de près ou de loin au Land Art utilisent de préférence l'élément terre, même si certains d'entre eux choisissent d'autres supports, l'air, l'eau ou le feu. (…) L'intérêt pour l'expérience *in situ* est commun à tous les artistes du Land Art, bien qu'il ne suffise pas à les caractériser. On n'en finirait pas d'énumérer les noms de ceux que cette question a préoccupés, même si cet intérêt définit plus généralement, et à divers titres, la sculpture contemporaine. (…) Les trajectoires des artistes que nous venons de citer forment, en se recoupant, un sous-ensemble commun dont les paramètres discriminants sont le type de matériau utilisé, le travail *in situ* et l'histoire artistique dont ils sont les héritiers. » (1995, pp. 13-15).

[780] E. Baker (1976, p. 93) : « On a more subtle level, the works conceptually affect the land. The sites become places as vivid as the works themselves – They become concretized, identifiable, specific locales. Unmarked land is undifferentiated (...) then these earthworks are, among other things the means of re-presentating a particular place. ». Et G. Tiberghien (1994, p. 96) commentant des citations de M. Heizer : « Cela signifie que l'œuvre n'appartient à aucun site déterminé. Le site en effet ne précède pas l'œuvre, ni n'est premier par rapport à elle ; c'est l'œuvre au contraire qui le constitue et lui donne son identité. (…) Heizer a raison de désolidariser l'œuvre de son site en général. Mais sa création entraîne *ipso facto* celle du site, engendrant ainsi une relation d'appartenance réciproque. ».

[781] Une approche dont les formulations sont souvent difficiles à saisir pour un non spécialiste de la discipline dans la tradition de laquelle elles ont été énoncées, l'histoire de l'art.

de l'expérience esthétique de l'objet d'art, R. Morris. Nous nous demanderons si l'appréhension du rapport œuvre / espace à partir de la seule considération de l'objet physique sculptural, alors que d'une part, ce paradigme postule une définition du lieu de l'œuvre comme localisation attachée à une pratique, c'est-à-dire une position relative dans un système de places délimité par la pratique artistique, et d'autre part, attache le sens de l'œuvre aux représentations qui guident la pratique, ne rate pas la dimension spatiale de l'œuvre d'art, celle de la pratique et non de l'objet. Ainsi, je partage la remarque de B. Wallis, dont la prise en considération doit nous conduire à un travail de fond sur la question de l'*in situ* des œuvres du *Land Art* :

« The documentation of these works has focused attention on their sculptural forms and deflected it away from their spatial settings and social interconnections. Viewers of photographs of the distant desert earthworks by Smithson, Heizer or De Maria were often struck by the isolation and barren character of the landscape and tented to see the works as large-scale versions of minimal sculptures. But such aesthetic descriptions failed to acknowledge the complex relationships between the earthworks and the social and biological context of the desert. » (Kastner et Wallis, p. 29).

C'est donc un travail sur les caractères et les attributs spatiaux de l'œuvre *landartist* que je propose de mener dans cette partie, tels qu'ils sont construits dans une pratique artistique. Il s'agit d'appréhender la dimension spatiale de l'œuvre à travers celle-ci. Nous verrons ainsi quels sont les types spatiaux que mobilise cette pratique et qui constituent son *in situ*, c'est-à-dire ce qui lui donne sinon un sens en tout cas une / des significations. Comment définir la dimension spatiale de l'objet d'art *in situ outdoors* ? Cette dimension s'arrête-t-elle à celle de l'objet physique ? Peut-on comprendre la signification de l'objet d'art en ne l'attachant qu'à la pratique artistique et, ce faisant, n'est-ce pas dans les lieux de cette pratique que l'objet « lève » sa signification pour l'exprimer en une localité, celui de sa concrétisation (définitive ou momentanée) ? Je propose de prendre au sérieux l'accord implicite qui s'est fait sur l'expression *Land Art*, accord entre des paradigmes aux fondements et élaborations très différents, en le considérant comme significatif au point de proposer de faire du *land* la réalité particulière de l'*in situ landartist*. Ainsi, je tenterai de définir cet *in situ* à partir d'une approche géographique, résolument centrée sur les notions de lieu et d'espace, en évitant les glissements habituels en la matière vers la temporalité ou l'histoire qu'ont favorisés d'une part, la référence des *land artists* au primitif ou à l'archaïque - qu'ils trouvaient dans l'association avec l'archéologie ou la géologie -, et d'autre part la formation plutôt historienne des critiques. Cette nécessité de passer par les élaborations théorico-conceptuelles de la science géographique pour qualifier l'*in situ* du *Land Art* est d'ailleurs apparue aux historiens de l'art et aux spécialistes d'esthétique. Une référence d'abord très indirecte mais où le géographe peut se reconnaître, s'approchant par l'architecture (de Duve, 1989/a) et proposant une analyse de la sculpture contemporaine à partir d'une articulation deux à deux des notions de lieu, d'espace et d'échelle, puis, plus récemment directe (Kastner et Wallis, 1998 ; Tiberghien, 2001)[782]. Une association disciplinaire qui vient compléter l'analyse de l'*in situ*

[782] Ainsi, B. Wallis (Kastner et Wallis, 1998, p. 28) dans son essai sur *Land and Environmental Art* fait explicitement référence aux travaux du géographe étasunien post-moderne E. Soja, en particulier à l'ouvrage *Thirdspace : journeys to Los Angeles and other Real-and-imagined Places* (1996), pour envisager les termes de l'interaction entre société, espace et corps. En fait, à travers E. Soja qui le cite, il s'agit plutôt d'une référence à M. de Certeau (1990) et à la notion de pratique des lieux. Par ailleurs, G. Tiberghien dans *Art, Nature, Paysage* (2001) appuie un chapitre intitulé « Art du paysage, art dans le paysage » sur une étude de textes écrits par des géographes français : G. Bertrand (« Le paysage entre la nature et la société »), J.-C. Wieber (« Le paysage visible, un concept nécessaire »), R. Brunet (« Analyse des paysages et sémiologie ») et A. Frémont (« Les profondeurs des paysages géographiques ») réunis dans *La théorie du paysage en France, 1974-1994* (Roger dir., 1995), A. Berque (*Les raisons du paysage*, 1996), H. Régnauld (*Les échelles du paysage. Paysages et espaces urbains*, 1993), et même Y. Lacoste (*La géographie ça sert d'abord à faire la guerre*, 1976). Il affirme en effet que pour répondre adéquatement à la question « qu'est-ce qu'un paysage ? », il faut partir « de

appuyée sur l'archéologie, à la manière de J.-M. Poinsot (1989)[783], par exemple. Une association effleurée par le géographe physicien, H. Regnauld (1998), qui, dans un texte qui propose une présentation élargie des disciplines et des pratiques ayant impliqué une définition de l'espace et qui analyse et met en correspondance les termes de ces définitions, a mis l'espace et le lieu, et non pas le paysage, dans la perspective théorique et pratique de la sculpture contemporaine et en particulier du *Land Art*. Je propose de tenter un mouvement intellectuel similaire, celui qui consiste à s'appuyer sur le point de vue géographique même, sur ses élaborations conceptuelles, pour qualifier l'*in situ* du *Land Art*. Ce mouvement apparaîtra en fin de compte légitime au géographe, tant les éléments de problématique posés par les historiens de l'art semblent rappeler les élaborations des géographes autour des questions de site et situation (M.-C. Robic et J.-M. Besse, 1986), d'environnement (M.-C. Robic dir., 1992) ou encore de paysage (Berque, 1994 ; 1996 ; Besse, 2000/a). Nous solliciterons dans cette étude géographique de la spatialité du *Land Art* la définition du lieu comme *chôra* et *topos* que propose A. Berque (1999, pp. 320-321 ; 2003, pp. 555-556) et la définition de l'espace comme relationnel et relatif que proposent J. Lévy et M. Lussault (2003, p. 325-332). Cette association conceptuelle et théorique qui peut paraître, au géographe, contre nature, trouvera sa justification dans le texte entre une définition du lieu de l'objet et une définition de l'espace de l'œuvre. Elle nous permettra de sortir l'approche géographique de l'art de l'ordre visuel où l'a enfermée A. Berque, dans le paysage, pour retrouver les termes articulés du réseau et du territoire, afin de penser la spatialité de l'œuvre d'art.

Je fais l'hypothèse qu'une réflexion sur l'*in situ* du *Land Art* en terme de *land* et sur la pratique *landartist* en terme de « *land claiming* » permet de définir l'œuvre d'art, autour de la pratique artistique, dans l'étendue de sa monumentalité incommensurable au seul objet d'art. Je fais l'hypothèse que la notion de *land*, grâce à son caractère polysémique, permet de parler de l'espace de l'œuvre, celui de l'activité artistique qui n'est pas uniquement visuelle, tout en libérant les conditions d'une pensée du lieu de l'objet d'art comme ce qui informe et est informé par le déploiement spatial de l'œuvre. Ce recentrement, qui prendra comme point d'appui une œuvre de Dennis Oppenheim (la série des *Site Markers*), permettra d'inclure l'œuvre christolienne dans ce champ de l'art contemporain et de trouver, peut-être, à partir d'elle, un nouvel éclairage sur la question de la double dimension spatiale de l'œuvre *landartist*, entre objet d'art et œuvre d'art. S'il n'est pas sûr, au demeurant, que ma démonstration échappe à la critique de généralisation idiographique que j'ai faite en début d'introduction, elle déplace néanmoins l'analyse de l'art dans un autre champ disciplinaire et propose un nouveau point de vue, de nouvelles catégories et références pour la mener.

---

l'approche des géographes, plus éclairante pour notre propos que celle des historiens de l'art. » (ibid., p. 148). Notons que dans l'esprit de l'intérêt que Smithson porte à la géologie, c'est à la trilogie de l'interface terrestre (écosystème, géosystème et paysage) et à « l'analyse globale » du paysage théorisés par G. Bertrand que G. Tiberghien porte le plus d'attention. Enfin, aussi bien B. Wallis que G. Tiberghien se réfèrent à J. Brinckerhoff Jackson, que le premier définit comme géographe, pour penser l'articulation la dimension sociale et la dimension environnementale du paysage (sur J. Brinckerhoff Jackson, voir J.-M. Besse, 2000).

[783] Ainsi, celui-ci dans son article « In situ » (1989, p. 91) : « Les archéologues qualifient habituellement d'*in situ* les objets mobiliers retrouvés à la place où ils étaient censés être en usage, ou encore désignent pas cette locution l'exploitation muséologique des structures conservées en lieu et place de leur découverte. Dans un cas comme dans l'autre la notion d'*in situ* signale un lien organique explicite entre des éléments donnés et leur situation (…). ».

A. Recentrer la problématique de l'*in situ* sur le *land* : un art du lieu et de l'espace

1. Un art du lieu dans l'espace : l'horizon de *Gallery transplants* et de *Nonsites*

La comparaison de deux séries d'actions artistiques, par lesquelles D. Oppenheim d'un côté et R. Smithson de l'autre, ont engagé leur œuvre *landartist*, nous informe sur les différents enjeux spatiaux de l'*in situ* en matière de *Land Art* et démontrera la pertinence de leur analyse à partir d'une interprétation géographique du terme *land*. En 1967, D. Oppenheim réalise une série d'œuvres intitulées *SiteMarkers*, puis en 1969, une seconde série intitulée *Gallery Transplant* ; quant à R. Smithson, en 1967 il réalise *Monuments of Passaic*, puis entre 1968 et 1969, ses fameux *Nonsites*. Par un travail complexe sur les rapports entre l'objet d'art et l'espace relationnel de l'art (l'atelier et l'institution muséale), ces artistes vont montrer comment, dans l'interaction spatiale propre au système de l'art, l'objet d'art s'est coupé du lieu réel, auquel il se relie traditionnellement sur un mode référentiel (la représentation), pour s'indexer sur son lieu d'exposition et ses normes. C'est en revendiquant un lieu pour l'activité artistique en dehors du système de l'art et en le travaillant, qu'ils vont tenter de reconstruire l'objet d'art. En mettant en scène la crise du site institutionnel de l'objet d'art, en dissociant cet espace « délocalisateur » du terrain d'opération artistique et de la spatialité de l'œuvre d'art, ils se donneront les moyens de retrouver le lieu de l'art. En faisant disparaître l'objet d'art ou l'assimilant dans une construction en abîme avec le lieu muséal, ils se donneront les moyens de le reconstruire comme objet d'art *in situ*, c'est-à-dire produit d'un travail artistique du site et d'une mondanisation de l'activité artistique par le site. Un objet extérieur (dehors et hors du système), dont le lieu de production et de réception n'est pas seulement une position, mais qui dans l'acte de se donner une position, se trouve une matrice et un porte-empreinte (Berque, 2002, p. 555).

Les *SitesMarkers* d'Oppenheim et les *Monuments of Passaic* (New Jersey) de Smithson ont un certain nombre de points communs. Œuvres élaborées hors de l'atelier et données à voir dans les institutions muséales, produits d'un mouvement de déplacement et d'observation *in situ* de l'artiste (parodie du voyage d'exploration chez Smithson), et mises en vue *indoors* par le truchement d'une sauvegarde documentaire qui associe des photographies et des textes (titre, description, récit), elles contribuent toutes deux à placer des lieux dans la perspective artistique des objets trouvés (*ready-mades*) de Duchamp. Smithson et Oppenheim sortent de l'atelier pour effectuer un prélèvement imagique dans un lieu ; le premier, le remplit d'un contenu de sens commémoratif en l'érigeant par son titre en monument[784], le second, le spécifie en l'indexant (numéro et marqueur) et en le décrivant, puis l'un et l'autre le dissocient de ce lieu en le plaçant, sous la forme d'une série photographique, dans l'espace muséal et / ou, sous la forme d'une description littéraire, dans la revue d'art[785]. L'activité artistique porte sur la mise en rapport du gisement (extérieur) et du lieu de mise en vue (intérieur), ainsi que sur l'instrument de mobilisation et du transport, elle porte donc sur le sens d'un déplacement : c'est à l'intérieur de l'espace muséal que l'objet réel prélevé en extérieur et transporté sur un médium photographique ou littéraire, intègre un processus artistique. On a insisté sur l'ironie du geste du Smithson qui élevait ainsi à la dignité de

[784] L'œuvre *Monuments of Passaic* est composée de *Bridge Monument*, *Monument with Pontoons*, *The Great Pipes Monument*, *The Sand-Box Monument*, *The Fountain Monument*.

[785] En décembre 1968, Smithson publie dans *Artforum*, un article intitulé « The Monuments of Passaic », associant ainsi l'institution muséale et la revue d'art dans une problématique commune d'espace de mise en vue de l'œuvre. Nous retrouvons ainsi la définition de la revue d'art comme « espace portatif du musée imaginaire », proposée par Th. de Duve (1989, pp. 49-50).

monuments des « reliquats » (Tiberghien, 1995, p. 107), mais il faut aussi souligner l'ironie du geste d'Oppenheim, qu'on ne peut saisir qu'en le replaçant dans son contexte historique et légal : le *National Historic Preservation Act* de 1966[786]. Oppenheim n'intervient pas artistiquement sur le gisement, son pieu marqueur n'y est pas installé comme il aurait pu l'être par une *Landmark Site Commission*, mais il est placé dans le lieu muséal sous le matériel documentaire ; il ne différencie ni ne singularise un site historique ou culturel remarquable comme aurait dû le faire cette même commission habilitée par un *county* ou une *incorporated area* à recenser, élire, enregistrer et signaler de telles richesses en milieu urbain ou rural, mais il indexe un lieu de vie banal, lui conférant par là-même la valeur d'« héritage » ou de « ressource » historique, fondement de « l'esprit et du sens de la nation américaine »[787]. Le lieu-gisement n'est en aucun cas le site d'une transformation artistique : ce n'est pas le lieu d'une activité de fabrication ou de production artistique. La première étape de l'activité de ces deux *land artists* sur l'*in situ* réside dans la désignation d'une filière verticale de production artistique : le musée-fabrique ou le musée-laboratoire est un établissement qui a vocation à transformer une richesse extraite de la réalité-gisement en intrant pour la production d'un objet d'art standardisé et massifié. Mais, en mettant l'accent sur le déplacement (physique de l'artiste, imagique de l'objet réel et mental du spectateur) entre deux lieux placés dans un système relationnel, le musée ou la revue, lieux de la mise en vue du prélèvement, et le gisement, lieu de prélèvement de l'échantillon, ils désignent le fonctionnement spatial et la configuration spatiale de cette filière : économiquement et socialement intégrée, spatialement segmentée, inter-reliée et hiérarchisée. En choisissant le prélèvement photographique comme mode d'indexation de l'objet exposé sur la réalité, et non pas la représentation, il soustrait en quelque sorte l'objet d'art aux normes et règles de ce processus, comme ils le laissent en dehors du lieu muséal. Leur propos vise donc la dénonciation de l'espace relationnel du système de l'art, c'est-à-dire la structure spatiale qui relie entre elles deux positions relatives l'une à l'autre dans un échange activé par une circulation artistique et esthétique[788], dans un échange inégal qui différencie un centre (le musée) et une périphérie que ce dernier instaure en gisement de richesses. En centrant leur propos sur le centre du système relationnel de l'art, l'espace muséal, en désactivant le lieu de la production artistique, l'atelier, en mettant en scène la circulation des biens artistiques sur le médium photographique, ils montrent comment les artistes participent de ce système en approvisionnant le circuit en objets d'art normés, transportables et commercialisables. Se faisant, ils se donnent les moyens de dissocier la périphérie de l'espace relationnel, pour en faire le lieu d'une activité artistique, c'est-à-dire qu'ils se donnent les moyens d'activer le lieu pour fabriquer une œuvre autonome du système de l'art. Ainsi, la description que fait Oppenheim de cette première série d'œuvres est à prendre littéralement :

---

[786] Le *National Historic Preservation Act* vote par le Congrès étasunien en 1966, est un texte qui, d'une part, définit la notion d' « héritage historique », lui attribue la valeur de « ressource historique et préhistorique » et établit son rapport avec la construction et la représentation de la Nation américaine, et qui d'autre part, dessine les lignes d'une politique fédérale (*National Register of Historic Places and Landmarks*, *State Historic Preservation Programs* et *National Trust for Historic Preservation*) et fédérée en matière de préservation des monuments et sites historiques en milieu urbain et rural. Les citations suivantes sont les premiers articles du décret de 1966 : « The spirit and direction of the Nation are founded upon and reflected in its historic heritage. Historical foundation of the Nation should be preserved as living part of our community life and development, in order to give a sense of orientation to the American people. The preservation of this irreplaceable heritage is in the public interest. » (Site Internet, *www.cr.nps.gov/local-law*). Le prélèvement photographique de Smithson peut être, lui aussi, compris dans ce même contexte légal.

[787] Les termes entre guillemets sont ceux du *National Historic Preservation Act*.

[788] De ce point de vue les images prélevées de *Monuments of Passaic*, qui désignent sur un mode ironique des équipements de transport (pont, ponton, pipe-line) et des gisements (bac à sable), et pourquoi pas le titre même de l'œuvre (*Passaic* fait penser au verbe *to pass* et à *passage*), sont en accord avec le propos.

« Oppenheim : [In my site markers of 1967] the notion of travel was coupled with the sense of place. Place kind of took the 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 the map and describing it on the document was sufficient… The need to replicate, duplicate or manipulate form was no longer an issue. » (Kastner et Wallis, 1998, p. 30).

Les *SitesMarkers* renvoient, en effet, au processus, appelé « *land claiming* », par lequel les colons et les prospecteurs s'appropriaient des sols ou terrains sur la frontière étasunienne (cf. plus loin). Cela consistait à revendiquer la propriété d'un terrain d'une part, en plaçant des pieux pour en circonscrire l'étendue, l'acte s'appelant « *to stake out a claim* » ou « *to locate a claim* », et d'autre part, en travaillant en continu à l'intérieur de ces limites pendant cinq ans, au terme desquels l'administration enregistrait et éditait le titre de propriété de l'occupant[789]. Il reste en effet à Oppenheim à travailler ou faire travailler ce terrain, qu'il a fait entrer virtuellement dans un processus de revendication foncière (en « *issuing a stake* »). Il lui reste à en faire le lieu où œuvre l'art.

Dans leur série d'œuvres suivante, *Gallery Transplants* et *Nonsites*, les artistes entreprennent en effet un travail de dislocation de l'espace relationnel du système de l'art, condition de l'investissement du *land* comme *in situ* pour une œuvre. Dans *Gallery Transplant*, Oppenheim trace au sol, en extérieur, le plan à échelle réelle d'une des salles des musées dans lesquels il est ou a été invité à exposer, il photographie cette création et la localise sur une carte (photographie aérienne verticale ou *photomap*), il expose *indoors* une documentation rassemblant la représentation photographique, la carte de localisation de l'action artistique (une performance) et de son produit, le plan du musée comprenant la salle sur laquelle est indexée le dessin, le référent[790]. Il opère d'abord une dissociation de l'espace muséal, dans la mesure où il le disloque en sélectionnant, en découpant et en extrayant une salle, de l'ensemble des salles qui constitue le musée. Puis il la délocalise, au sens où il transfère cette portion de l'espace muséal dans un autre lieu, c'est-à-dire qu'il lui confère une autre position relative ou une autre situation[791] : elle est au dehors, à l'écart et à distance du musée. La salle transplantée est donc doublement dissociée, elle l'est à la fois de son lieu d'origine, c'est-à-dire du musée lui-même dont elle est une partie constitutive, et de l'espace relationnel constitué par l'ensemble des entités muséales entre lesquelles circulent des objets artistiques, des spectateurs, etc. La re-localisation s'opère dans un geste graphique : la représentation au sol et en extérieur, de la salle, son référent dans la réalité muséale. Elle implique une certaine indétermination du lieu, celui-ci étant simplement trouvé dans un système de places possible, comme le montrent les localisations différentes de deux salles du même musée, le *Stedelijk Museum* d'Amsterdam. Deux salles mitoyennes sont à la fois dissociées l'une et l'autre de l'espace muséal et dissociées l'une de l'autre, et indifféremment transplantées l'une, la salle 3, sur des terrains libres dans le port de Newark (New Jersey) et l'autre, la salle 4, à Kearny

[789] La définition du « *land claiming* » est la suivante : « Something claimed in a formal or legal manner, espacially a tract of public land staked out by a miner or homsteader. » (The American Heritage Dictionary of the English Language, 4ème éd., 2000).

[790] Ainsi, trois oeuvres à titre d'exemples : *Gallery Transplant, 1969* « Floor specifications Gallery # 3, Stedelijk Museum, Amsterdam, transplanted to Jersey City, New Jersey. Surface: snow, dirt, gravel. Duration : 4 weeks. », *Gallery Transplant, 1969* « Floor specifications Gallery # 4, Stedelijk Museum, Amsterdam, transplanted to snow covered incline Kearny, New Jersey. January, 1969. », *Gallery Transplant, 1969* « Floor specifications from : Gallery # 4, Andrew Dickenson White Museum transplanted to Bird Pond, Ithaca, N. Y. Activated Surface : ice / snow. Duration of limits : 24 hours. ». Oppenheim est invité en 1969, au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, à participer à la manifestation collective intitulée « *Op Lasse Schroeven* », et au *White Museum*, pour participer à l'exposition collective « *Earth Art* » organisée par *Cornell University*, à Ithaca.

[791] Notons que, pour ce qui concerne les salles du *Stedelijk Museum*, le transfert se fait entre les deux rivages de l'Atlantique, d'une ville portuaire à une autre : Amsterdam et Newark (New Jersey) ou Kearny (New Jersey).

(New Jersey). Mais, cette re-localisation est la condition d'une association spatiale, dans la mesure où l'artiste place la salle dans le monde, la relie au monde, en activant en elle une autre fonction que celle, habituelle, de mise en vue de l'objet d'art : la salle transplantée devient le lieu de production d'une œuvre. Le lieu d'exposition d'un objet d'art, la salle de musée, et le lieu d'exercice d'une activité artistique, l'atelier, dissociés de l'espace relationnel de l'art, sont confondus pour devenir le lieu de production d'une œuvre autonome : le lieu où œuvre l'art selon un développement endogène qui s'apparente au *Process Art*. En effet, une œuvre temporaire a lieu à l'intérieur de cette aire différenciée, unifiée et qualifiée par le tracé au sol de ses limites extérieures, par simple activation de ses propriétés locales[792]. L'aire tracée au sol par Oppenheim, est autant la matrice de l'œuvre, que l'empreinte de celle-ci, c'est-à-dire, dans les termes d'A. Berque, une *chôra* : « le lieu du "croître ensemble" (*cumcrescere*, d'où *concretus*) des choses dans la concrétude du monde sensible » (Berque, 2003, p. 556), ou pour le dire autrement le lieu de la chose dans le monde et sa spatialité (cf. figure 01). Ce jeu de dissociation spatiale / association localisée devient évidente dans l'exposition *indoors* du matériel documentaire qui représente l'œuvre. Deux types de documents cartographiques sont placés sous la représentation photographique de l'opération de traçage ou du dessin au sol, et imposent au spectateur un parcours du regard. De la photographie à la carte topographique, le spectateur trouve une réponse à la question « où ? » : la carte situe l'action artistique par le truchement d'un symbole de localisation sur lequel est écrit « *location* », en lui donnant une position relative dans un système de places caractérisées par leurs coordonnées géographiques, non pas muséales. De la photographie au plan, il peut répondre à la question « qu'est-ce que c'est ? » : le plan informe le spectateur sur le référent, le réel muséal sur lequel est indexée la figure, et en tant que tel il est redondant avec le *paratexte* titulaire. Mais, les deux documents cartographiques échangent leur fonction. Sur la carte topographique sont représentés certains des éléments qui ont été activés dans l'œuvre et qui sont mentionnés dans le *paratexte* titulaire. Sur le plan, un figuré linéaire rouge surligne le contour de la salle transplantée, comme un tracé de découpe, ou bien un figuré surfacique remplit la case, comme un symbole de localisation. D'une part, il signale la dissociation spatiale effectuée par l'action artistique, et d'autre part, parce que ce plan particulier est assimilable à tous les plans de musée, il donne la localisation actuelle et à venir de la mise en vue de la sauvegarde documentaire de l'œuvre : l'espace relationnel des musées qui accueilleront successivement la représentation de l'œuvre disparue, pour la donner à voir aux visiteurs[793]. L'espace muséal, que représente le plan, est en effet à la fois le référent amont de l'œuvre *in situ* et le débouché aval de sa représentation. L'espace muséal accueille non plus l'œuvre, mais la représentation de l'œuvre ayant eu lieu. Dans l'action artistique la salle est dissociée du musée et de l'espace relationnel de l'art institutionnel, dans la représentation de celle-ci et de son produit, elle est ré-associée à ces lieux et espaces. Avec ses *SitesMarkers*, Oppenheim par l'imposition d'un signe ponctuel, signalait que le lieu trouvé et approprié par l'artiste pouvait prendre la place de l'objet d'art pour un spectateur, avec les *Gallery Transplants* il dessine le cadre spatial de l'action artistique et de la réception de son produit, il instaure le lieu de l'œuvre, c'est-à-dire à la fois une position dans le monde et par rapport à

[792] Oppenheim emploie d'ailleurs l'expression « *activated surface* ». Pour *Gallery Transplant, 1969* « Floor specifications from : Gallery # 4, Andrew Dickenson White Museum transplanted to Bird Pond, Ithaca, N. Y. Activated Surface : ice / snow. Duration of limits : 24 hours. », la documentation de l'œuvre comprend une série de quatre photographies montrant Oppenheim en train de tracer le plan de la salle sur le sol de Bird Pond, la réserve ornithologique activée à l'occasion de cette action, puis un vol d'oiseaux qui se pose en deux motifs distincts à l'intérieur de cette étendue.

[793] J'ignore si Oppenheim exposait la documentation relative à son action artistique, au moment même et dans le musée même de l'invitation à participer à une manifestation artistique, qui constituait la circonstance de la réalisation de l'œuvre en extérieur.

l'espace relationnel des institutions artistiques, et une étendue différenciée et unifiée de la surface terrestre par une action artistique qui en active les qualités matérielles et symboliques, ou qui crée les conditions de leur activation. Soulignons que c'est bien la salle d'exposition que l'artiste sort de l'institution artistique pour en faire un lieu de production et de réception de l'œuvre, et non pas un objet d'art. Son jeu de délocalisation institutionnelle du lieu de l'art et de localisation de l'œuvre dans le monde, est au sens propre un geste de désenclavement de l'activité artistique. Ce faisant, nous le verrons, il trouve le *land*.

« Smithson : Instead of putting something on the landscape, I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the Nonsite, which is an abstract container. » (Kastner et Wallis, p. 31).

« Smithson : Le site est un endroit où une pièce devrait être mais n'est pas. L'œuvre qui devrait être là est maintenant quelque part ailleurs, généralement dans une salle. (...) Ce qu'il y a d'intéressant dans le non-site, c'est qu'à la différence du site, il vous renvoie vers les bords. En d'autres termes, il n'y a rien à quoi s'accrocher, si ce n'est les cendres, et il n'y a aucun moyen de s'arrêter en un point particulier. On pourrait même dire que l'endroit s'est évanoui ou a disparu. » (Tiberghien, 1995, p. 192).

Dans ses *Nonsites* Smithson, rend manifeste la crise du lieu muséal de l'objet d'art (de Duve, 1989/a), pour mieux trouver le lieu d'une activité artistique, le lieu de l'œuvre. Il le fait en passant moins par le *land claiming* que par un travail sur les principes qui gouvernent la circulation généralisée. Les *Nonsites* sont des œuvres *indoors* réalisées avec des informations, des images ou des données matérielles prélevées en extérieur, dans le monde, et indexées sur lui par les titres, les extraits de cartes topographiques, les photographies (au sol ou aériennes) : *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968*, *A Nonsite, Franklin, 1968*, *Nonsite « Line of Wreckage », Bayonne, New Jersey, 1968*, *Mono Lake Nonsite, 1968*. Là encore, nous trouvons le rapport site / non-site : le « non-site dans un espace artistique (galerie, musée) fait référence au site dans un espace non artistique (mines, pistes désaffectées, carrières abandonnées, etc.). » (Tiberghien, 1995, p. 107), mais inversé par rapport à l'œuvre d'Oppenheim, puisque l'installation *indoors* prétend être indexée sur un réel extérieur à l'institution muséale. Les prélèvements, comme l'énonce Smithson dans la première des citations ci-dessus, semblent avoir valeur de synecdoques et désignent métonymiquement leur contenant, le « *land* » - le site à l'intérieur desquels ils ont été prélevés. Mais ils sont mis dans des conteneurs qui renvoient, dans une construction en abîme, au lieu d'exposition. Conteneurs enfin, qui sont tout simplement les symboles du transport de masse et de la circulation généralisée du début des années 1960. Le principe des *Nonsites* est tout entier compris dans la figure et la fonction du conteneur (*container*), qui accueille les éléments prélevés, les présente, les met en forme. La similitude du conteneur avec les modules sculpturaux de l'art minimal a été soulignée. Par contre, l'association de ces caisses, dans lesquelles Smithson rassemble et présente *indoors* les échantillons prélevés lors de ses excursions, avec leur équivalent logistique (*container* ou conteneur), dont la standardisation formelle et dimensionnelle, dont la diffusion sur les circuits de la circulation maritime généralisée, et dont le stockage et l'empilement dans les zones de transbordement, datent précisément de l'époque où l'artiste fréquentait les zones portuaires de New York et du New Jersey, n'a pas été, à ma connaissance, explicitée. Le conteneur, sorte de coffre métallique fermé, est à la fois le support, le réceptacle, l'unité de mesure, l'unité de valeur et le véhicule, standardisé et neutre, de biens matériels hétéroclites, hétérogènes et disjoints, sur lequel a reposé une grande partie de la révolution des transports à longue distance et outremer, dans les années 1960[794]. Il a été un des facteurs de la circulation

[794] La conteneurisation moderne a été lancée, en 1956, par Malcolm Mac Lean, créateur de la compagnie maritime Sea-Land, dans le cadre d'un cabotage visant à contourner les barrières douanières intérieures de l'espace étasunien. Elle prend sa dimension transatlantique en 1966. La dimension, la résistance et l'étanchéité

matérielle de masse et en vrac entre les points d'un espace relationnel donné, parce que, aisément manipulable (physiquement et économiquement), il facilitait le transbordement des biens à l'endroit de ses points de rupture de charge. En tant que bien et en tant que norme, il est l'élément principal de la flexibilité du transport de marchandises en masse, depuis cette date. Ainsi, dans les salles d'exposition des musées, entre 1968 et 1969, Smithson a déposé et mis en vue des conteneurs de matériaux physiques et / ou imagiques prélevés sur des sites-gisements, dans une action artistique extrêmement proche de celle décrite précédemment à propos des *Monuments of Passaic*. Des conteneurs de nature très différente : conteneurs-caissons, conteneurs-cartes et conteneurs-photographiques, qu'il standardisait en les soumettant aux normes d'un même gabarit formel et dimensionnel[795].

« Smithson : C'est l'art (non-site) qui contient le site, et non le site qui sert de support à l'art. Le non-site est un contenant placé à l'intérieur d'un autre contenant - en l'occurrence, la pièce. La parcelle ou le jardin sont aussi des contenants. » (Tiberghien, 1995, p. 109).

Mais dans cette série, Smithson dépasse la seule critique de l'espace relationnel de l'art institutionnel et de « l'art en tant que chose réelle rendue portable » (Rosenberg, 1992, p. 22), parce que, autant que des objets d'art, il crée des lieux, au sens où les conteneurs sont des cadres qui associent entre eux des éléments disparates et des endroits où sont posés des choses, des emplacements où ces choses se tiennent. En tant qu'objets d'art, d'une part, les conteneurs sont des sculptures modulaires caractérisées par leur forme géométrique : des sculptures minimalistes qui façonnent l'espace. En tant que lieux, d'autre part, chacun d'entre eux met en abîme et commente le musée (ou la salle d'exposition) : un dépôt pêle-mêle d'objets hétéroclites et indexés sur le réel extérieur ; tous ensemble ils représentent le système spatial relationnel de l'art constitué par l'ensemble poly-topique et interactionnel des musées : des places possibles de mise en vue, entre lesquelles circulent des objets d'art transportables en transit. En entrant dans le musée-conteneur l'objet d'art-conteneur s'indexe autant sur les normes instaurées par l'institution et auxquelles il souscrit, que sur le réel extérieur auquel il se réfère. Le conteneur-musée, en effet, abstrait, neutralise, formalise et dimensionne les matériaux prélevés sur le site-gisement. Le conteneur-musée fait effectivement rentrer le réel dans deux catégories normatives interdépendantes, d'un côté, dans les formes symboliques de la représentation (zénithal cartographique et perspectiviste), comme l'analyse A. Velasco à propos de *Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968* (citée par G. Tiberghien, 1995, p. 241), de l'autre, dans les formes de conditionnement et de mesure des marchandises[796]. Le conteneur est un modèle de musée et un modèle d'objet d'art, en ce qu'il met en forme la soumission de l'activité artistique aux valeurs qui règlent la circulation de ses produits dans l'espace relationnel de l'art polarisé par l'institution muséale. Smithson atteint la quintessence de sa démonstration avec *Mono Lake Nonsite, 1968*. Un conteneur et une carte évidés, cantonnent

---

du conteneur sont alors standardisées. L'E.V.P. (équivalent vingt pieds) est la norme dimensionnelle d'origine du conteneur.

[795] Ainsi, *Nonsite « Line of Wreckage », Bayonne, New Jersey, 1968* est une installation composée de 42 clichés photographiques et d'une carte, dont la disposition en quatre bandes superposées est conforme au conteneur-caisson, rempli de morceaux de béton et d'asphalte, puisque ce dernier est une superposition de bardeaux métalliques. La carte, la planche contact photographique sont elles aussi traitées comme des conteneurs non pas d'un matériau physique, mais d'informations et d'images. Leur forme, leur dimension sont réglées sur le conteneur-caisson. Inversement, ils informent le spectateur sur le contenu du conteneur-caisson, comme des étiquettes. Il en est de même pour *A Nonsite, Franklin, 1968*, dans laquelle 5 photographies aériennes sont mises à la forme et disposées suivant la structure trapézoïdale des 5 conteneurs-caissons, ou pour *Mono Lake Nonsite, 1968*, dans laquelle la fonction de contenance est repliée sur les bords de la carte topographique, comme sur le cadre du conteneur, circonscrivant un centre vide de données ou d'informations.

[796] On rencontre ici le thème de l'objet d'art comme marchandise (« *commodity* ») qui solde pour tous les artistes étasuniens le rapport entre l'œuvre et le système de l'art.

leur échantillon de roches et d'informations à leurs bords : la neutralisation et l'abstraction du réel dans ce cadre formel sont absolues et indépassables, bloquant du même coup toute forme d'indexation de l'objet d'art sur celui-ci. Le conteneur est un cadre qui ne renvoie qu'au sol de la salle de musée où il est posé (conteneur-caisson), qu'au mur où il est accroché (conteneur-carte), et qu'à l'ensemble des sols et murs des salles où il pourrait l'être successivement dans son déplacement à l'intérieur de l'espace relationnel de l'art. En tant que lieu dans le système relationnel de l'art, c'est un centre certes, mais un centre sans rapport au monde, un centre dont les productions sont autoréférentielles, c'est-à-dire qu'elles ne nous informent que sur lui-même. Le lieu-conteneur muséal est le centre d'un marché pour une production normalisée, l'objet d'art-conteneur. Ce que Smithson appelle *Nonsite* évoque immanquablement la catégorie du non-lieu de M. Augé (1992 ; 1997), dont il ne s'agit pas ici de légitimer la pertinence géographique, mais de souligner la parenté intellectuelle : ce lieu sans esprit qui ne renvoie qu'à l'espace relationnel dont il est l'un des pôles.
On peut voir dans *Mono Lake Nonsite* l'opposé des *Gallery Transplants* : l'un désactive l'*indoors* muséal du fait de son incapacité à contenir le réel extérieur sur un mode référentiel dans un objet d'art transportable normalisé ; les autres activent l'*in situ* extérieur comme *topos* et *chôra* de l'œuvre d'art. Mais, si les *Nonsites* de Smithson semblent travailler exclusivement la relation entre l'objet d'art et son conteneur muséal dans une problématique générale du lieu propre à l'espace relationnel de l'art, c'est parce qu'on ne considère que les qualités objectales et pas assez les qualités spatiales propres du conteneur. Les conteneurs ne sont pas de simples objets d'art minimalistes contenant des échantillons qui entretiennent un rapport référentiel problématique avec le lieu de leur prélèvement, ce sont des lieux, au sens où ce sont à la fois des emplacements localisés, des limites, des réserves de réel (bassins) pour une activité artistique. Quand le lieu de l'activité artistique, glisse dans le cadre normatif défini par le lieu muséal, quand il est découpé, informé par les activités de l'exposition et de la vente, au point de contribuer à produire des objets d'art conformes à leurs règles et leurs valeurs, c'est-à-dire autoréférentiels, alors le lieu de l'activité artistique devient un non-lieu pour l'art. Mais, il est du même coup désigné comme lieu possible de l'art, comme une réserve de réel capable de redonner sens à l'activité artistique. Il suffit pour cela de le renvoyer à l'extérieur, à l'écart du système de l'art polarisé par le musée, de le dissocier de l'espace relationnel de l'art, pour en faire le lieu de l'activité artistique : une nouvelle *frontier*. A leur manière, les *Nonsites* de Smithson sont aussi des « *land claimings* ».
A l'issue de ces manipulations, l'*in situ* de l'œuvre peut être situé en dehors de l'espace relationnel de l'art (atelier et institution muséale). Il devient d'une part, l'ensemble de la surface terrestre comme autant d'emplacements possibles pour l'activité artistique et pour la réception de l'objet d'art, et autant de coordonnées spatio-temporelles que l'artiste détermine à la faveur de déplacements et d'observations, c'est-à-dire d'une pratique de terrain, et que le spectateur trouve à la faveur d'une information. D'autre part, il devient la portion particulière de la surface terrestre, caractérisée par ses qualités physiques et humaines, locales et extra-locales, de site et de situation, qui activée par la pratique artistique et intégrée en tant que fragments du réel dans l'objet d'art, est instaurée en lieu de l'œuvre. Il devient enfin, l'étendue circonscrite par l'action artistique et à laquelle correspondent les dimensions de l'œuvre. Le lieu de l'œuvre d'art *land artist*, cette adresse donnée en son titre, celui où se lient ensemble, définitivement ou temporairement, les actions artistiques et les pratiques spectatrices, oscille entre deux acceptions. Il est à la fois le lieu où l'artiste pose l'objet d'art, le *topos*, l'emplacement particulier choisi dans un système de places : un réceptacle immobile indépendant de l'objet qui l'occupe mais où celui-ci trouve son identité, et le lieu de la genèse de l'objet, la *chôra* : matrice de l'action artistique et empreinte de l'objet d'art. Hors de l'espace relationnel de l'art, l'*in situ* est à la fois le terrain d'opération artistique et le lieu consubstantiel de l'œuvre et coextensif à elle. D. Oppenheim avait prédit que « la transition de

l'objet au lieu se révèlerait la plus importante contribution de l'art minimal » (cité par Sandler, 1990, p. 343), mais se faisant la pratique artistique rencontre le paysagisme, dans le champ de la tradition picturale, et l'architecture, dans le champ de la tradition sculpturale.

2. Le land sous l'*in situ* : du « *land claiming* » au « *land reclamation* »

« A much more enigmatic practical consideration is the relationship of contemporary earth work to the real world of today. One of the striking things about visiting these works (...) is the unexpected sense one gets of their connection with ordinary everyday life. It is one thing to go into a teamwork factory situation and fabricate a sculpture - that is difficult enough; but to put together the technological, the social and quasi-political arrangements necessary to build large works on the land involves a series of encounters that go well beyond normal patronage situation - encounters at every level of society, with government and state land-officials through local industrialists, ranch owners and bankers, to suppliers of all kinds, technicians, workmen and even watchmen. (...) It seems inconceivable that works on this scale, in these semi-public (unprotected) circumstances, requiring, after all, a very considerable degree of social cooperation, could have been done more than, say, 15 years ago. It is fascinating and ironic to consider this side of the matter, for work like Heizer's, De Maria's or Smithson's can also be seen as a very extreme form of artistic individualism, and its isolation in the desert as the apotheosis of the privileged setting - of the ultimate studio situation. » (Baker, 1976, p. 96).

Dès l'origine du *Land Art*, la série des *SiteMarkers* posait la question du lieu de l'œuvre dans les termes étasuniens du « *land claiming* ». En effet, les deux séries *Gallery transplants* et *Nonsites*, à travers le tracé au sol d'un cadre géométrique (salles d'exposition ou limites d'un conteneur) et à travers la référence à la carte, évoquaient le *township* étasunien, c'est-à-dire le cadre formel préalable de la revendication et de l'appropriation du sol pour un usage, depuis les *Land Ordinance Acts* de 1785 et de 1796 qui le définissent et l'imposent à l'ensemble du territoire américain[797] et le *Homestead Act* de 1862 qui en assure la distribution dans les terres à coloniser[798]. Cela fait sens, en effet, de comprendre la standardisation géométrique des lieux ouverts dans le monde pour l'activité artistique par *Gallery Transplants* et des *Nonsites*, en référence au cadre formel de la revendication et de l'appropriation des sols sur la frontière étasunienne (*frontier*). On ne peut pas négliger la ressemblance formelle entre la subdivision en salles (*galleries*) de l'espace muséal et la subdivision en sections (demi, quart, demi-quart et quart de quart de section) du *township*, d'autant plus qu'elle est rendue visible par l'association des plans et des cartes topographiques dans la représentation documentaire des *Gallery Transplants*. Les sous-divisions de l'espace muséal transplantées dans le monde sont congruentes avec les sous-divisions du parcellaire quadrangulaire et deviennent des lieux propres à l'affectation d'un usage artistique. Dans le cadre idéologique de la *frontier*, le lieu, *via* son appropriation et l'affectation d'un usage, permet le dégagement d'une richesse.
En plaçant l'activité artistique sous les principes idéologiques, juridiques et techniques du « *land claiming* » étasunien, les deux séries d'œuvres formulaient la sortie hors les murs institutionnels de l'art dans les termes problématiques du découpage, de l'emprise et de la maîtrise foncières. Avec *Gallery Transplants, 1969*, les différents emplacements sélectionnés

[797] Rappelons que la division géométrique du territoire fédéral en Etats, fondée sur le recoupement à angle droit des parallèles et des méridiens, le *grid system*, a servi de base et de gabarit au maillage administratif de second ordre et au découpage parcellaire. Le *township* (carré de six miles de côté divisé en trente-six sections d'une superficie d'un mile carré) constitue, par conséquent, l'unité formelle et dimensionnelle du cadastre et du découpage territorial étasuniens en général.

[798] Le *Homestead Act* de 1862 permet à tout individu de 21 ans au moins de devenir propriétaire d'une section de township, s'il s'y installe et y travaille la terre ou le sous-sol pendant au moins cinq ans. Le *Homestead Act* est la pièce législative fondatrice du mouvement de colonisation pionnière.

par Oppenheim afin d'y reporter le nouveau cadre spatial de son activité artistique, énonçaient littéralement les limites économiques et juridiques du désenclavement de l'art. Tracées sur des sols libres d'usage actuel, à proprement parler des réserves foncières[799], les limites extérieures des salles de musées, instaurées en *topos* et *chôra* de l'œuvre, signalaient que le déploiement de l'activité artistique hors de l'espace relationnel de l'art, du fait de son emprise au sol, rencontre d'abord et concrètement un problème de maîtrise foncière. Hors des institutions muséales, hors de l'atelier, la revendication d'un sol (*land*) pour en faire le terrain (*land*) d'une action artistique rencontre le territoire (*land*), c'est-à-dire l'appropriation matérielle et symbolique du sol, l'affectation et la régulation juridique des usages au sol. L'*in situ* du *Land Art* est constitué de sols appropriés et affectés à des usages et des fonctions, c'est-à-dire des divisions de la surface terrestre couvertes par des représentations et des droits individuels et collectifs, et des réglementations juridico-administratives. Si l'on définit le *land* comme une étendue déployée et repérée autour d'une personne qui se prend comme observateur ou constructeur de celle-ci, y compris à titre fictif, alors on doit dire que le *land* du *land artist*, en tant que lieu d'exercice de son activité, rencontre le *land* de la société. C'est pourquoi il est essentiel de dégager le contexte socio-historique et légal de leur intervention sur le *land*, c'est-à-dire le mouvement civique étasunien appelé *Land Use Reform*[800] et l'ensemble des actes législatifs de niveaux fédéral et fédéré qui, dans le prolongement du *National Environmental Policy Act*[801], en ont découlé : « *National Historic Preservation Act* », « *Land Reclamation* », etc. Ajoutons que les problèmes posés par le recoupement des *lands* s'accroissent du fait de la dimension de la plupart des œuvres *landartists*, c'est-à-dire de l'importance de leur emprise au sol.

Pour les artistes étasuniens la question foncière sera résolue à la fois dans la recherche de terrains disponibles sur lesquels l'enjeu foncier est faible et dans la recherche d'une coopération avec des acteurs caractérisés par leur capacité à la maîtrise foncière, au point d'en faire un art de commande publique. En dehors des prolongements en extérieur des espaces institutionnels de l'art *stricto sensu*[802], les *land artists* ont investi ou projeté d'investir des sites

---

[799] C'est sur une réserve foncière dans le port de Jersey City qu'il a dessiné le gabarit et la forme de la salle 3 du *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, et sur le sanctuaire d'oiseaux de Bird Pond, qu'il a reporté le gabarit et la forme de la salle 4 du *White Museum*, de la *Cornell University*, à Ithaca.

[800] Un mouvement civique de grande ampleur qui, dans à la fin des années 1960 et au début des années 1970, a réclamé et obtenu le glissement de la réglementation en matière d'usage des sols (urbains, péri-urbains, ruraux et industrialo-miniers) et d'utilisation des ressources (énergétiques, eau) sous la compétence des Etats Fédérés et de l'Etat Fédéral. L'usage des sols relevait traditionnellement d'un niveau d'élaboration et d'application local (*County* et *Incorporated area*), dont l'exercice commandé par les principes du zoning fonctionnel et du modelage de l'espace sur la circulation automobile, avait eu des effets dévastateurs considérables. Ce mouvement civique qui dénonçait le gaspillage et la dégradation d'espaces liés à l'évolution du code de l'urbanisme depuis le début des années 1920 et aux formes extensives de l'industrialisation ou de la mécanisation agricole, a abouti à la mise en place d'un important dispositif législatif, homogène à l'échelle de l'ensemble des Etats signataires, de contrôle de l'aménagement. Ce mouvement fonde ce qu'on a appelé, aux Etats-Unis, la « décennie écologique ».

[801] Le NEPA a été voté le 1er janvier 1970 par le congrès étasunien, contre la volonté de Nixon. Il impose à l'Etat Fédéral une responsabilité en matière de maintien des équilibres entre les ressources naturelles et leur utilisation. Cette loi cadre a été complétée par la fondation de l'Agence pour la Protection de l'Environnement, puis, par la mise en place de dispositifs législatifs particuliers à l'utilisation de chacune des ressources naturelles.

[802] Nombre d'œuvres *in situ* ont été réalisées et présentées hors les murs (atelier et salle d'exposition), mais dans l'espace muséal, celui des parcs de fondations ou de musées, ou celui des terrains acquis par ceux-ci le temps de l'exposition. C'est le cas, par exemple, des œuvres réalisées pour l'exposition internationale *Sonsbeek 71* (Sonsbeek Park, Arnhem, Pays-Bas), par R. Smithson (*Broken Circle* et *Spiral Hill*) à Emmen, et par R. Morris (*Observatory*) à Velsen. L'*Observatory* de Velsen a été rasé après la manifestation, tandis que l'œuvre de Smithson était maintenue, à la suite du plébiscite de la population locale, pour être intégrée dans un projet

sur lesquels s'exerçait une faible pression foncière, soit à l'échelle du territoire étasunien en privilégiant l'intervention artistique dans les régions de l'ouest désertiques ou semi-arides[803], soit à l'échelle des zones rurales et urbaines en investissant les friches minières ou industrielles[804], les décharges[805], les carrières[806], les marécages[807], les réserves foncières, etc. Leur démarche relève d'un esprit pionnier et rappelle effectivement l'appropriation des sols par les colons effectuée dans le cadre de la *Mining Law* (1872) et du *Desert Land Act* (1877)[808]. Dans l'ouest étasunien (Nevada, Utah, Nouveau Mexique, Colorado, Californie), les artistes, y compris les artistes new-yorkais, trouvaient de grandes étendues de terre libres d'usage ou à l'usage extensif, appartenant éventuellement au domaine public[809]. Dans tous ces espaces, la pression foncière est faible, c'est-à-dire que les conflits d'appropriation et d'usage sont réduits, elle permet ainsi l'affectation d'un usage artistique aux sols dans le cadre de concessions artistiques[810] ou bien d'appropriation sauvage ou légalisée par les artistes[811], par des institutions muséales[812]. L'ensemble de ces sites, parce qu'ils sont en discontinuité de terrains auxquels sont affectés des usages et des fonctions à forte valeur ajoutée ou bien démobilisés par ceux-ci, constituent des lieux privilégiés de la rencontre entre un artiste porteur d'un projet artistique, c'est-à-dire un maître d'œuvre, et des agents dotés d'une double

---

municipal d'aire récréative. D'après G. Tiberghien (1994, p. 127, note 31), le projet urbain n'est toujours pas réalisé.

[803] A titre d'exemples : *Sun Tunnels, 1973-1976* de N. Holt, localisé dans Great Basins Desert, dans l'Utah, *Double Negative, 1969-70* de M. Heizer, localisé sur Mormon Mesa, Overton, Nevada, *Las Vegas Piece, 1969* de W. De Maria, localisé dans Desert Valley, Nevada, *Mile Long Drawing* de W. De Maria, localisé dans Mojave Desert, Californie. M. Heizer et W. De Maria ont beaucoup travaillé dans les déserts des Etats de l'ouest étasunien, dont ils étaient originaires.

[804] C'est le cas des réalisations suivantes données à titre d'exemples : *Spiral Jetty, 1970* de R. Smithson sur le Grand Lac Salé (Utah) à proximité d'un puit de pétrole et d'un pipe-line désaffectés, *Effigy Tumuli, 1983* de M. Heizer dans l'Illinois, *Lake Edge Crescent, 1972* de R. Smithson à Egypt Valley dans l'Ohio.

[805] A titre d'exemple, *Sky Mound* de Nancy Holt.

[806] C'est le cas de *Spiral Hill* et *Broken Circle* de R. Smithson à Emmen aux Pays-Bas et de *Untitled earthwork (Johnson pit # 30), 1979* de R. Morris dans l'Etat de Washington.

[807] A titre d'exemple cela concerne le projet *Lake Crescents* de R. Smithson.

[808] Ces deux pièces du dispositif législatif encadrant le *land claiming* offraient le libre accès des terres publiques aux prospecteurs ou aux colons et autorisaient la revendication du sol en cas de découverte *in situ* de minerais exploitables ou d'eau dans les zones désertiques.

[809] Selon C. Ghorra-Gobin (1987, pp. 7-13), 33,1% du territoire étasunien appartiennent, en 1987, à l'Etat fédéral. La répartition de la propriété fédérale oppose très nettement l'ouest américain où elle atteint 60,4% au nord-est américain où elle est de 2,3%. Des Etats fédérés comme le Nevada (86,1%), l'Utah (63,6%) et la Californie (46%), dans lesquels les *land artists* sont beaucoup intervenus, sont très au-dessus du pourcentage moyen, d'autres, comme le Colorado (35,5%) et le Nouveau-Mexique (33,3%), sont à la moyenne.

[810] C'est le cas du site de *Spiral Jetty* de R. Smithson, sur lequel l'artiste avait obtenu une concession de vingt ans, renouvelée en 1990 par Nancy Holt.

[811] C'est le cas du site de *Complex I, 1972-1974*, *Complex II* et *Complex III* (en cours) de M. Heizer, localisés dans la Garden Valley au Nevada, sur une propriété privée de l'artiste. Ainsi, E. Baker (1976, p. 93) écrit « Heizer has been building *Complex One* since 1972, working at first from an improvised campsite / construction site in a wide-open, extremely remote, high desert plateau, ringed on the horizon by mountains which are too distant to provide any shelter. At present, his house and sheds and trucks and his sculpture are the only signs of human occupation, except for a dirt road. He owns or controls nearly all the land in sight, to prevent alien visual intrusions. ». C'est aussi le cas de certaines œuvres de Nancy Holt. Quant à De Maria il construisit, sur le domaine public et sans autorisation, *Desert Piece*. Pour ces données voir G. Tiberghien (1995, p. 115).

[812] C'est le cas du site de *Lightening Field*, 1977 de Walter De Maria, localisé à Quemado dans le Nouveau-Mexique, sur une propriété de la *DIA Art Foundation*, qui en assure par ailleurs l'entretien, ou bien celui de *Double Negative* de M. Heizer qui appartient au Musée d'Art contemporain de Los Angeles.

capacité économique et juridique à la maîtrise foncière, c'est-à-dire des maîtres d'ouvrage de l'œuvre d'art, dans le cadre de programmes d'affectation d'usages aux sols ou de réglementations des usages des sols. Si, dans les années 1960, la réalisation des œuvres des *land artists* a dépendu d'acteurs présents sur le marché de l'art[813], c'est, à partir de 1973, l'intervention d'un patronage public (le *National Endowment for the Arts*, les fonds locaux des *Counties* et des communes) et d'un mécénat d'entreprise, dans le cadre spécifique d'une politique réglementaire d'aménagement de parcs urbains[814] ou de reconversion de sites miniers et de carrières abandonnés[815], qui devient leur condition de possibilité principale. Par conséquent, si au début des années 1970, dans le contexte général du *Land Use Reform*, R. Smithson formule l'idée d'une intervention des artistes dans la restauration et la reconversion des sites miniers et engage des négociations avec des compagnies minières installées aux Etats-Unis[816], c'est sur la base de programmes publics établis dans le cadre du *Land Reclamation*[817], que les *land artists* interviendront sur ces sites. Ce qui, chez R. Smithson, était

---

[813] M. Heizer produisit *Nine Nevada Depressions* et *Displaced-Replaced Mass*, grâce à l'aide financière du collectionneur Robert Scull, *Double Negative* avec l'aide financière du marchand d'art Virginia Dwan, *Five Conic Displacements* et *Munich Depression* avec l'aide du galeriste Heiner Friedrich. R. Smithson réalisa *Spiral Jetty* avec l'aide de Virginia Dwan (Beardsley, 1984 ; Tiberghien, 1995), et De Maria, la première version réduite de *Lightening Field*, en Arizona, sur les terres du ranch d'un couple de collectionneurs, Burton et Emily Tremaine.

[814] C'est le cas de *Grand Rapids Project* de R. Morris, financé par le *National Endowment for the Arts*, le *Michigan Council for the Arts*, le *county* et la municipalité de Grand Rapids, et de *Dark Star Park, 1979-1984* de Nancy Holt, à Arlington en Virginie. Mais, c'est aussi le cas de la reconstruction, en 1977, de l'Observatoire de R. Morris dans le Flevoland-Est, à la périphérie de la ville nouvelle de Lelystad.

[815] C'est le cas de *Mill Creek Canyon, Earthworks 1979-1982* de Herbert Bayer réalisé dans le cadre du programme *Earthworks : Land Reclamation as Sculpture* lancé par la *King County Arts Commission* (Etat de Washington), auprès de sept artistes. C'est aussi le cas des *Effigy Tumuli* de M. Heizer et du *Untitled earthwork, 1979* pour *Reclaim Gravel Pit* de R. Morris. C'est enfin le cas de *Geometric Land Sculptural / Anaconda Project,1981* de M. Heizer, commande de l'*Anaconda Minerals Company*, pour son site de Tonopah au Nevada, qui ne sera jamais achevée.

[816] Ainsi ces citations des écrits de Smithson, par B. Wallis : « Across the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devasted 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. A lesson can be learned from Indian cliff dwelling and earthworks mounds. Here we see nature and necessity in consort. » (Kastner et Wallis, 1998, p. 32). Et « The artist must come out of the isolation of the galleries and museums and provide a concrete consciousness for the present as it really exists, and not simply present abstractions or utopias. The artist must accept and enter into all of the real problems that confront the ecologist and industrialist. » (ibid., p. 32).

[817] Le « *Land Reclamation* » est aujourd'hui le cadre juridique dans lequel s'effectue le processus de réhabilitation des sols et de reconversion des usages, liés à des activités destructrices de potentiels écologiques ou humains. Il s'agit de revenir, par dessus la parenthèse de leur mésusage, à la vocation originelle ou primitive des sites endommagés : « What is Land Reclamation ? The process of improving disturbed land (soil, vegetation, water) to achieve land capability equivalent to the predisturbed condition. » (site Internet de l'université d'Alberta, *www.ualberta.ca*). Le *Land Reclamation Program* est donc un programme fédéral de réglementation environnementale et de restauration des sites miniers en activité, et de reconversion des sites miniers abandonnés, créé en 1973. Il est une des formes légales d'aboutissement du *Land Use Reform*. Il émane du *Department of the Interior* et fait l'objet de signatures contractuelles avec les Etats Fédérés concernés. Celles-ci définissent ainsi les termes juridiques d'un *Land Reclamation Program* et mettent en place une *Land Reclamation Commission* dirigée par les Gouverneurs des Etats et sous la compétence des *Departments of Natural Ressources*. La *Land Reclamation Commission* est dotée d'une compétence (*Land-used Authority*) en matière d'éligibilité des zones à restaurer et à reconvertir, de préemption des sites abandonnés et d'affectation de nouveaux usages, qu'elle délègue aux *Counties*.

des propositions aux compagnies industrialo-minières[818], devint alors des réponses à des commandes et des appels à projets publics, pour d'autres artistes. Des réponses parfois plus opportunistes que moralement et politiquement motivées[819]. Ainsi, la lecture de la carte de localisation des œuvres emblématiques du *Land Art* dans les limites du territoire étasunien, proposée par G. Tiberghien (1995, pp. 268-269), permet de saisir la très grande disparité de l'activité artistique entre l'ouest, seize des vingt-deux œuvres répertoriées et localisées, le centre et l'est, cinq œuvres, et le sud, une œuvre[820]. Sur ces six dernières œuvres, quatre, toutes réalisées après 1973, affectent un usage artistique et une fonction esthétique à des sols démobilisés[821]. En devenant un art de commande[822], c'est-à-dire un art dont les objets sont produits dans le contexte de propositions exogènes qui définissent les règles de leur conception, de leur production et de leur exposition, et les assortissent des moyens de leur réalisation, on comprend mieux comment le *Land Art* a pu rencontrer le paysagisme et l'architecture. Mais ainsi, nous voyons s'affaiblir ou se déplacer l'enjeu du *land* dans la

---

[818] En 1972, Smithson entama des négociations avec la *Hanna Coal Company* engagée dans la reconversion de son site minier d'Egypt Valley, dans l'Ohio (*Lake Edge Crescent, 1972*) ; il entama des discussions avec la *Kennecott Copper Corporation* pour la reconversion d'un site d'extraction à Bingham dans l'Utah, puis avec la *Minerals Engineering Company* à propos de la réhabilitation de terrils sur le site de Creede, dans le Colorado (*Creede, Colorado, Tailing Pond, 1972* : *Garden of Tailings* et *Meandering Ring*) (Beardsley, 1984, pp. 23-26 ; Tiberghien, 1995, p. 116). Ces négociations et projets tournèrent court du fait de sa mort accidentelle en juin 1973. Soulignons cependant le fait que le principal soutien de Smithson dans cette démarche était Timothy Collins, membre du Conseil des Amis du *Whitney Museum*, président de la *Collins Securities Corporation* de New York, et surtout l'un des principaux actionnaires de la *Minerals Engineering Company*. Malgré l'intérêt ancien et continuel de Smithson pour les sites miniers et industriels, il a qualifié la *Spiral Jetty, 1970* d'« *ecological work of reclamation* », l'on peut se demander dans quelle mesure ces projets particuliers, conçus en 1972, ne relevaient pas déjà d'une forme anticipée de commande privée, dans le contexte spécifique d'une réglementation publique en cours d'élaboration.

[819] En 1980, dans un texte pour la revue *October*, publié sous le titre « Earthworks, Land Reclamation as sculpture », R. Morris notait que le *Land Reclamation* était devenu un sésame pour les artistes qui l'instrumentalisaient comme fonds pour leur production artistique, et une aubaine pour les entreprises et les pouvoirs publics qui y trouvaient les conditions d'instrumentaliser l'art « pour laver la culpabilité technologique. » (cité in Tiberghien, 2001, pp. 177-178).

[820] Cette répartition géographique rappelle le commentaire que fait le géographe M. Foucher (1987) de « la contradiction géographique » que révèle la comparaison de la carte de la *gun belt*, c'est-à-dire celle des *trails* de la conquête et de ses villes pionnières qui indique les lieux où sont censés se dérouler les faits mis en scène par les principaux westerns, et de la carte de leurs lieux de tournage, c'est-à-dire celle de l'espace aride qui ne fut jamais l'objet d'un enjeu. L'espace filmique du western est déterminé par le recoupement géographique des terrains possédés par les studios d'Hollywood et des besoins spatiaux d'un style fondé par J. Ford, le panoramique, qui permet de montrer le mouvement dans un plan fixe. Il ne coïncide pas avec l'espace de la conquête que le genre est censé raconter.

[821] *Sky Mound* de N. Holt, localisé à Meadowland, New Jersey, en construction depuis 1985, correspond à une entreprise de réhabilitation d'un ancien dépôt d'ordures situé à un quart d'heure de Manhattan (Tiberghien, 1985, p. 126) ; *Effigy Tumuli, 1983* de M. Heizer, est localisé dans l'Illinois à Buffalo Rock, sur un site minier à ciel ouvert d'extraction de charbon de *l'Anaconda Mineral Company* ; *Grand Rapids Project, 1973* de R. Morris, localisé dans le Michigan au *Belknap Park* de Grand Rapids, est une commande publique et a été réalisé avec la participation du *National Endowment for the Arts* ; *Surrounded Islands, 1980-1983* de Christo, localisé sur la « *spoiled area* » correspondant aux îles d'accumulation des déchets produits lors du creusement de l'*Intracoastal Waterway* de la baie de Miami.

[822] J. Beardsley, s'appuyant sur une citation de M. Heizer, note à ce propos : « He [Heizer] was realistic enough to acknowledge that the economics of the art world represented an unassailable bulwark. By then it was also clear that earthworks relied on fairly conventional forms of patronage. He recognized that the importance of his work lay not in what it rejected, but in what it offered instead. "I was never out to destroy the gallery system or the aesthetic object", he explained. "I wasn't trying to make impermanent works - I was just doing the best I could with the tools I could afford. I'm not a radical. In fact, I'm going backward. I like to attach myself to the past". » (Beardsley, 1984, p. 17).

réalisation de ces œuvres. Si l'artiste, pour déployer son activité hors de l'espace relationnel de l'art et conformément à la culture pionnière étasunienne, s'est mis en situation de revendiquer un usage artistique du sol (« *to claim a land* »), il ne pourra le faire que dans un cadre institutionnel donné, celui du « *land reclamation* », un cadre qui affecte préalablement une fonction esthétique au sol. L'usage artistique du sol est dépendant de la définition, par l'administration, d'une fonction esthétique de reconversion des sols. L'art *in situ* articule par là-même un nouveau lieu à l'espace relationnel de l'art institutionnel.

« R. Serra : Ce qui est en jeu, dans le contexte d'un travail in situ, reste problématique. (...) Les travaux qui sont conçus dans le cadre d'institutions gouvernementales, corporatives, religieuses ou éducatives risquent bien d'être lus comme des symboles de ces institutions. Une façon d'éviter cette pollution idéologique, pour ainsi dire, c'est de choisir des sites abandonnés qui ne peuvent pas prêter à une erreur d'interprétation idéologique. Mais il faut bien admettre qu'il n'y a pas de site idéologiquement neutre. Tout contexte a son cadre et ses implications idéologiques. C'est une question de degré. » (Poinsot, 1999, p. 95).

Ainsi, d'une part, l'affectation d'usages artistiques à des sols, parce qu'elle est tributaire de conditions préalablement définies par l'administration commanditaire d'une œuvre d'art *in situ*, ne diffère pas fondamentalement de l'activité qui s'exerce dans le cadre des règles imposées par l'institution muséale aux artistes qu'elle invite à participer à des expositions ou à des manifestations. Il est alors possible d'utiliser les termes de J.-M. Poinsot, commentant l'œuvre de l'artiste français D. Buren, pour qualifier cette forme particulière d'*in situ* que constitue l'exposition :

« La rupture décisive à l'origine de l'œuvre in situ *tient dans le fait que l'artiste s'est mis à organiser son activité à partir de l'événement social (exposition), (...). (...) La pratique institutionnelle qui s'est développée depuis le milieu des années soixante-dix vise désormais à imposer aux artistes invités une modalité spécifique de production et de mise en vue de leur travail. (...) La pratique de l'exposition* in situ *est fort différente suivant les institutions. Celles-ci formulent toujours des propositions particulières assorties de moyens nécessaires à leur réalisation. Elles laissent en principe toute liberté à l'artiste, mais elles mettent le plus souvent à sa disposition un appareil de lecture et d'accès au contexte ou à défaut exposent l'artiste par quelque subterfuge ou règle contractuelle à la réalité environnante. » (Poinsot, 1999, p. 100).*

D'autre part, la revendication d'un *land* « préparé » pour œuvrer le monde d'art, a conduit, sur le mode de ce qu'annonçaient les *Gallery transplants* d'Oppenheim, à la coïncidence spatiale entre le lieu de l'objet d'art et l'espace de l'activité artistique, que j'appellerai l'espace de l'œuvre d'art. Il n'y a pas, en l'occurrence, de véritable distinction entre la spatialité de l'objet et celle de l'œuvre ou, pour le moins, il n'y a pas de distinction énoncée, mise en scène, dans un discours sur l'œuvre ou dans une représentation de l'œuvre. Le *Land Art* se donne alors comme un art du lieu, dissocié de l'ensemble des lieux dont dépend l'activité artistique, un art sans référence à un espace relationnel proprement relatif à celle-ci. L'œuvre exemplaire de cette problématique et de ses paradoxes est sans doute *Complex I*, *II*, *III* repliée sur un sol privé et conçu comme dissocié du monde[823] : la propriété foncière de M. Heizer (*ranch*) dans

[823] C'est ce dont témoigne G. Tiberghien dans la description de son approche du *ranch* de M. Heizer et de sa configuration et de son organisation à l'instar d'une exploitation : « A Las Vegas je loue une voiture à l'aéroport et téléphone à Heizer, non sans difficultés. Je m'engage sur la nationale 1, puis, au bout d'une demi-heure, bifurque sur la 93 et bloque l'accélérateur à 55 miles en remontant vers le nord. A Arch Springs je rappelle Michael. Nouvelles instructions. Bientôt je m'engage sur une piste. Après avoir roulé environ 30 miles j'aperçois le *pick up truck* de Michael soulevant au loin un nuage de poussière. Il se gare pour me laisser passer. Je descends de voiture. Poignée de mains. (…) Il m'explique que cela fait déjà dix minutes qu'il m'observe aux jumelles. Je remonte dans ma voiture et je le suis. Arrivé au ranch je regarde autour de moi. On a vraiment l'impression d'être au milieu d'un cratère lunaire. "*It's the middle of nowhere*" comme me disait Michael quand il me décrivait l'endroit au téléphone. Le site semble parfaitement circulaire et au centre, la maison est construite en bois et en parpaings, avec une dépendance pour loger les amis et un hangar "*for the heavy equipment*" :

le désert du Nevada. C'est précisément cette coïncidence spatiale que l'œuvre de Christo et de Jeanne-Claude fait jouer proposant un nouvel espace relationnel de l'art, un espace relatif à la fabrication de l'objet d'art, dont il dépasse, englobe et articule le lieu. Au-delà, c'est ce que le discours sur l'œuvre et la documentation de l'œuvre mettent en avant.

3. L'*in situ outdoors* du paradigme paysager et du paradigme sculptural

Le paradigme paysager tout comme le paradigme sculptural ont une définition plus ou moins élaborée et explicite de l'*in situ* du *Land Art*. Celle-ci ne s'exprime par forcément dans les termes du *land*, même si elle implique *de facto* cette catégorie. Pour les tenants de l'« *art in the landscape* » et de l' « *art of the landscape* », la sortie hors les murs de l'art est une entreprise sémiologique, à laquelle correspond une définition de l'*in situ* et de l'objet d'art comme paysage, de l'activité artistique comme lecture et écriture, et qui par conséquent reconnaît un sens au lieu de l'art.

« La relation intérieur - extérieur particulièrement développée avec les "sites" et "non-sites" de Smithson (...) est aussi présente chez De Maria, Oppenheim, Heizer et Long. Il semble qu'elle ne soit pas ce que certains ont interprété comme une récupération par réintégration des lieux culturels, mais plus exactement une mise en relation du travail en extérieur avec le monde des signes dont jusqu'à aujourd'hui les lieux culturels restent les dépositaires dans notre société. Cette dialectique intérieur - extérieur permet ainsi un renouvellement des signes par l'intégration de nouvelles données au sein des signes établis et exprime une autre revendication des artistes : le droit de produire des œuvres qui ne soient pas seulement des objets de commerce. (...) Ce que désirent les artistes du Land Art, c'est pouvoir concevoir un travail qui trouve son sens dans un temps et un lieu donnés. » (Poinsot, 1991, p. 67).

Pour les tenants de l'« *art on the land* », à l'inverse, la sortie hors les murs de l'art renvoie à la perte de tout type de rapport référentiel (patriotique ou sémiologique) entre la sculpture monumentale et le site où elle se tient, et à la construction d'un rapport soit formel soit matériel soit fictionnel, auquel correspond une définition de l'*in situ* comme emplacement (*topos*) possible à la surface de la terre et / ou comme gisement pour une extraction dans son épaisseur.

« Ainsi sous de multiples prétextes de l'agriculture, de la religion, de l'agrément ou de l'histoire, la terre fut mise en forme, construite en un texte dont nous faisons quotidiennement la lecture. L'apparition récente d'artistes quittant les pinceaux, le ciseau ou le chalumeau pour le bulldozer et les tonnes de terre n'a dû sa coloration scandaleuse qu'à la séparation des genres. Passer de l'atelier au paysage choque ceux qui ne fréquentent que les espaces blancs des lieux culturels alors que l'audace des artistes semble bien faible comparée à l'action de tous ceux qui chaque jour transforment la surface de la terre. La profession de faiseurs de signes hautement culturels a conféré cependant à quelques artistes un rôle distinct des jardiniers et des paysagistes. » (Poinsot, 1991, p. 68)[824].

L'approche d'origine picturale, en faisant du paysage à la fois l'objet (représenté / produit), le matériau et le sujet (de la représentation / production) de l'œuvre *land artist*, postule une double lecture paysagère, en amont et en aval de l'intervention artistique. D'une part, elle

---

plusieurs bulldozers, un camion, une bétonnière etc. D'autres machines sont visibles tout autour. On dirait la cour d'une petite entreprise de travaux publics. » (Tiberghien, 1996, p. 32).

[824] Il existe un arrière-fond implicite auquel se réfère cette citation de l'auteur, une œuvre de D. Oppenheim, *Directed Seeding, April 1969 / Canceled Crop, September 1969*, réalisée à Finsterwolde, au Pays-Bas. Une œuvre *in situ* dans laquelle Oppenheim substitue son action artistique à la pratique culturale en dessinant à la surface d'une parcelle des sillons de semailles, sur laquelle, après germination, il annule la récolte d'un grand X tracé suivant les diagonales.

définit le rapport de l'artiste à la réalité en termes formels, et articule lecture morphologique de la réalité et écriture figurative, dans une analyse sémiologique. Elle avance une définition de l'*in situ* comme texte ou plutôt prétexte au déploiement d'une activité artistique de déchiffrement et contexte du déploiement d'une activité artistique d'écriture. Elle définit le rapport de l'artiste à la réalité en termes formels, et articule lecture morphologique et écriture figurative, dans une analyse sémiologique. Une définition du paysage et de l'activité artistique qui n'est pas sans rappeler celle que donne traditionnellement la géographie à son objet paysager et à ses méthodes d'approche (Besse, 2000/a, pp. 95-114)[825]. Pour elle, l'artiste conçoit l'objet d'art dans un acte de lecture, le façonne comme une figure (à deux ou trois dimensions) dans un acte graphique, et le dispose comme un signe dans son contexte d'apparition qui s'en trouve ainsi traduit et rechargé de significations[826]. Elle propose par conséquent une approche sémiologique de l'œuvre d'art. Elle pense l'articulation de la pratique artistique avec la société humaine sur ce modèle, c'est-à-dire en terme de communication, une communication advenue dans le champ culturel, et dont le médium est le paysage. L'artiste est alors un « faiseur de signes » et par là un producteur de significations.

« La rupture décisive à l'origine de l'œuvre in situ *tient dans le fait que l'artiste s'est mis à organiser son activité à partir de l'événement social (exposition) et ceci en prélevant dans l'ensemble de la circonstance de mise en vue à laquelle cet événement lui donnait accès une substance sémiotique pour produire son œuvre. » (Poinsot, 1999, p. 100).*

D'autre part, en plaçant l'œuvre *land artist* sur la ligne de cette tradition picturale, elle la traite comme un dispositif offrant au spectateur les conditions d'une « vue paysagère » et s'attache au traitement par l'artiste contemporain des règles de composition qui ont présidé à l'invention de la représentation paysagère (Cauquelin, 1989 ; Panofski, 1975), en particulier au travail de déconstruction de la perspective linéaire[827].

Je me propose de discuter cette approche sémiologique de l'*in situ*, qui fait du *land* un *landscape*, afin d'en dégager l'intérêt et les limites. Nous nous appuierons pour ce faire sur l'expertise des apports de l'analyse paysagère en géographie faite par R. Brunet (1974) et partiellement reprise par A. Berque (in Brunet, Ferras et Théry, 1992, p. 338). Rappelons que R. Brunet, discutant l' « analyse globale du paysage » telle qu'elle est préconisée et pratiquée

---

[825] On trouve là, au cœur de la discipline histoire de l'art, la reconnaissance d'une réalité physionomique du paysage, réalité qui, selon J.-M. Besse, fait la spécificité de la construction du paysage par la géographie. Je le cite : « Le point de départ de l'analyse géographique serait sans doute le suivant : même si le paysage est une dimension du visible, ce paysage est le résultat, l'effet, même indirect et complexe, d'une production. Le paysage est un produit objectif, dont la perception humaine n'atteint d'abord que l'aspect extérieur. Il y a quelque chose comme un "intérieur" du paysage, une substance, n être du paysage qui ne se donne à voir que de l'extérieur. » (Besse, 2000, p. 101). Une position identique qui implique la même définition de l'activité de « levée » des signes paysagers : « l'idée est donc qu'il y aurait à *lire* le paysage. » (ibid., p. 98).

[826] « En dépassant les bornes naturelles de l'art, de nombreux artistes dont ceux du Land Art vont actualiser les problématiques et l'imaginaire de l'art contemporain en créant de nouvelles formes. Il s'agit de la transposition de signes non naturels dans un cadre naturel ou l'inverse, de l'introduction de nouvelles échelles spatiales et temporelles (le gigantesque de certains travaux dans la nature s'opposent aux faits ténus des conceptuels), de la redécouverte des signes déjà présents dans le paysage. » (Poinsot, 1991, p. 67), et « Dennis Oppenheim (…) pose des signes sur le sol. Il travaille le terrain comme un lieu déjà surchargé de traces, de fonctions et de signes, sur lesquels il va ajouter la sienne toujours extraite de son contexte par son inscription à l'échelle du paysage. (…) Richard Long nous convie à lire les signes laissés dans le paysage par d'autres ou à concevoir la promenade comme signe inscrit dans le paysage. » (ibid., p. 72).

[827] « Les déconstructions de la perspective linéaire sont un thème central dans les œuvres de Richard Long, Jan Dibbets et Robert Smithson. (…) Pourquoi la persistance d'une telle question dans les peintres qui en ont fini avec elle en sont à la mise en pièces du tableau à la destruction de l'écran ? La production de perspectives aberrantes ou la mise en place de lignes dans la nature (Long, de Maria, Dibbets) vient rompre la crédibilité d'une conception de l'espace orientée et centrée dans l'œil du spectateur en affirmant le caractère trompeur ou artificieux de l'image. » (Poinsot, 1991., p. 103).

par G. Bertrand ou J.-C. Wieber, tente de mesurer la pertinence d'une approche géographique (concepts et méthodes) inspirée par la sémiologie linguistique. Il fait alors deux mises au point que je reprendrai à mon compte, ici. D'une part, le paysage, tel qu'il est lu directement sur le terrain par l'observateur géographe, n'est pas un ensemble de signes signifiants, mais un ensemble d'indices, tout simplement parce qu'ils n'ont pas été produits volontairement pour signifier : « Ainsi (…) le paysage ne serait pas une langue, mais un *reflet*, offrant au chercheur de simples indices - comme les empreintes de la chambre du crime ou les traces du gibier. (…) Le paysage livrerait donc un ensemble d'indices biaisés et insuffisants : c'est-à-dire des *données parmi d'autres* (…) ; c'est-à-dire un ensemble à compléter. (…) Mais c'est là, en quelque sorte, *un premier brouillon à déchiffrer*, et dont on ne peut se satisfaire. » (ibid., p. 124). D'autre part, l'analyse de paysage en géographie instaure le produit d'une méthode, la méthode d'observation directe de terrain, en objet scientifique, et rate, dans ce glissement contestable, le véritable objet disciplinaire, c'est-à-dire pour R. Brunet la structure spatiale. R. Brunet conclut en définissant le paysage comme le reflet indiciel d'une structure spatiale :

> *« Dès lors, si le paysage est fait de signes,* il n'est pas un système de signes. *(...) Un paysage serait donc un groupement d'objets visibles, reflétant (bien qu'imparfaitement) une structure présente et (très incomplètement) des structures disparues, toutes ces structures représentant des états d'équilibres successifs des systèmes qui les ont produits : le paysage est donc, même un reflet au deuxième degré. (...) Dans ce schéma - ou modèle, selon les langues - le paysage est considéré comme* l'apparence*, le reflet d'une structure spatiale (incomplet et déformé comme tout reflet). » (Brunet, 1974 , pp. 124-125).*

L'approche paysagère du *Land Art* se doit de distinguer le registre des faits matériels observés ou observables, un ensemble d'indices appréhendés comme des reflets de quelque chose qui appelle le déchiffrement particulier de l'artiste, du registre des objets manipulés ou élaborés par l'artiste pour apporter des significations à leur arrangement, un ensemble de signaux qui appellent une interprétation générale du spectateur. L'*in situ* comme texte, prétexte et contexte d'une activité artistique relève du registre de l'indiciel, il est fait d'indices ; l'objet d'art, dans sa consubstantialité avec l'*in situ*, participe du registre du signe, il fait signe. Le paysage amont, celui qui est construit par un acte de déchiffrement, et le paysage aval, celui qui est produit par un acte d'écriture et reçu dans un acte de perception, ne sont pas de même nature. Néanmoins, ils partagent une même caractéristique : ils n'existent pas en soi, ils sont les produits d'un rapport et dépendent en l'occurrence d'actions artistiques et d'expériences perceptives. L'*in situ* artistique est donc un paysage au sens restreint du terme, au sens de reflet de quelque chose pour quelqu'un, en l'occurrence l'artiste. En utilisant l'expression « prélèvement dans le réel de signes indiciels » pour qualifier l'activité artistique, J.-M. Poinsot (1999) indique en effet que le paysage est construit par l'activité artistique et non pas trouvé (tout fait) par elle. Le paysage est un terme qui qualifie le rapport du *land artist* à l'*in situ* plus que l'*in situ* lui-même, ou qui qualifie l'*in situ* de l'œuvre d'art comme le produit d'un certain rapport établi par l'artiste au réel. C'est précisément ce que met en avant J.-M. Poinsot (1999, p. 97) pour s'opposer à la thèse de la contenance de l'œuvre par le site développée par R. E. Krauss et J. Beardsley, entre autres[828]. Et c'est aussi ce qu'il met en

[828] « Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire même le contexte contiendrait l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits ou les fragments du site dans lequel elle est implantée. En fait l'œuvre *in situ* prélève dans le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités. Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur ce réel dont elle a prélevé un élément. Elle étend son registre esthétique à l'ensemble de ce réel et ne le rend visible désormais que de ce seul point de vue, ou intègre les autres points de vue antérieurs (discours architectural, marques d'une occupation spécifique, etc.) dans le nouveau discours instauré. » (Poinsot, 1999, p. 97).

avant quand il insiste sur les *Sites* de Smithson, des œuvres spéculaires *in situ*[829] (Poinsot, 1991). Par conséquent, si le *Land Art* est un art dans le paysage (« *art in the landscape* »), l'*in situ* est le paysage-indiciel qui ne contient pas l'œuvre mais qui est contenu par elle, à la fois matériellement et sémiotiquement, c'est-à-dire par la lecture qu'en fait l'artiste et par l'interprétation qu'elle en donne en y étendant son registre esthétique. Mais, la définition de l'*in situ* comme produit d'un certain rapport de l'artiste au réel, même pertinemment réduite au registre indiciel, n'est légitime que rapportée à un type de pratique artistique, une pratique d'observation directe de formes, celle impliquée par l'idée de lecture ou de déchiffrement. C'est une pratique visuelle qui l'instaure en paysage. Or, l'étude de l'activité artistique *in situ* du *Land Art* fait apparaître d'autres modalités empiriques de prélèvement d'indices, d'autres procédures cognitives que l'observation directe : l'enquête, la mesure, l'expérimentation ou l'expérience, l'entretien, le débat public spontané ou non, que ces procédures soient scientifiques ou fictionnelles (Tiberghien, 2001, p. 185). De plus, il ne s'agit pas seulement d'autres procédures, mais aussi d'autres types de données auxquelles elles donnent accès et à partir desquelles l'œuvre étend son registre esthétique à l'ensemble du réel. Par conséquent, s'il est réducteur d'envisager le « prélèvement dans le réel d'indices » comme un acte uniquement visuel, il est tout autant réducteur de n'envisager comme « substances sémiotiques » que les indices formels construits par le regard d'un sujet-artiste observant. La définition de l'*in situ* de l'œuvre *land artist* comme paysage-indiciel est insuffisante à rendre compte de cette forme d'activité artistique, parce que l'*in situ* de cette forme d'art n'est pas réductible au *landscape*, mais relève du *land* qui, en tant que lieu de l'œuvre, signifie terrain d'exercice d'une activité et territoire intégré à une réalisation, et dont le *landscape* n'est qu'une des dimensions produite par un type de procédure méthodologique. L'assimilation de l'*in situ* au *landscape*, même indiciel, est insuffisant à qualifier la manière dont l'artiste œuvre et étend le registre esthétique de sa pratique au monde.

> *« Envers du décor de la ville, le paysage est l'idée que le citadin se bâtit de la nature, mais aussi idée de nature, le paysage est le lieu du questionnement de la représentation. Quiconque prendra un dictionnaire, se rendra compte que paysage ou* landscape *se définit par la vue, par le regard porté et non tant par ce qui est vu. L'étendue de terre qu'embrasse le regard n'est pas qualifiable en dehors de lui. (...) On ne pourrait trouver en quelque sorte de paysage dans la nature que lorsque préalablement auraient été construits dans ce paysage des dispositifs susceptibles de régler le regard, de déterminer des points de vue, de fixer des bornes et de creuser des perspectives. La notion même de paysage trouve donc son fondement dans cette vue qui ordonne la fiction de l'ordre spatial renaissant. » (Poinsot, 1991, p. 101).*

Après « *art in the landscape* », considérons maintenant la pertinence de l'expression « *art of the landscape* » telle que la revendique la tradition paysagère, c'est-à-dire le paysage comme produit de l'activité artistique *in situ* et comme objet de la réception esthétique. L'œuvre produite est un paysage-signe ou signal révélé à un public dans le cadre du dispositif qu'elle instaure, délimitant en quelque sorte un *in situ* esthétique. Concrètement, qualifier l'œuvre d'art *land artist* de paysage, revient à n'envisager celle-ci que comme un dispositif visuel (« susceptible de régler le regard »), jouant avec les codes de la représentation paysagère (le « garde-à-vous euclidien de tous les objets qui peuplent le paysage », Poinsot, 1999, p. 104), et à ne considérer le rapport du percepteur à celle-ci que comme un rapport d'observation, un spectacle issu d'une « mise en vue » (Poinsot, 1999). Le paysage-signe est l'œuvre produite

[829] « La relation intérieur - extérieur particulièrement développée avec les "sites" et "non-sites" de Smithson (les "non-sites" sont des œuvres réalisées en partie avec des matériaux glanés au cours de promenades en extérieur et présentées dans des galeries et des musées, les "sites" sont des œuvres éphémères réalisées le plus souvent avec des miroirs servant de révélateurs du lieu choisi mais aussi de moyens d'intégration d'éléments instables tels que le ciel et ses nuages) est aussi présente chez De Maria, Oppenheim, Heizer et Long. » (Poinsot, 1991, p. 67).

par le *land artist* dans un acte de déchiffrement et de resémantisation d'un *in situ* indiciel donné, mais il ne se révèle, il ne délivre sa signification, que dans une certaine disposition, intention et posture esthétiques, c'est-à-dire dans sa prise par la vue du spectateur. Au regard porté de l'artiste sur le paysage-indice, correspond le regard porté du spectateur sur le paysage-signe ; *l'in situ* instauré par l'action artistique instaure l'*in visu* esthétique, un dispositif de prise de vue pour le spectateur. Cela revient en fin de compte à définir un spectateur « actif », un spectateur producteur à son tour de l'œuvre, à définir un nouveau contrat iconographique et une nouvelle pragmatique de l'œuvre bâtis sur le « modèle productif » par opposition avec le traditionnel « modèle représentatif » (R. Barthes, 1970/a), qui ne sont pas sans rappeler les problématiques avancées par les textes théoriques de l'analyse littéraire où J.-M. Poinsot, en particulier, puise ses références[830]. La déconstruction des règles de la représentation paysagère, de la perspective linéaire en particulier, réalisée par ces dispositifs, prend sens elle aussi à l'intérieur de cette référence théorique, puisqu'elle permet l' « étoilement » (R. Barthes) du paysage (du texte), condition opératoire de son interprétation, de l'entrée « pas à pas » (R. Barthes) dans sa pluralité[831]. Mais la question qu'on doit poser aux tenants de cette analyse est la suivante : le « modèle représentatif » étant mis à bas, la réception de l'œuvre devenant une (re)production de celle-ci, les conventions susceptibles de régler le regard étant déconstruites pour inviter le spectateur à « entrer dans l'œuvre » (Poinsot, 1991, p. 102), le terme de paysage qualifie-t-il adéquatement le rapport *in situ* que le percepteur entretient avec l'œuvre *landartist* ? Qualifier l'œuvre d'art *landartist* de paysage, revient concrètement à définir l'*in situ* esthétique comme un *in visu*[832], cela est-il en

[830] Un contrat iconographique et une pragmatique de la réception de l'œuvre qui rappellent l'opposition qu'établit R. Barthes (1970/a, pp. 10-11) entre le « modèle représentatif » et le « modèle productif » du contrat littéraire qui associe un auteur et un lecteur autour d'un texte écrit et lu : « L'évaluation fondatrice de tous les textes ne peut venir ni de la science, car la science n'évalue pas, ni de l'idéologie, car la valeur idéologique d'un texte (morale, esthétique, politique, aléthique) est une valeur de représentation, non de production (l'idéologie "reflète", elle ne travaille pas). Notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est celle de l'écriture. (…) Pourquoi le *scriptible* est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *referendum*. ». Rappelons que le « modèle productif » entraîne une requalification de l'interprétation : « interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. (…) ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; (…) on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables ; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. » (ibid., p. 12). Rappelons enfin que, comme l'expression « à perte de vue » le laisse entendre, l'introduction ouvre l'ouvrage sur une comparaison du texte littéraire avec le paysage.

[831] L'article « Du paysage » de J.-M. Poinsot intégré à la compilation *L'atelier sans mur* (1991, pp. 101-105) est centré sur ce thème de l' « ordre spatial renaissant » et de sa déconstruction : « Ceci revient à dénoncer la perception de l'espace attachée à ce point de vue comme excessivement limitative, ceci revient aussi à donner à voir l'espace de nature, le site investi comme ce qui avait été occulté jusque là, comme la réserve de réel que l'illusion avait masquée. Formulé à partir des conventions de la perspective linéaire, ce thème est dominant dans l'œuvre de Dibbets, Dekkers et Pfahl. » (Poinsot, 1999, p. 103). Soulignons qu'il l'est aussi dans l'œuvre de N. Holt, mais plutôt sous le principe de sa mise en scène (*Missoula Ranch Locators, 1972*, par exemple) que sous celui de sa déconstruction.

[832] Ainsi J.-M. Besse place résolument la définition du paysage dans l'ordre du visible : « Ajoutons une remarque : la question n'est pas en soi celle de a visibilité et de son statut. Que l'on soit subjectiviste [reconnaissance du rôle constituant d regard] ou réaliste [reconnaissance d'une ontologie du paysage], on reconnaît que le paysage et de l'ordre du visible. » (Besse, 2000, p. 100).

adéquation avec l'expérience *in situ* que fait le percepteur ? Il faut souligner la difficulté qui réside dans le fait de rendre compte du produit d'une expérience non exclusivement spectatrice par le terme de paysage, même si celui-ci sert avant tout à inscrire l'œuvre *landartist* dans la tradition picturale incarnée par le genre paysager. Là encore il faut s'attacher à la pratique esthétique des percepteurs des œuvres *landartists* pour refuser de n'y voir que le produit d'un rapport d'observation, d'une prise à distance et d'ensemble d'un paysage-signe « donné à voir », puisque la déconstruction des principes de la construction paysagère rompt justement le vis-à-vis ou le face-à-face propre au schème pictural paysager. Le « paysage » dont il s'agit est-il entièrement construit dans / par le regard ?

Le maintien du terme de paysage, pour qualifier le produit de l'action artistique sur le paysage-indiciel (« *art in the landscape* ») et le résultat de la réception / (re)production esthétique sur le paysage-signe (« *art of the landscape* »), est réductionniste, parce qu'il place tout ce qui caractérise l'œuvre *in situ* dans le seul registre de l'observation ou de la contemplation, qui n'est pourtant qu'une des dimensions de l'action artistique sur le réel indiciel et qu'une des dimensions de l'interprétation esthétique de l'objet-signe artistique. Il est sans doute d'une part, la conséquence de l'empire de la position culturaliste, explicitement représentée en France par le géographe A. Berque, le philosophe A. Roger et le paysagiste M. Conan, qui, à travers la thèse de l' « artialisation » (A. Roger), ont placé sous le primat du visuel les schèmes organisateurs de l'expérience du monde. Cette domination intellectuelle se trouve, semble-t-il, corroborée par la géographie de l'apparition du mouvement *Land Art* et de la prestation *landartist* dans le monde : Etats-Unis, Europe, Japon, Australie. Il est sans doute, d'autre part, la conséquence de la suprématie du médium filmique et photographique, formes contemporaines de reproduction des conventions picturales paysagères, à la fois dans les œuvres préparatoires des *land artists* et dans les représentations documentaires de leurs œuvres. Celle-ci se trouve renforcée du fait de la faiblesse du recours aux méthodes de terrain chez les analystes ou les critiques d'art, qui travaillent donc essentiellement à partir de ce matériel documentaire : le paysage devient alors image. Mais, précisément, l'œuvre *landartist* a lieu *in situ*, sa (re)production par le percepteur s'effectue *in situ*. Une telle hégémonie et indurations lexicales posent, selon moi, plusieurs problèmes : le risque de passer à côté de l'engagement *in situ* de l'artiste (le terrain et la performance) et du percepteur (la pratique et l'expérience), leur nature et leurs formes ; celui de passer à côté du *land* et de son élaboration en terme de lieu et d'espace pour définir l'*in situ* de l'œuvre. Dire avec A. Roger (1994, pp. 113-114) que « tout paysage est un produit de l'art », une « artialisation » du pays *in situ* (inscription directe des codes artistiques dans le substance) ou *in visu* (inscription des codes par le relais du regard informé par le tableau), dire encore que « la nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du "pays" ne devient paysage que sous la condition d'un Paysage, et cela, selon les deux modalités, libre et adhérente, de l'artialisation », ne justifie pas qu'on étende indûment la catégorie de paysage à tout produit de l'art *in situ* en renversant la proposition : tout produit de l'art dans le « pays » (*land*) est un « paysage » (*landscape*), c'est-à-dire un produit du regard. Parce qu'en fin de compte la construction *in situ* dont parlent A. Roger et A. Berque est toujours une construction par le regard, pensée dans les catégories de la peinture paysagère : une « application » de schèmes paysagers. La notion d'artialisation, qui définit la manière dont quelqu'un (un artiste, un spectateur) transforme l'objet neutre en objet d'art, est adéquate quand elle sert à rendre compte des différents processus qui œuvrent d'art le monde, mais inadéquate quand elle sert à imposer l'*in visu*, dans les expériences artistiques ou esthétiques *in situ*. Elle est pertinente parce qu'elle met au cœur de la pensée du *land Art* la question de l'activité artistique *in situ* (« *art* ***in*** *the landscape* »), elle l'est moins quand elle la place sous l'empire du regard s'exerçant dans

l'observation ou la contemplation. Ainsi, le *Land Art* ne me paraît être complètement ni un art dans le paysage (« *art in the landscape* »), ni un art du paysage (« *art of the landscape* »)[833].
En revanche, il faut souligner l'intérêt de la définition paradigmatique du *Land Art* proposée par le paradigme « paysager », telle qu'elle ne réside pas seulement dans l'objet d'art, mais dans l'idée que l'action artistique et que la réception esthétique sont des rapports au lieu qui « lèvent » quelque chose du lieu dans l'objet, que ces rapports sont de production (modèle productif) et non pas de représentation (modèle représentatif), et que l'ensemble de ces rapports (artistiques, esthétiques) constitue l'œuvre d'art, qui se différencie donc de l'objet d'art proprement dit, considéré, lui, comme ce qui exprime localement ces rapports et permet de les saisir. C'est d'ailleurs ce qu'il faut retenir de l'usage de la préposition de lieu « *in* » - qui, dans ce paradigme, articule art et *landscape* -, dans la mesure où elle désigne l'étendue d'espace délimitée par l'action artistique et la réception esthétique, et, au-delà, ce qu'il faut retenir de l'expression « *art of the lanscape in the landscape* », qui articule paysage support de l'activité artistique et le paysage objet construit par elle, en soulignant leur consubstantialité[834], mais pas forcément leur coextensivité. Dans cette tradition paradigmatique, le *land* (ici *landscape*) n'est pas le simple support de l'œuvre et encore moins de l'objet d'art, et impose de fait de retrouver le *land* au-delà du *landscape* comme site de l'activité artistique ou comme terrain[835]. Il faut aussi souligner l'intérêt de cette approche sémiologique de l'objet d'art, tout en indiquant d'une part, que s'il relève de l'empire des signes, il n'est pas le produit d'une action sur le réel ou d'une appropriation informée par une seule lecture « paysagère », mais aussi par d'autres procédures de « prélèvement » d'indices, qui, ensemble, constituent l'activité artistique ; d'autre part, que s'il peut relever alors du régime de l'écriture, il n'est peut-être pas simplement, pour l'artiste un pré-texte paysage, pour le spectateur un texte-paysage. Si pour cette approche il n'y a pas de sens dans le lieu qui ne soit pas « levé » par une pratique et par conséquent autonome par rapport à elle, il y a cependant une signification du lieu construite par elle et qui se donne à voir dans l'objet exposé. Je conclurai ce développement sur les points suivants : si l'*in situ* du *Land Art* tel

---

[833] Notons d'ailleurs qu'A. Roger (1978) pour construire sa théorie de l'artialisation, s'intéresse soit à la peinture paysagère, soit à l'art des jardins, et fait l'impasse sur le *Land Art*, alors qu'inversement l'élaboration similaire qu'il propose autour du Nu se saisit des productions du *Body Art*.

[834] Ainsi, J.-M. Poinsot : « Les œuvres *in situ* donnent (…) l'impression d'une révélation, d'une mise en prise directe de l'observateur avec la "vérité" du réel qui l'entoure. (…) Ce qui importe, c'est qu'effectivement le savoir-faire de l'artiste (…) est moins mobilisé pour représenter, figurer, former que pour établir une relation de contiguïté, voire de solidarité entre le réel et ce qui est donné à percevoir, où ce qui est figuré ou formé, l'est sous l'espèce de cette relation de motivation. » (Poinsot, 1999, p. 20), et il précise en s'appuyant sur une citation de D. Buren : « L'œuvre *in situ* selon Buren exclut en effet que le signe (les bandes alternées blanches et colorées) soit perçu en tant qu'unité autonome car il se donne à voir sur le même plan que l'objet (mur, espace) présenté, et non en jouant sur les deux "tableaux" comme le fait la photographie ou les artistes qui veulent maintenir à tout pris les deux registres de la présentation et de la représentation pour tirer les bénéfices d'une motivation qui peut s'absenter de son objet par le relais de la représentation. » (ibid., p. 21).

[835] C'est d'ailleurs ce qu'indique le flottement lexical de la citation de J.-P. Boutinet (ibid., pp. 74-75), entre site, lieu, paysage, quand il distingue une phase perceptive et une phase opératoire dans la généalogie du projet de paysage et place l'opérationnalité artistique sous le registre visuel : « Nous nous trouvons alors face au projet de paysage proprement dit; ce projet pourra se définir à travers la perspective d'aménagement d'un site habité ou habitable apte à produire une image attractive, celle d'un beau *lieu* par la transformation du lieu présent. C'est cette image opérative *in situ* d'un site susceptible de générer une image attractive *in visu* qui va maintenant retenir notre attention. En fait si nous reprenons la distinction suggestive d'Alain Roger, nous assimilerons le projet de paysage à la conjonction des deux formes d'artialisation, l'une *in visu* (travail de conception), l'autre *in situ* (travail d'opérationnalisation). Mais la première forme d'artialisation s'appuie sur une artialisation *in situ* préalable qui est justement à faire évoluer, voire à restructurer ; la seconde forme d'artialisation *in situ* est destinée à produire en aval une nouvelle artialisation *in visu*, ce nouveau paysage issu du projet qu'il va nous être donné de contempler. ».

qu'il se définit dans le cadre d'une pratique n'est pas le paysage, quel est l'objet géographique qui permet d'en rendre compte ? Ou pour le dire autrement comment définir le *land* ? Quelle(s) signification(s), telles qu'elles sont levées dans la pratique, donnent-ils à l'objet et comment celui-ci les exprime-t-il ? Cela revient en fin de compte à définir la pratique *landartist*.

Les tenants d'une pensée du *Land Art* inscrite dans l'histoire de la sculpture fondent leur analyse sur la mise en avant de la perte du lien référentiel entre l'objet d'art monumental et le lieu où il se tient. Cette rupture a été théorisée autour de deux moments de l'histoire de la sculpture : le refus, en 1898, par la Société des gens de Lettres du *Monument à Balzac* de Rodin et son installation tardive dans un autre lieu que celui pour lequel il avait été conçu ; la disparition emblématique du socle dans les sculptures monumentales de Brancusi, en particulier dans l'ensemble monumental de Tîrgu Jiu[836], ensemble qui, par ses dimensions, sa disposition et sa forme, est indexé sur un autre ensemble sculptural plutôt que, symboliquement, sur l'événement qu'il commémore[837] (cf. Tiberghien, 1995, p. 87). La sculpture monumentale traditionnelle a une fonction de commémoration, essentiellement patriotique, qui se rapporte au site où elle est installée : l'œuvre est indexée sur le site et le site est exprimé dans / par l'œuvre qui le surplombe de sa représentation. La dissociation référentielle entre le site et l'œuvre, son principe systématisé dans la sculpture minimaliste, jettent les bases d'une réflexion renouvelée sur cette question du rapport site / œuvre. Le site est un gisement de ressources matérielles pouvant être extraites pour l'objet et non plus un gisement de sens devant être exprimé par l'objet trouvant ainsi une utilité patriotique ou historique. Le site est un support neutre occupé par l'objet, une position choisie par l'artiste sur des critère biographiques et / ou fictionnels porteurs de significations, et non pas une localisation prédéfinie qui appelle l'objet sur le mode de la commande publique. Enfin, le site n'est plus lieu d'engendrement, mais lieu engendré : espace informé par l'objet qui s'y déploie et lieu dans la perspective de sa réception esthétique où se joue la question de sa forme et de son échelle. L'objet d'art monumental de la sculpture *landartist* trouve dans l'espace un gisement de matière et un support neutre à sa localisation (un *topos*), et avec l'espace l'effet de son déploiement. Ce paradigme fait de la terre / Terre le matériau et / ou le sujet d'une sculpture monumentale, et l'ensemble des lieux-supports possibles de l'œuvre. Il entend *land* dans une acception substantielle[838] et / ou cosmographique, et topologique. Il opère un déplacement du sens du mot *land* vers l'élément solide, et par association vers les trois autres éléments constitutifs du milieu de vie de l'homme (l'air, l'eau, le feu), et vers l'astronomie de position et de révolution. Parce qu'il confond *land* avec *earth*, il a longtemps hésité entre la locution « *land art* », qui s'est imposée, et le vocable « *earthwork* ». Dans cette acception, il semble ignorer *de facto* la composante sémantique aréolaire du terme *land*, sinon à l'étendre à la totalité de la surface terrestre instaurée en un ensemble de sites de prélèvement possibles et de places possibles pour l'action artistique et pour l'exposition d'un objet « hors sol ». Ce paradigme, qui s'inscrit dans la tradition formaliste greenbergienne, est particulièrement bien représenté par un article de G. Tiberghien (1992) sorte d'essai inaugural de son ouvrage sur le *Land Art* auquel il donnera d'ailleurs le titre d'un chapitre. L'auteur centre sa réflexion sur l'objet d'art considéré dans sa littéralité, caractérisé par sa présence

[836] Il s'agit des trois sculptures monumentales du parc urbain (*La Porte du baiser, L'allée des sièges* et *La Table du* Silence) et de *La colonne sans fin*.

[837] La résistance de la ville contre les allemands pendant la première guerre mondiale.

[838] Ainsi B. Wallis (Kastner et Wallis, 1998, p. 26) à propos des œuvres du Land Art : " But Land Art had virtually nothing to do with such conventional notions of landscape as gardening, open prairies, natural rock formations, or John Ford's Monument Valley. (…) For the most part they [works] were impermanent anti-monuments, formed with the aid of gravity by the removal or addition of natural materials. ".

(rapportée à sa masse et à sa pesanteur), par sa taille (rapportée à son étendue et son élévation), par son matériau et son rapport fictionnel à la géologie ou à l'archéologie (rapporté à la terre / Terre), par l'absence de relation interne ou d'intériorité (rapportée à la figure du bloc). Posé en un lieu, l'objet d'art se déploie et « se donne alors comme le premier terme d'un rapport dont le second est le spectateur ayant désormais pour charge d'actualiser toutes les possibilités spatiales de l'objet » (1992, pp. 102-103). Cette actualisation est de type phénoménologique et mobilise la question de l'échelle (la taille de l'objet rapportée au corps du spectateur), du mouvement et de la direction. Une approche phénoménologique que je retrouverai, parce qu'elle est propre à rendre compte des modalités et des enjeux de la saisie de l'objet d'art christolien.

Ce paradigme pense l'art *in situ outdoors* comme « hors les murs » à partir de la dialectique site / non site de Smithson telle qu'elle travaille les formes matérielles et indicielles de la relation de la galerie au site, mais curieusement, quand il s'attache à définir l'extension du lieu de l'activité artistique (*studio extension*), il en oublie les termes préalables. Il pense le site de l'œuvre en atelier re-localisé, lieu de façonnage de l'objet d'art, et non pas en lieu relié avec d'autres lieux formant un système relationnel de places qui permet l'activité artistique et dont le lieu de l'objet d'art (le site) est une des positions. Pour le dire autrement, pour ce paradigme la question de la spatialité est entièrement attachée à l'objet, alors que, par ailleurs, il pense l'extension de l'atelier « hors les murs de l'art » dans une problématique relationnelle : d'une part le lieu de l'activité artistique est définie par opposition avec le système de l'art et ses différents éléments infrastructurels-supports, d'autre part la localisation de l'objet est une assignation d'un lieu parmi tous les lieux possibles dans un système de places, la surface terrestre. Mais si le lieu est défini par ce que y fait l'artiste, alors ce « faire » ne donne-t-il pas une dimension spatiale à l'œuvre qui est incommensurable à l'entité physique de l'objet ? Ou pour le dire en reprenant les termes de l'expression anglo-américaine de R. E. Krauss (1979) « *Sculpture in the expended Field* » : si l'objet d'art est issu d'une *studio extension*, ne doit-on considérer que la façon dont l'objet d'art monumental informe l'espace de son emplacement par son extension horizontale pour l'opposer à la dimension verticale à travers laquelle traditionnellement la sculpture exprimait des valeurs et des significations contenues dans son site d'implantation, ou doit-on considérer aussi la manière dont, à travers cette situation, il articule sa place avec d'autres places constituant avec lui l'espace de l'activité artistique, c'est-à-dire le terrain ou *fieldwork*[839] ? Si d'une part, ces artistes ont coupé la racine « locative » de l'objet d'art et l'ont définie comme non porteuse de sens pour l'objet tout en attachant le sens ou la signification à leur pratique, si d'autre part, ils ont dissocié cette pratique du système relationnel de places du « système de l'art » en la délocalisant, c'est-à-dire en inventant un nouvel espace pour elle, alors dans quelle mesure le sens de l'œuvre ne relève-t-il pas de cet espace, que l'artiste donne à voir en un lieu, celui de la localisation de l'objet, mais qui ne peut pas se penser indépendamment des autres lieux avec lesquels il constitue l'espace relationnel de l'œuvre ? Par conséquent, pourquoi ne pas penser dans la dimension spatiale de l'objet d'art les nombreuses activités de terrain et les déplacements qui conduisent l'artiste du siège social d'une entreprise minière ou d'un hôtel de ville, au gisement minier ou au parc urbain, en passant par l'usine de location d'un bulldozer ou par l'aérodrome où sont achetés les services d'un pilote, par le plan de vol de l'hélicoptère ou de l'avion dans lequel l'artiste survole et construit son objet d'art, que Smithson, par exemple, localise sur des plans ou dont il fait le récit ? Ensemble de lieux où œuvre l'art et qui œuvrent l'objet d'art en lui donnant peut-être sa signification et sur la pratique desquels les *landartists* ont attiré l'attention par leurs écrits. Ou encore, doit-on simplement voir dans les

[839] On voit ici ce que la pensée géographique du site et de la situation peut apporter à la compréhension de l'œuvre d'art *in situ outdoors* (cf. Besse et Robic, 1986).

sculptures de M. Heizer des sculptures minimalistes dans le désert, ou bien des objets d'art dont la localisation a à voir d'une part avec une représentation générale de l'espace de l'art et du désert par rapport à cet espace, et d'autre part avec l'ensemble des lieux auxquels ce lieu est relié pour permettre l'activité de leur production, et vers lequel ces activités convergent pour permettrent sa concrétisation ? En ne considérant que l'espace de l'objet, le lieu qu'il occupe et l'espace qu'il formule (par son étendue, sa forme et son déploiement en trois dimensions) et qui est actualisé dans une expérience, cette approche manque, me semble-t-il, ce qui fait la sortie hors les murs du système de l'art de l'activité artistique : l'espace de l'œuvre d'art qui est une des dimensions de la spatialité de l'objet d'art concrétisé. En sortant du système de l'art, c'est-à-dire d'un système donné de places (ensemble de lieux en relation et modalités de leur relation), l'activité artistique se fait dans des lieux qu'elle relie en un autre système de places et qui constitue la dimension spatiale de l'œuvre d'art. Cette dimension est incommensurable à l'objet d'art proprement dit. Cette distinction pose alors la question de savoir comment, dans sa matérialité, sa forme et sa localisation, l'objet d'art l'exprime ou en rend compte.
En développant une activité artistique autour des éditions documentaires, en revendiquant les pratiques que celles-ci donnent à voir comme des moments de l'œuvre, en fondant les résumés titulaires de leurs œuvres installées sur un jeu de dates et un jeu de lieux (cf. tableau 1), Christo et Jeanne-Claude montrent cette double dimension spatiale de l'œuvre et posent la question du rapport de signification entre lieu, espace, œuvre et objet.

B. Les formes de *land* de l'*in situ outdoors* christolien : du *land* revendiqué et aux *lands* pratiqués

« In 1976 came Christo's Running Fence*, by far the most publicized of the recent works in the landscape. (...) There is something undeniably captivating in the images of Christo's* Fence *snaking its way through the landscape, revealing the contours as it goes. Yet Christo was emphatic that this was not the sole content of his work. "I didn't just want a nice fence and a beautiful landscape," he said. Instead, (...) Christo sought a closer interaction between his art and its broader cultural context. "Just as religion was important to the Quattrocento artist," he explained, "so are economics, social problems and politics today (...) the greatest drama. Knowledge of these areas should be an important part of one's work." (...) Christo's was a new form of art in the landscape: temporary, theatrical, and involving numbers of people. » (Beardsley, 1984, pp. 31 et 34).*

Toute l'étendue des confusions induites par l'usage extensif du terme paysage pour qualifier l'*in situ* de l'action artistique *land artist*, est comprise dans cette citation de J. Beardsley à propos de l'installation *in situ* par laquelle l'œuvre textile monumentale des Christo s'est révélée au monde de l'art étasunien et européen. Il est notable que la définition de l'*in situ* comme paysage et la définition de l'œuvre comme paysagère, et cela malgré la protestation citée de Christo, ne permettent pas à Beardsley de « situer » cette œuvre. Seules deux solutions s'offrent à lui, comme à d'autres avant ou après lui, soit abandonner la référence au paysage pour qualifier l'ensemble des œuvres dont il traite, soit « sortir » l'œuvre christolienne du *Land Art* / *Earthwork*, en en faisant une forme atypique. Beardsley choisit la seconde solution, mon choix est inverse. La question est d'autant plus épineuse que le geste figuratif christolien, avec son vocabulaire formel de points, de lignes et d'aires colorées, et que son produit, l'objet d'art christolien, assurent presque la démonstration de la validité de la thèse paysagère, en tout cas d'un « *art of the landscape* », à moins, nous le verrons (cf. Chapitre 5, III, A), d'y substituer une autre référence en matière de représentation figurée et figurative : la carte.

« Ch. : il est aussi important de savoir que nous n'avons jamais fait de projets dans des espaces vides : ils étaient toujours réalisés dans des espaces extrêmement utilisés par les gens. J.-C. :

On a écrit que "The Running Fence" était située dans le désert californien, mais si vous regardez attentivement, il y a une autoroute et des milliers de personnes qui vivent là ! Ch.: Tous les projets sont volontairement imaginés dans ces espaces. Il y a une différence entre l'espace rural et urbain mais dans les deux cas, les gens les utilisent, les transforment. Dans la ville, l'espace est beaucoup plus contrôlé, limité, réglementé alors qu'à la campagne, c'est réglementé différemment, plus largement. J.-C. : Les espaces que nous utilisons ont été définis par des humains, jamais le désert. » (Penders, 1995, pp. 43-45)[840].

De fait, c'est l'*in situ* de l'activité artistique, l'*in situ* de l'œuvre, qu'il est difficile de qualifier de *landscape* ou, par référence au paradigme sculptural minimaliste, de « désert ». C'est précisément sur la définition du réel approprié par l'activité artistique, du monde œuvré par l'art, et sur les modalités de cette appropriation, que Christo et Jeanne-Claude s'opposent au recouvrement de leur production par le vocable *Land Art*, à leur inclusion dans ce champ de l'art contemporain.

« Des artistes de l'environnement, oui - parce qu'ils ont réalisé beaucoup d'œuvres dans des villes -en milieu urbain- et aussi en milieu rural mais JAMAIS dans des endroits déserts, et toujours sur des sites déjà aménagés et utilisés par des habitants, organisés par des êtres humains pour des êtres humains. C'est pourquoi il ne s'agit pas non plus de "Land Art". » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 11).

Christo et Jeanne-Claude préfèrent *Environmental Art* à *Land Art* parce que cela leur permet de prendre en compte l'*in situ* de leur activité artistique : leur manière d'œuvrer d'art le monde et de mondaniser leur objet. Le terme environnement aussi bien en français qu'en anglais est difficile à cerner. D'une part, parce que son contenu notionnel a beaucoup évolué, parce qu'il est souvent porteur d'une acception réductrice à sa seule dimension écologique (comme milieu naturel ou nature) ou bien, au contraire, parce qu'il cherche à ouvrir au-delà de cette perspective une certaine polysémie, déclinée dans un second temps en une série de qualificatifs (naturel, urbain, rural, etc.). D'autre part, parce qu'il est appréhendé et construit scientifiquement (pas seulement par la géographie) dans deux perspectives distinctes, soit, dans une perspective individuelle ou sociale, comme cadre, contexte, voire horizon de la vie humaine (psychique ou physique) ou de l'activité humaine[841], soit, dans une perspective spatiale, comme environs / alentours d'un lieu : l'ensemble des dimensions spatiales de la relation (ou non-relation) entre un quelque part associé à quelque chose (site, lieu) et cet extérieur à lui où il a (eu) lieu[842]. Dans tous les cas, la notion est construite sur les idées d'extériorité (aux hommes, à leurs activités, aux emplacements et dimensions spatiales de celles-ci), de proximité, voire d'immédiateté et de juxtaposition, auquel s'accordent du point de vue spatial une différenciation scalaire (lieu / espace), une opposition centre / périphérie (lieu / espace englobant) et un agencement sur le mode de la contiguïté. Dans tous les cas l'environnement est considéré comme un arrière-plan préalable et absolu, ce qui est trouvé et mis en forme par l'activité humaine dans un acte ou une action d'instrumentalisation, et non

[840] Les expressions de Christo en anglais sont pour « des espaces vides » : « *empty spaces* » ; et pour « des espaces extrêmement utilisés par les gens » : « *in spaces highly manipulated by people* » (ibid., p. 42).

[841] C'est alors l'équivalent de la notion anglaise de « *setting* » (cf. Stock, 2001, p. 89).

[842] Ainsi R. Brunet, dont on connaît la position polémique sur le milieu issue de son attaque de la géographie physique et de la géographie vidalienne auxquelles ce terme est référé et de l'orchestration de leur disparition au profit de l'analyse spatiale, formule-il la définition spatiale d'environnement en ces termes : « En fait, l'environnement, synonyme de milieu, a exactement la même définition générale que l'espace géographique, mais il est l'espace géographique *vu du lieu* dont on parle ; tout espace géographique est environnement de lieux, environnement de ses éléments et de ses sous-systèmes. » (Brunet, 1992, p. 175). Ce qui m'intéresse dans cette définition particulière, ce n'est pas l'assimilation d'environnement à milieu naturel, mais c'est sa mise en correspondance avec le couple lieu / espace par sa transposition dans une pensée de l'espace. Il n'y a pas d'environnement sans lieu dont il constitue l'espace englobant.

pas comme ce qui est instauré ou ré-instauré en un ensemble de significations, elles-mêmes instauratrices de la société ou du lieu. L'environnement est un terme de la modernité : ce qui est objectivé pour être instrumentalisé dans un complexe d'actions, et endosse une définition « opérative ». L'environnement c'est ce qui est autour de ou ce qui entoure quelque chose pris comme référent et dans une relation d'extériorité relationnelle mais de contiguïté physique ou spatiale avec lui, à la fois milieu artéfactuel et milieu naturel, milieu matériel agi et milieu investi de représentations, de valeurs et de significations. Pour ce qui concerne spécifiquement le champ de l'histoire de l'art ou de la critique d'art, il existe une tension contemporaine entre la définition donnée au terme par l'artiste A. Kaprow et qui est fondée sur la considération des rapports entre les formes et dimensions d'un objet d'art (installation) et les formes de sa réception esthétique par un public dont il constitue l'horizon ou le cadre[843], et celle plus récente qui intègre la dimension écologique du terme pour qualifier un art qui manipule la nature en sortant de l'atelier. Dans la définition de l'*Environmental Art* que donne B. Wallis (Wallis et Kastner, 1998), définition largement partagée par la pensée anglo-saxonne contemporaine et qui s'écarte notablement de la notion d'environnement définie par A. Kaprow, l'accent est mis sur la qualité naturelle du contexte d'intervention artistique et sur la dimension éthique de cette dernière[844] : l'*Environmental Art*, c'est l'art dans la nature physique et l'art avec la représentation sociale de la nature, ce qui permet d'y inclure l'activité artistique dans les parcs en milieu urbain ou en milieu rural. Or, il est évident dans la citation ci-dessus que Christo et Jeanne-Claude ne l'entendent pas particulièrement dans une acception naturelle ou écologique, mais plutôt au sens général de ce qui entoure (environnement urbain, environnement rural) ou de ce qui sert de cadre soit au déploiement de l'activité artistique, soit à l'objet d'art même. Par conséquent, la raison principale de la substitution du terme « *environment* » au terme « *land* » pour l'articuler à « *art* » est à chercher dans le jeu de l'interdiscursivité artiste / critique propre à l'art contemporain. C'est en effet pour éliminer des associations qui viennent avec *Land Art*, en particulier le paysage et le désert, et qui ne sont pas conformes à leur *modus operandi*, qu'ils opèrent cette substitution. Leur définition est par conséquent plus proche de celle d'A. Kaprow (un objet produit et un champ d'action pour le public), mais ils y intègrent, et c'est fondamental, la question de la production de l'œuvre (le champ d'action de l'artiste) et se faisant, entre autres, la dimension environnementale (écologique)[845]. *Environnement* prend ici la place de

[843] En 1966, A. Kaprow définit le terme d'environnement à l'intérieur d'un champ lexical propre au non-art et délimité par trois notions : assemblage, environnement et happening. L'assemblage est une juxtaposition d'objets empruntés à la réalité et au quotidien, et regroupés, autour duquel le spectateur peut marcher ; l'environnement (d'objets récupérés) est une œuvre en trois dimensions qui remplit une pièce ou une portion d'espace extérieur et dans laquelle le spectateur peut entrer et à l'intérieur de laquelle il est invité à circuler ; le happening est un événement (ou ensemble d' « actions-collages ») qui repose sur un scénario sommaire établi par l'artiste, laissant la place au hasard et à l'improvisation, et qui engage la participation du spectateur.

[844] C'est le sens qu'il donne très clairement au terme en distinguant dans l'introduction de son texte trois périodes du *Land Art* étasunien calquées sur l'évolution des préoccupations écologiques : *Earthwork*, *Land Art* et *Environmental Art*. « The development of Land Art in many ways mirrored the post-war evolution of eco-thought. The early wilderness-colonizing efforts of the first generation American Land Artists actually paralleled the ideas of conquest and exploitation that characterized the industrial era. At the same time many artists experienced a nostalgia for a pre-industrial Eden (…). The great earthmovers who worked to forcibly rearrange the stuff of the natural world in an effort to mediate our sensory relationship with the landscape were succeeded by artists who sought to change our emotional and spiritual relationship with it. They, in turn, spawned a third approach, that of the literally environmental artist, a practice which turned back to the terrain, but this time with an activity to remedy damage rather than poeticize it. » (Wallis et Kastner, 1998, pp. 16-17).

[845] Il est, par conséquent, étonnant de trouver en illustration de l'exposé que fait I. Chilvers (1999, p. 194) de la tension contemporaire entre la définition d'*Environment* donnée par A. Kaprow et la définition écologique d'*Environmental Art*, une référence à l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude : « The term has been loosely used, and confusingly it has sometimes been applied to Land Art or its analogues - that is, to a category of art that

landscape tel qu'il est utilisé par l'analyse paysagère du *Land Art* (« *art in the landscape* ») pour définir le lieu et l'espace de l'activité artistique. Cependant, la notion d'environnement est-elle en adéquation avec la forme de l'activité artistique et avec la réalité de son *in situ*, est-elle en adéquation avec le rapport d'appropriation et d'intégration substantielle ou dimensionnelle du site et de l'œuvre, manifesté par les spatialités de l'œuvre d'art et de l'objet d'art ? Est-elle adéquate avec l'idée que le site est construit par l'objet d'art autant que l'objet d'art par le site, dans le processus qui correspond à l'activité artistique et qui se déploie dans un *in situ* large et complexe ? Cette notion permet-elle de comprendre cette autre citation de Christo qui qualifie l'œuvre d'art du point de vue des rapports qu'entretiennent le tissu et le site de l'objet d'art ?

« Le tissu est fragile et sensuel, ce qui lui permet (...) de capturer les énergies (matérielles et discursives) qui résident dans le site et de les transférer à l'œuvre. (Christo et Jeanne-Claude, Conférence Cité de la Réussite, 2000).

Le terme d'environnement est-il adéquat pour qualifier ce *land* matrice et porte-empreinte, *topos* et *chôra* de l'installation ?
Nous mènerons dans cette sous-partie une analyse de l'œuvre de Christo et de Jeanne-Claude dans les termes, précédemment définis, du *Land Art*. Nous verrons en effet comment les modalités d'appropriation du réel dans le cadre de la proposition artistique et de l'activité artistique s'inscrivent dans une problématique de « *land claiming* » et nous étudierons sa généalogie. Nous verrons comment la spécificité de l'*in situ* christolien, d'être à la fois hors du système de l'art et « espace strié » (Deleuze et Guattari, 1980, pp. 593-596), pousse la logique du « *claiming* » au point de jouer sur toute l'étendue polysémique du terme « *land* », et de construire une double dimension spatiale : la spatialité de l'œuvre et celle de l'objet d'art. Cette analyse nous permettra de reprendre la définition de l'activité artistique christolienne comme *Environmental Art*.

1. Une activité artistique dissociée de l'espace relationnel de l'art : le *land* et l'*in situ* christoliens

« Christo : All these projects are outside of the art system. This is very important. Actually all the art activity, including avant-garde activity, is manipulated by an art system at all levels, through the gallery, councils of the arts - The New York State Council of the Arts - public grounds reserved for art activity, pledged to art activity… All that makes art into a make-believe reality. What is important with the Running Fence or the Reichstag or the Valley Curtain - they are outside of the art system, and they are thrown directly into everyday life of the country, of the community, of politicians, of the army, of circulation on streets and highways. » (Diamonstein, 1979, pp. 89-89).

Wrapped Coast est le premier « *temporary large-scale environmental work* » réalisé et installé en dehors du « système de l'art », aussi bien du fait de ses acteurs principaux[846], que du fait des conditions de son actualisation spatio-temporelle. L'œuvre échappe à ce type d'environnement institutionnel qui, à travers une commande ou une invitation, lui impose les circonstances d'un lieu, d'un temps, d'un cadre juridico-financier et éventuellement des spécifications. Elle développe sa propre détermination spatio-temporelle par la négociation

consists in manipulating the natural environment, rather than an art that creates an environment to enfold and absorb the spectator. Christo's work, for example, is sometimes described as Environmental Art ».

[846] Le directeur du projet, John Kaldor, est un *designer* d'*Universal Textile*, une entreprise industrielle australienne ; l'installateur, Ninian Melville, un commandant à la retraite du Corps des Ingénieurs de l'armée australienne.

directe avec les propriétaires fonciers et la population résidente[847], sa propre condition économique par le recours à un montage financier[848], et ses propres spécifications matérielles et formelles, celles produites par le développement du projet. Avec *Wrapped Coast*, la concrétisation de l'œuvre s'émancipe de toutes les formes de pratiques et de circonstances institutionnelles décrites par J.-M. Poinsot (1999, p. 100) : l'œuvre ne cherche plus à coller aux conditions données par les institutions artistiques, elle n'utilise plus l'événement social qu'est l'exposition ou la manifestation artistique pour se concrétiser, mais l'œuvre produit son propre cadre régulateur et crée l'actualité spatio-temporelle de son apparition, son événement. C'est le statut particulier du *land* christolien qui est alors expérimenté : un aire d'activité non « préparée », c'est-à-dire non affectée à un usage artistique par la définition préalable d'une fonction esthétique. Les Christo ont fait glisser leurs projets depuis l'aire de compétence de l'institution artistique vers celle de l'administration territoriale et de la société civile (propriétaires fonciers, résidents), se faisant ils ont quitté le « *make-beleive* » du système de l'art pour rencontrer ce que Christo appelle « *the true reality* » (Diamonstein, 1979, p. 89) de l' « espace public » (Penders, 1995, p. 9 ; Yanagi, 1989/a, p. 197). C'est la forme particulière de l'appropriation (« *claiming* ») christolienne qui est alors expérimentée : une adresse politico-administrative et une adresse sociale faites à une communauté locale, par opposition à une réponse à des propositions. L'activité artistique des Christo s'inscrit résolument dans la problématique du « *land claiming* », sans opter pour le « *Land Reclamation* » ou toute autre forme d'affectation d'un usage artistique au sol par l'institution muséale ou la puissance publique, alors même qu'il sollicite la puissance publique régulatrice des usages et fonctions des lieux. Il s'agit d'une appropriation, pour l'exercice d'une activité artistique aux fins de production d'un objet d'art, de lieux situés en dehors de l'espace affecté soit par l'institution muséale, soit par l'administration à un usage artistique en vue de supporter une fonction esthétique, mais réglementés et appropriés par des communautés humaines.

« Christo : l'essentiel de mes projets est la prise de possession de l'espace. Les objets ou les espaces que j'utilise ont déjà été élaborés ou bien sont déjà dans un espace qui a été manipulé par quelqu'un d'autre. » (Yanagi, 1989/a, p. 198).

« Christo : Nous empruntons littéralement l'espace public. L'œuvre génère un grand nombre de relations avec les gens qui ont un droit sur cet espace (qu'il soit public ou privé). » (Penders, 1995, p. 9).

---

[847] John Kaldor avait obtenu de son entreprise textile la création d'un fonds pour financer des bourses destinées à de jeunes artistes étrangers, permettant de couvrir les frais d'une série de conférences ou les frais d'une exposition personnelle à Sydney ou Melbourne. C'est sur ce principe qu'il invite Christo en Australie, en février 1969. Celui-ci décline la proposition, mais propose son projet *Wrapped Coast*. J. Kaldor tente alors d'obtenir une autorisation auprès du Premier Ministre de *New South Wales*. Par un courrier d'avril 1969, le *Minister of Lands* interdit l'installation du projet sur des terres publiques, mais conseille l'utilisation de terres privativement appropriées. J. Kaldor obtiendra, en mai 1969, l'autorisation d'utiliser la partie littorale des terrains possédés par *Prince Henry Hospital*, auprès du directeur de l'hôpital. Cette autorisation est soumise à certaines conditions : pas de mécénat par l'hôpital et autofinancement de l'ouvrage par Christo, réglementation de l'usage médiatique ou publicitaire du nom de l'hôpital, contraintes à la circulation des installateurs sur le site, contraintes de date, respect du site et restitution en l'état. Ces conditions sont négociées entre J. Kaldor et le bailleur, dans le cadre du projet. Pour l'ensemble des ces informations cf. B. Chernow (2002, pp. 190-191) et Blackwood (1978). L'intervention des infirmières de l'hôpital, qui, convaincues de la participation financière de leur employeur, firent peser la menace d'une grève sur le projet et obtinrent le soutien de la presse locale, obligea les artistes et leur directeur de projet à mener une campagne d'information et de négociation locale.

[848] En l'absence d'un structure économique permettant le financement de l'œuvre, celui-ci résulte d'une transaction qui fait du *Center for contemporary Art* d'Aspen (Colorado) l'intermédiaire entre les artistes et leurs fournisseurs d'un côté, et les artistes et leur acheteur de l'autre. Le musée paye le tissu commandé par les artistes avec une somme d'argent dégagée de la vente d'œuvres préparatoires de Christo à J. Powers, un collectionneur étasunien. J. Powers, en achetant les œuvres préparatoires à travers le musée, devient le financeur de l'œuvre. Pour l'ensemble des ces informations cf. B. Chernow (2002, pp. 190-191).

La majorité des œuvres précédentes et quelques œuvres *in situ* postérieures à *Wrapped Coast* ont cependant été réalisées dans le cadre de l'institution muséale, éventuellement son cadre *outdoors* (cf. carte 04)[849]. Certaines, parce que le musée constituait la cible même d'un projet, l'institution muséale devenant, entre autres, l'interlocuteur trouvé par la proposition des artistes.

« Christo : I understood that the only chance I would ever have to realize the wrapping of a building would be within the museum world. This is why, in 1967, I proposed to wrap the National Gallery of Modern Art in Rome. I made a scale model, drawings, collages, and a photomontage of this proposal because there was a chance I could realize it simultaneously with an exhibition there. (...) We came very close. » (Chernow, 2002, p. 175).

Ils réaliseront, en 1968 *Packed Kunsthalle* à Berne, puis en 1969 *Museum of Contemporary Art Wrapped*, à Chicago, en 1969. Jusqu'en 1995, c'est-à-dire jusqu'à la réalisation de *The Reichstag Wrapped*, ces installations furent effectivement les deux seuls empaquetages d'immeubles jamais réalisés par Christo, qui en conçut bien d'autres, parmi lesquels d'autres projets d'empaquetage de musées : la Galleria Nazionale de Rome, en 1967, le Whitney Museum of American Art de New York, en 1967, le MOMA de New York, en 1968. D'autres, parce que la sortie hors de l'art des Christo s'est faite progressivement, et que les rapports entre le couple-artiste et le « système de l'art » sont complexes, puisqu'ils dépendent de fait l'un de l'autre (cf. Chapitre 4, III, B, 3, et Chapitre 5, I, A). Le premier dépend des institutions du second pour le montage financier de ses œuvres (les souscriptions, l'achat d'œuvres préparatoires) et pour la promotion et la commémoration des projets et installations assurées par les éditions documentaires (expositions, ouvrages et films)[850].

« A.-F. P. : Vous dites que tout est esthétique. En 1961, quand vous avez décidé de travailler à l'extérieur, était-ce un rejet du système des galeries ? J.-C. : En 1961 à Cologne, ce n'était pas en lieu et place d'une exposition en galerie, c'était en même temps… Ch. : Avec ce projet, je voulais bousculer notre notion de l'art. Sortir du Musée, hors de la galerie, loin de ce qui pourrait être appelé l'espace contrôlé de l'art. Bien sûr ces projets prenaient possession d'un espace public. Ils étaient conçus pour questionner la notion habituelle de l'art dans une galerie, un musée ou un espace "protégé", un espace régit par des règles. D'une certaine façon aussi le monde de l'art où le public sait ce qu'est une installation, une peinture, une sculpture. Nos projets, en allant au-delà de ces lieux, devenaient autre chose. Une symbiose entre l'art, l'architecture et l'urbanisme. (...) Mais je ne faisais pas ces projets parce que ne n'aimais pas les galeries ou les collectionneurs. » (Penders, 1995, p. 25).

La sortie hors les murs de l'art de Christo s'est effectuée, dès le début des années 1960, selon des modalités assez comparables à celle d'Oppenheim ou de Smithson. Le lieu d'exposition de l'objet d'art est pour lui, comme pour les précédents, une sorte d'extrait concentré de l'espace relationnel de l'art et des principes qui régissent son fonctionnement dans les deux directions de la production artistique et de la réception esthétique. Le lieu d'exposition est à la fois une circonstance de mise en vue d'un objet produit par un artiste et une condition (directe ou indirecte) de sa production ; une circonstance de sa réception esthétique et une condition de sa (re)production par l'acte de réception. Le manipuler pour le critiquer ou le disqualifier, c'est attaquer tout le « système de l'art ». Tout le travail de Christo sur le lieu muséal peut se comprendre comme un renversement des polarités de l'objet d'art et du lieu d'art : ces premiers objets contiennent en abyme le lieu muséal où ils sont potentiellement ou réellement

[849] On peut utiliser la légende de la carte 02 pour retrouver l'index des lieux d'installation des objets d'art.

[850] J'ajouterais volontiers que, compte tenu de leur peu d'intérêt pour les installations *indoors* (Penders, 1995, p. 19), il est légitime, et sans doute pertinent, de se demander dans quelle mesure les artistes ne continuent pas à concevoir et à réaliser ce type d'œuvres spécifiquement adaptées aux lieux muséaux (la série des *Wrapped Floors*, *Wrapped Stairs*, etc. en 1969, 1971, 1984, 1995, mais aussi celle des empilements de barils) dans le simple but de maintenir un lien avec cet espace relationnel de l'art.

exposés, et inversement, les premières œuvres *in situ*, traitent les établissements d'art comme des objets. La première construction disqualifie la fonction de mise en vue de l'objet d'art du musée ou de la galerie, la seconde les place sous le contrôle de l'artiste. Les *Packages*, les *Wrapped Objects*, mais aussi les barils de pétrole, sont à l'instar des conteneurs de Smithson, des conditionnements qui permettent la circulation de biens, et qui manifestent donc le statut de marchandises (*commodities*) des objets d'art pris dans une interaction spatiale propre au « système de l'art » entre des lieux d'exposition. C'est d'abord en manipulant l'objet d'art (le tableau, la sculpture), que Christo touchera au « système de l'art ». Ses *Store Fronts*, *Store Fronts Corners* et son *Corridor Store Front*, sont des objets architecturaux (objets extérieurs) montés dans une galerie ou un musée (en intérieur), où ils sont présentés comme des sculptures. Ils relèvent d'une construction en abîme et constituent une interprétation du lieu muséal : lieu d'exposition-vitrine pour la réception-consommation d'un objet d'art-marchandise[851]. L'objet-lieu exposé est banal ou usuel[852] (banalité fonctionnelle, banalité formelle), sa pratique codifiée (parcours, stationnement) et routinière, son expérience bannie toute entière absorbée dans l'appréhension de l'objet disposé pour être offert à la consommation de l'œil. Il provoque, avec le surgissement de l'interrogation sur le contenu de la vitrine oblitérée, avec l'entrave à la mobilité qu'impose sa porte fermée, une réflexivité sur la nature du lieu et de sa pratique, sur la manière dont elles informent l'objet d'art. Le visiteur se voit chaland dans le lieu muséal au moment où, sous la forme métonymique du *Store Front*, celui-ci se ferme à cette pratique, à cette forme d'usage. En 1966, Christo remplira la *Castelli Gallery* d'un *Store Front* tellement imposant qu'il en gênera l'entrée, bloquant doublement les spectateurs à l'extérieur de la devanture et à l'extérieur de la galerie[853] : l'objet et le lieu sont devenus congruents, ne laissant plus de place non plus à l'interrogation sur le sens de l'objet. Le *Store Front* est comme le conteneur de Smithson à la fois un objet d'art et un lieu, vide et fermé à force d'indexation et de normalisation réciproques, un « système de l'art » auto-référencé. Par une gradation scalaire similaire, Christo va faire glisser l'empaquetage de l'objet exposé au lieu d'exposition : du tableau au musée. Déjà, pendant l'été 1961, invité pour sa première exposition personnelle par la galerie Haro Lauhus de Cologne, Christo expose *indoors* une trentaine de petits et plus grands empaquetages[854] et d'empilements de barils, et intervient *outdoors*, sur le port, devant la galerie. Avec la permission du directeur et l'aide des ouvriers du port, il réarrange un empilement de barils et le recouvre d'une bâche qu'il leu emprunte, pour réaliser *Empaquetages sur le quai*. Les Empaquetages intérieurs apparaissent alors comme les maquettes ou les œuvres préparatoires de l'objet d'art empaqueté, installé hors de la galerie. Le lieu de l'art : production, exposition, réception est extérieur, passé entièrement sous le contrôle de l'artiste. L'extérieur de la galerie signifie ici nettement l'en dehors du « système de l'art » : le monde, la réalité. En 1969, il conçoit pour le Museum of Contemporary Art de Chicago, une installation thématique

[851] En 1966, Christo conçoit une projet de *Store Front* pour The Museum of Merchandise de Philadelphie.

[852] On sait que Christo récupérait dans la rue les éléments qu'il assemblait pour construire ses devantures. On sait aussi que la production des *Store Fronts* se diversifie, ce qui permet de distinguer deux générations : les *Store Fonts* à l'allure européenne, faits de bois, peints en couleur et décorés de moulures, puis les *Store Front*, *Store Front corner*, *Corridor Store Front* en aluminium et métal galvanisé, surlignés de plaques de plexiglas colorées. Un style traditionnel, puis un style moderne, toux deux aussi banals l'un que l'autre (Bourdon, 2001, p. 128).

[853] Jeanne-Claude décrit l'œuvre : « It made people feel very uneasy because they couldn't enter the space. They could only walk to one corner and back to the door and then to a dead end at the other corner. They were corned. » (Chernow, 2002, p. 168).

[854] Il s'agit d'une voiture empaquetée, de deux pianos appartenant à Nan June Paik laissés en dépôt à la galerie, d'une galerie automobile empaquetée, d'une machine à écrire et d'un four empaquetés (Chernow, 2002, p. 100).

intitulée *Wraped In / Wrapped Out*[855]. De même que la toile qui recouvre les tableaux peints (ou, en amont, les châssis) disqualifie d'une part, la représentation picturale dans sa capacité à se référer à la réalité, d'autre part, le subjectile (*canvas*) dans sa prétention à en être le support adéquat, et enfin, transforme le lieu d'exposition en entrepôt, lieu de stockage d'une collection d'objets en instance de départ, la toile qui recouvre le lieu d'exposition comme un linceul, disqualifie celui-ci dans sa capacité à être le lieu de l'art. Parce qu'il norme la production artistique et assure la diffusion de ses propres normes, il est fermé au monde, à la réalité que l'art doit s'approprier, à la réalité dont il doit rendre compte. En enveloppant le musée d'art contemporain, le bâtiment et son contenu, Christo, fossoyeur de l'institution muséale, préparait son conditionnement et son enlèvement pour un transport de l'œuvre d'art hors de l'espace muséal, dans la conquête d'autres lieux[856]. Il mettait littéralement l'art en dehors ou à l'extérieur du lieu muséal et faisait de celui-ci un objet, comme un autre, de la maîtrise artistique. L'installation *in situ* qui lui succède est *Wrapped Coast*. Les *Air Packages* et des *Cubic Feet Packages*, 1966-1968 sont contemporains des empaquetages d'immeuble ; ces énormes sculptures en forme de ballons captifs leur sont par ailleurs formellement et dimensionnellement proches. Retenus au sol par des cordes ou suspendus dans les airs par des hélicoptères, les projets graphiques et les maquettes les représentent dans ou au-dessus de sites non urbanisés. En partance ou partis, les textes de Christo décrivent leur déplacement vers des espaces urbains, mais libres de bâti. Parce qu'ils évoquent des montgolfières ou des zeppelins, ces paquets sont des figures de l'ailleurs. Ils constituent un degré de plus dans la libération de l'objet d'art de son site muséal, dans son transport vers un autre site, dans le monde, c'est-à-dire avant tout *outdoors*, puisqu'il n'est pas encore hors de l'institution[857]. L'ensemble de ces déplacements de l'œuvre autour du lieu muséal, en en faisant un objet placé sous l'autorité de la maîtrise d'œuvre, rend possible la définition d'un autre rapport entre le lieu muséal et l'œuvre christolienne. L'institution muséale ayant perdu sa fonction de mise en vue de l'objet d'art, deviendra le lieu de présentation de la documentation de l'œuvre. Nous y reviendrons dans les Chapitres 4 et 5.

A la même époque, leur travail sur le rapport entre l'espace muséal et le monde extérieur à l'espace relationnel de l'art trouvera une autre modalité, une modalité qui contient en germe la nature de l'*in situ* de l'œuvre christolienne que j'étudierai ci-dessous. Elle consistait à transformer l'activité des institutions et à étendre son aire de compétence en dehors de l'espace relationnel de l'art, par conséquent à la faire travailler dans le « monde réel » (Christo, in Penders, 1995, p. 29). Pour ce qui concerne les œuvres installées à l'intérieur de l'espace muséal (musées, galeries ou manifestations artistiques), les institutionnels de l'art ont été amenés à engager des procédures d'intervention sur des marchés non-artistiques, tandis que Christo et Jeanne-Claude, se concentraient sur la conception et sur le geste, l'action sur le matériau. En 1968, Harald Szeemann, directeur de la Kunsthalle de Berne, a commandé le tissu, la corde et les installateurs pour l'arrivée de Christo. En 1968, S. Delehanty, historienne de l'art, assistante du directeur de l'Institute of Contemporary Art de l'Université de

[855] A l'intérieur, pour *Wrapped Floor and Stairway*, Christo utilise 260m2 (2 800 sqft) de tissu ; à l'extérieur, pour empaqueter le musée 930m2 (10 000 sqft).

[856] Un article de *Newsweek* cite la responsable du service des relations publiques du MoCA, Karin Rosenberg : « Since Christo wrapped us up, young people have been coming in and sitting down to talk, as if the museum were a park. » (Chernow, 2002, pp. 189-190).

[857] Le premier *Air Package* a été installé, en 1966, devant le Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven (Pays-Bas). Le deuxième *42 390 Cubic Feet Package* est installé sur le campus de l'école des Beaux Arts de Minneapolis (Minnesota) et devait rejoindre, supporté par des hélicoptères, la pelouse de l'Institut des Arts de Minneapolis. Dans les faits, le paquet a été soulevé à 6 mètres d'altitude pendant quelques minutes (Bourdon, 2001, p. 165). Le troisième, *5 600 CubicMeter Package*, sera installé à la Documenta 4 de Kassel, en 1968, sur la pelouse de l'Orangerie.

Pennsylvanie, s'occupe de gérer les commandes de barils de pétrole et la logistique de leur acheminement jusqu'au musée pour l'installation *1 240 Oil Barrels Mastaba*, tandis que des étudiants sont recrutés pour rassembler des bottes de foin dans les campagnes environnantes pour l'installation *Two Tons of Stacked Hay*[858]. En 1969, c'est Jan van der Marck, directeur du MoCA de Chicago qui se charge des négociations et de la logistique pour Wrapped Museum of Contemporary Art. Pour les *Wrapped Monuments* milanais de 1970, Guido Le Noci, propriétaire de la Galeria Apollinaire, a négocié les autorisations avec la commune, l'achat du tissu et de la corde, le recrutement d'une équipe d'installateurs. On le retrouve en 1974, à la tête des négociations et de la logistique pour *Wrapped Roman Wall, 1974*[859].

« Jan Van der Marck : As no European or United States museum was willing to take Valley Curtain *under its institutional auspices, this working association with the museum professional may have helped the* Valley Curtain*'s credibility in the art and business communities. » (Chernow, 2002, p. 206).*

Les artistes franchiront un seuil dans l'autonomisation de leur activité et de leur œuvre par rapport au « système de l'art », avec la création de la C.V.J., opérateur économique et juridique d'intervention dans le monde réel, organe de décision et de coordination de l'activité artistique (cf. Chapitre 1, I, C). Par le truchement de la C.V.J., l'ensemble de la filière de production de l'œuvre entre dans le champ de l'activité artistique. Mais ils resteront liés au monde de l'art comme à un vivier dans lequel ils puiseront une partie de leur main d'œuvre, en fonction de leurs besoins. Les institutionnels de l'art, pour certains en tant qu'employés de la C.V.J., opéreront alors en dehors du « système de l'art ». Les directeurs et les conservateurs de musées et les galeristes deviendront des directeurs de projet, les critiques des correspondants ou des reporteurs, les historiens de l'art des conseillers historiques ou des ambassadeurs, les artistes et les étudiants des beaux Arts des installateurs ou des *monitors*, etc. Tous seront envoyés sur les fronts de la production de l'œuvre, de la sauvegarde et de l'édition documentaires, nous les y avons déjà rencontrés. Ainsi, en 1971, Jan van der Marck, qui a quitté la direction du MoCA, est employé par les artistes comme directeur du projet *Valley Curtain*. Il recommandera l'un de ses collègues, Peter Selz, ancien conservateur du département des peintures et sculptures du *Museum of Modern Art* de New York, membre fondateur et directeur du *Berkeley Museum*, pour la direction du projet *Running Fence*[860]. Celui-ci sera efficacement secondé par Lynn Hershman, son assistante. Conformément aux ingénieurs, aux consultants et autres experts employés sur les projets, c'est pour leur savoir-faire, leur entregent et leur désir de participer que ces institutionnels de l'art prennent leur place dans le partage des tâches imposé par les projets et coordonné par la C.V.J. Cependant

[858] Suzanne Delehanty explique son rôle artistique à B. Chernow (2002, p. 186) : « I had to round up fifteen hundred-plus oil barrels, the equivalent of five freight cars full. They were to construct a truncated pyramid in our large fifty-by-fifty-foot gallery. Getting them wasn't easy. It meant disrupting oil companies' operations, since drums are needed at every stage of delivery cycle. The materials Christo chose engaged this invisible system. Negotiations for loaning barrels were made with various companies by Stephen and Nathaniel Lieb, an ICA board member. I remember that one company wouldn't lend , but insisted on selling their barrels to us; after we returned them, they would give a refund - it was their way of doing a loan receipt. I had to convince the university business office not to worry about ten or fifteen thousand dollar invoice. We borrowed oil barrels from several companies: some did a straight loan based on an exchange of letters; others used their own systems of inventory control. It was fascinating. ».

[859] L'ensemble de ces informations sont apportées par B. Chernow (2002), dans la biographie des artistes qu'il a rédigée.

[860] Il s'agit bien dans tous les cas d'un emploi, comme le montre la citation suivante : « On December 27, 1973, Scott Hodes sent Selz a four-page agreement that specified a fifteen-thousand-dollar salary, plus expenses, to commence on January 1. The agreement provided for Selz to "devote as much time and effort as is necessary for the successful performance of his duties and the completion of the Running Fence Project.". » (Chernow, 2002, p. 226).

ce choix s'est révélé préjudiciable dans certaines situations interlocutoires, en particulier celles impliquant les communautés humaines locales[861]. Par conséquent, le recours aux institutionnels de l'art pour diriger les projets a été peu à peu abandonné, au profit de la mobilisation d'autres savoir-faire : Johannes Schaub, directeur du projet *The Pont-Neuf Wrapped*, était consultant en organisation des entreprises ; Tom Golden, directeur de la partie californienne de *The Umbrellas*, était agent immobilier, membre de la *Land Mark Commission* du *Sonoma County*, et H. Scott-Stokes, pour la partie japonaise, était journaliste, responsable de bureau du New York Times à Tokyo ; W. Volz, co-directeur de *The Reichstag Wrapped*, est le photographe accrédité des Christo, tandis que R. Specker, est un homme d'affaires. Ainsi, nous voyons comment au « système de l'art » les artistes ont progressivement substitué un « système christolien » : ils ont dans un premier temps contraint le monde de l'art à l'exercice de ses compétences dans le monde réel, puis dans un second temps ils ont convaincu le monde réel d'exercer ses compétences habituelles pour faire œuvre d'art.

Le projet *Surrounded Islands* est une conjonction intéressante des diverses formes de la sortie hors les murs de l'art de l'œuvre christolienne : l'appropriation de l'espace public définissant la qualité du *land* de l'art christolien, d'une part, et l'intervention des institutionnels de l'art hors de l'espace relationnel muséal, d'autre part. Le projet conçu dans le cadre d'une invitation du *New World Festival of the Arts* de Miami[862], à l'origine de laquelle on trouve Jan van der Marck, cette fois directeur du *Center for the Fine Arts* de Miami, s'émancipera de cette circonstance institutionnelle par le biais du traitement qu'en fera l'administration territoriale à laquelle les artistes le soumettent ou l'adressent. L'événement social organisé par le *New World Festival of the Arts* aura lieu en juin 1982, *Surrounded Islands* sera installée en mai 1983, décalée donc par le jeu des procédures d'autorisation administrative et des négociations. Plus encore, l'un des enjeux principaux du projet résidera dans la qualification des demandeurs de l'autorisation (« *applicants* » et « *application* »), c'est-à-dire la détermination de la qualité des personnes morales engageant leur responsabilité dans le projet. Celui-ci est tout à fait symptomatique de ce glissement de l'activité christolienne de l'aire de compétence de l'institution artistique vers celle de l'administration territoriale et de la société civile (propriétaires fonciers, résidents). C'est dans le processus d'autorisation que se dégagera progressivement la nécessité d'engager la responsabilité morale des artistes, plus précisément de leur entreprise, la C.V.J., à côté de celle des élus, et de préférence aux institutions muséales. Le projet sera finalement soumis à l'autorisation des différentes administrations concernées (Etat fédéré, *Dade County* et *incorporated areas* du Greater Miami) par trois types de demandeurs distincts et successivement engagés : l'institution muséale (le *New World Festival* et le *Center for the Fine Arts*), l'Etat fédéré de Floride (le *Secretary of State* et le *State Department*), la C.V.J.[863], en conséquence, les trois ensembles de

[861] P. Selz évoque la difficulté de la situation avec B. Chernow: « They would come to a point where the artists were forced to employ nine attorneys. (…) At this stage, Christo and Jeanne-Claude needed all the helps they could get. None of the landowners was rushing to support the project or to sign a contract. As an art authority, Peter Selz spoke a different language than did the bewildered farmers and ranchers. "I would go up there and tell them about the project and show them some work Christo had done", Selz said, "It meant absolutely nothing to them. They thought it was some kind of real estate gimmick, somebody trying to get their land. It was very, very difficult to get across what we were trying to do. (…) It took a long time before we got the first signature.". » (Chernow, 2002, p. 230).

[862] Un événement artistique pluridisciplinaire qui réunissait des écrivains, des musiciens, des chanteurs, des compagnies de danse, et des plasticiens.

[863] Dans une lettre du 27 août 1981, J. Z. Fleming, l'avocat des artistes, écrit aux Christo : « Mr. Hodes and I discussed this [demande d'autorisation au DERM]. We concluded that Christo should not be an applicant because of the following: 1. The implication of any illegal conduct is an improper implication. Therefore, Christo is no more required to be an applicant than an individual that would be involved in preparation of any

demandeurs seront conjointement poursuivis en justice, devant la *US District Court*, par un petit groupe de résidents et d'usagers de Biscayne Bay opposés au projet (la *National Wildlife Rescue Team*, dirigée par J. Kassewitz).

« Entre la rue Bonaparte et la rue de Seine, la rue Visconti, à sens unique, longue de 140 m., a une largeur moyenne de 3 m. Elle se termine au numéro 25 à gauche et 26 à droite. Elle compte peu de commerces : une librairie, une galerie d'art moderne, un antiquaire, un magasin d'électricité, une épicerie… "a l'angle de la rue Visconti et de la rue de Seine le cabaret du Petit More (ou Maure) a été ouvert en 1618. Le poète xx Saint-Amant qui le fréquentait assidûment y mourut. La galerie de peinture qui remplace la taverne a heureusement conservé la façade, la grille et l'enseigne du XVII ème siècle" (p. 134, Rochegude/Clébert - Promenade dans les rues de Paris, Rive gauche, édition Denoël). Le mur sera élevé entre les numéros 1 et 2, fermera complètement la rue à circulation, coupera toute communication entre la rue Bonaparte et la rue de Seine. Exclusivement construit avec les tonneaux métalliques destinés au transport de l'essence et de l'huile pour voitures, (estampillés de marques diverses : Esso, Azur, Shell, BP, et d'une contenance de 50 l. ou de 200 l.) le Mur haut de 4 m., a une largeur de 2,90 m., 8 tonneaux couchés de 50 l. ou 5 tonneaux de 200 l. en constituant la base. 150 tonneaux de 50 l. ou 80 tonneaux de 200 l. sont nécessaires à l'exécution du mur. Ce "rideau de fer" peut s'utiliser comme barrage durant une période de travaux publiques, ou servir à transformer définitivement une rue en impasse. Enfin son principe peut s'étendre à tout un quartier, voir une cité xxxxxx entière. Christo, Paris, octobre 1961. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 20)[864].

Le 27 juin 1962, à Paris, Christo installe la centaine de touques composant *Le Rideau de fer - Mur de barils de Pétrole*, dans un espace public. Il effectue, à cette occasion, sa toute première démarche administrative en vue d'obtenir l'autorisation de faire un usage artistique de cet espace. Si *Empaquetages sur le quai*, à Cologne, l'été précédent, était une appropriation d'objets localisés[865], *Le Rideau de Fer* est, de fait, le premier « *land claiming* » administratif de Christo. Il demande l'aide du critique d'art P. Restany[866], puis Jeanne-Claude requiert l'intervention (*lobbying*) du Général J. de Guillebon, son père. L'autorisation d'installer ayant été sollicitée auprès de la préfecture de police de Paris en septembre 1961, mais n'ayant pas été obtenue[867], l'appropriation de l'espace public sera sauvage, illégale[868].

---

other project that an owner-applicant might submit to the agencies. 2. The Secretary of State and other officials are sufficient applicants. They cannot be rejected as applicants and their participation confirms responsibility, and eliminates the need for Christo to be an applicant. 3. If Christo were to be an applicant, it would not only constitute an improper suggestion of a need for him to be "more responsible" but also, reduce the validity of the project as a public project. » (Christo, 1986, p. 68). Puis, dans une lettre de Christo à A. J. Clemente, responsable du DERM, accompagnant une demande d'autorisation conjointe du *New World Festival*, du *Center for the Fine Arts*, du *Secretary of State* et du *Department of State* (Floride), l'artiste précise : « In addition to the applicants shown (…) CVJ Corporation should be included as an applicant in paragraph 4 of the joint application as follows: CVJ Corporation, attention Christo, 48 Howard street, New York, New York 10013 (Telephone: 212-966-4437, after 10:30am). I understand that you want CVJ Corporation to be listed as an applicant and hereby confirm that this letter is submitted to comply with your request. (…) Nevertheless, this is to confirm the foregoing pursuant to your request and, also, that CVJ Corporation will be responsible for the creation, design, the installation and removal of the "Surrounded Islands" Project, and for the funding of the project. » (ibid., p. 118).

[864] Extrait du texte dactylographié accompagnant le montage photographique. Le texte est recopié tel que frappé et présenté par Christo dans l'œuvre préparatoire.

[865] Ainsi que l'œuvre *Wrapped Venus* réalisée, à Rome, dans les jardins de la Villa Borghèse, en 1963.

[866] Christo se souvient pour B. Chernow : « Pierre had political connections with someone at the Saint-Germain police station. We walked into the prefecture, got an application, and tolked to the person in charge. It was my first real negociation with a government agency. » (Chernow, 2002, p. 104).

[867] Dans un courrier daté du 25 juin 1962, destiné à J. de Guillebon, M. Papon, Préfet de la Seine, refuse son autorisation et explique son refus en ces termes : « Not wishing to place the discussion on the realm of art where it appears all opinions are valuable, I will stand on the firmer ground of jurisprudence. A public way by definition must be free to all traffic. The authority that I represent cannot allow it to be closed, even for a few

Cette installation précoce est intéressante, parce qu'elle présente déjà, comme le montre le texte du projet, toutes les caractéristiques qui fondent le *land* de l'activité artistique dans ses dimensions d'espace et de lieu, et permet, par conséquent, d'appréhender l'*in situ* de l'œuvre christolienne. Christo accompagne l'installation *in situ* d'une exposition dans la galerie J d'œuvres préparatoires qui documentent ce projet, ainsi que d'autres projets textiles[869]. Il a fait reproduire au recto du carton d'invitation (cf. document 25), une annonce indiquant l'heure, le lieu et la nature des deux événements, une photographie aérienne du quartier sur laquelle une ligne rouge relie le lieu d'exposition (8 rue Montfaucon, Paris 6ème) et le lieu d'installation (rue Visconti, Paris, 6ème) ; et au verso, un texte de P. Restany, propriétaire de la galerie. L'exposition ouvre à 20 heures, elle précède d'une heure la mise en place de l'installation. Cette dernière dépend d'une logistique planifiée et organisée à l'avance. Effectuée en une trentaine de minutes par Christo, elle sera démantelée, à la demande de la police, entre minuit et une heure du matin. L'exposition, elle, durera une semaine, passant du statut de documentation d'un projet à celui de documentation d'une installation. L'installation implique (cf. citation ci-dessus) outre la réalisation d'un terrain[870] et d'un travail bibliographique pourvoyeurs d'un savoir sur le lieu, une transaction avec des entreprises pour l'approvisionnement en barils et leur manipulation. Comment qualifier l'*in situ* du *Rideau de fer* ? D'une part, le lieu de l'objet d'art est une position (*topos*) à deux titres. Il est un emplacement choisi dans un ensemble de positions possibles dans le monde, un lieu donc dissocié de l'objet d'art projeté et conçu à Cologne en 1961. Il est surtout une position relative à un ensemble de lieux éloignés les uns des autres, différenciés par leur fonction et mis en relation par l'activité artistique. Pour ce qui concerne les différents lieux, on trouve : l'atelier pour la conception et la réalisation des œuvres préparatoires et des empaquetages, ainsi que pour la définition et la coordination de la stratégie artistique ; la galerie pour la publicité et la documentation du projet et ensuite de l'installation ; Paris, le 6ème arrondissement et la rue Visconti pour le terrain cognitif et, sans doute, une bibliothèque pour le travail de documentation ; la préfecture de police pour le dépôt du dossier de demande de permis ; les compagnies pétrolières, lieux de récupération ou de location des barils ; l'atelier de Jan Voss à Gentilly, lieu du stockage des barils. Ces lieux sont en interaction, une interaction manifestée par des déplacements d'informations (l'invitation postée, par exemple, mais aussi les commandes, etc.), de personnes (artistes, galeristes, manutentionnaires, spectateurs) et de biens (barils, œuvres préparatoires, petits empaquetages). L'espace de l'œuvre est fondamentalement poly-topique (multi-positionnel), relationnel, et relatif à l'activité artistique. L'activité artistique menée par Christo, secondé par Jeanne-Claude, est une action finalisée à travers des pratiques qui (ré)instaurent et font fonctionner des agencements matériels et sociaux, qui constituent un ensemble de lieux séparés (distance) et reliés (flux). Si cette activité artistique et l'ensemble des pratiques qui en découlent œuvrent le monde d'art, un monde qui n'est pas nécessairement celui de l'art, inversement, les lieux oeuvrés tendent à mondaniser le projet. Notons que la galerie est un des lieux de l'espace relationnel de la prestation artistique : Christo ne rompt pas le lien avec le lieu muséal, il lui affecte une place (amont, documentation du projet, et aval, documentation de l'œuvre) dans cet espace relationnel. Il en va de même pour l'atelier, où il produit des œuvres préparatoires et des empaquetages. D'autre part, le lieu de l'œuvre est celui du « croître ensemble » (*chôra*) de

hours... Believe my regret and please my general and dear friend, accept my best regards. » (Chernow, 2002, p. 108. Texte cité en anglais).

[868] Elle conduira d'ailleurs Christo et Jeanne-Claude au commissariat de police.

[869] Christo désirait répéter son ensemble *indoors* / *outdoor* expérimenté à Cologne, en exposant des objets dans la galerie, mais l'exiguïté de celle-ci l'amena à lui préférer la seule exposition d'œuvres préparatoires.

[870] La photographie sur laquelle est réalisée le projet graphique est un prélévement d'image réalisé sur le terrain.

l'objet édifié et de site d'édification qui non seulement se concrétisent mais ne prennent sens que l'un par rapport à l'autre quand ils sont mis en relation par l'activité artistique, puis par l'expérience esthétique. L'*in situ* est relatif à l'objet d'art, il n'est pas indépendant de lui, il n'a pas d'identité sans lui, et il est relatif à l'espace relationnel de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à la somme et à l'interaction des lieux des opérations effectuées par l'artiste ayant permis la réalisation de l'objet d'art. La mise au lieu de l'objet d'art implique un espace d'activité artistique plus étendu : l'ensemble des lieux œuvrés pour la production et la construction de cet objet d'art. En revendiquant un *land* pour l'objet d'art, comme lieu de sa concrétisation, Christo ouvre un espace pour son activité artistique, un espace multi-topique et relationnel, à l'intérieur duquel le lieu d'émergence de l'objet est aussi une position relationnelle. La revendication d'un *land* particulier pour l'objet d'art comme lieu de sa concrétisation, impose, en effet, le déploiement d'une activité dans d'autres lieux, instaurant en *land* de l'activité artistique un espace relationnel multi-topique. L'objet d'art entretient un rapport d'identité réciproque avec un lieu et celui-ci est en relation avec l'espace de l'activité artistique. C'est cette spatialité propre de l'objet d'art dans son rapport avec la spatialité de l'œuvre qui constitue l'*in situ* christolien et qui est schématisée par une première représentation graphique, la figure 02.

« A.-F. P. : Vous disiez que l'œuvre emprunte l'espace… Ch. : Oui. Elle emprunte l'espace et elle en bénéficie. Tout dans le monde appartient à quelqu'un. Je trouve l'espace plein de ressources. » (Penders, 1995, pp. 15-17).

Mais, le *Rideau de Fer*, à la différence des œuvres christoliennes suivantes, a raté son *land claiming* pour au moins deux raisons : le processus administratif n'est pas allé au bout, l'installation est illégale, et le sens de l'œuvre a été apporté avec l'objet et surimposé au lieu et non pas construit avec lui par activation artistique de ses qualités[871]. La deuxième raison étant une conséquence de la première. Le caractère chorâïque de l'objet christolien est en quelque sorte inachevé. C'est ce « *land claiming* » et cette spatialité (relationnelle et relative) de l'activité artistique que Christo et Jeanne-Claude étendront en principes de leur œuvre. En intégrant les opérations de fabrication de l'objet d'art dans le champ de la C.V.J., en plaçant résolument son activité sur le terrain de la légalité administrative et de la négociation, en augmentant la dimension (l'étendue) des objets et par conséquent leur emprise au sol, ils les amplifieront. La revendication d'un lieu pour l'objet d'art, met l'art christolien sur le *land* : le *land* est le lieu revendiqué pour la concrétisation de l'objet, mais c'est aussi l'ensemble des lieux mis en relation dans l'espace de l'exercice de l'activité artistique. Il nous faut donc distinguer l'*in situ* uni-topique du lieu-matrice et empreinte de l'objet d'art, dans lequel

[871] Entretien avec Christo et Jeanne-Claude, juillet 2003 : « J.-C. : A part la rue Visconti que nous avons appelée Le Rideau de Fer, parce que le mur de Berlin avait été construit un an avant, c'est la seule de toutes nos œuvres qui a une relation directe avec la politique. Parce que l'écologie de *Surrounded Islands* ce n'est pas nous qui l'avons apportée, elle était là à Biscayne Bay, la politique du Reichstag, ce n'est pas nous qui l'avons inventée, elle était là. Tandis que pour la rue Visconti c'était délibérément qu'on l'a appelée Le Rideau de Fer. Mais c'est la seule de nos œuvres. Il y a toujours des données politiques dans toutes nos œuvres, mais que nous n'apportons pas. C'est quand on faisait *Running Fence* que nous nous sommes rendus compte que les *ranchers* étaient en bataille constante avec le gouvernement, parce qu'ils ne pouvaient pas faire ce qu'ils voulaient sur leurs terres. Mais ça nous ne le savions pas d'avance, ça. A. V. : Mais vous créez une situation politique… J.-C. : Non, elle existait. A. V. : Vous la révélez… J.-C. : L'œuvre révèle beaucoup de choses. Dans toutes nos œuvres, et ça c'est une chose que nous aimons beaucoup dire dans nos conférences quand on nous pose la question : la deuxième moitié du 20ème siècle et le 21ème siècle sont des siècles où pour la première fois il y a une conscience environnementale, une conscience sociale parce qu'il n'y a jamais eu autant d'émigrants, jamais, c'est… C'est *social*, *political*, *environmental*… et il y en a encore… voilà, *economical*. Jamais dans les siècles passés il y avait eu ces 4 choses aussi *strong*. Et nous disons : "Toute œuvre qui est less *environmental*, *less political*, *less social*, *less economical* est *simply less contemporary* ". Mais n'oubliez pas que les éléments que nous trouvons dans un site, ils existent, ils sont là, nous ne les apportons pas. Nous héritons de tout ce qui est inhérent au site. ».

l'objet imaginé et le lieu sont interdépendants au point de constituer une *chôra*, et l'*in situ* multi-topique des lieux-matrices de l'œuvre d'art. En séquençant et hiérarchisant précisément les opérations, ils assureront le passage de la spatialité poly-topique du déploiement de l'activité artistique à la spatialité uni-topique de l'objet d'art ou, pour le dire autrement, le passage de la spatialité du projet à celle de l'installation. C'est cette construction spatiale complexe que les éditions documentaires donnent à voir.

2. Les qualités du *land* revendiqué par Christo et Jeanne-Claude : « strié » et ordinaire

« Christo: Basically what I can say is that if you read our project you can understand me very easily. They have this space... Now what is space? (...) Traditional three dimensions sculptural space is designed by the artist. There is another space what we usually do not think about. Now, the moment you walk in the street, start to walk the sideway, somebody designed it. You cross the street, somebody designed the crossroads. You funnel 24 hours around the clock in space designed by architects, urban planners, politicians. Space with juridictions, meanings, uses. Now what we do Jeanne-Claude and myself, we borrow that space and we create gentle disturbance for few days. All that space and we inherit every thing what is inherent to that space to become a part of the work of art. We don't invent the politics of The Reichstag, we don't invent the ecology of Surrounded Islands. (...) Taking the case of Umbrellas. *There was so much territory there of roads, of cows and things. This is why the use of the urban and rural space is so much important. Because basically we enjoy that space manipulated by people. We are borowing that space (...) and benefitting that space from the streets, from manmade structures, from the natural forms. From the movments of the natural forms. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003).*

« Christo : L'essentiel de mes projets est la prise de possession [version. angl. manipulation] de l'espace. Les objets ou les espaces que j'utilise ont déjà été élaborés ou bien sont déjà dans un espace qui a été manipulé par quelqu'un d'autre. J'aimerais souligner que quelqu'un - un homme politique, un architecte, un urbaniste, etc. - a conçu les rues, les autoroutes, les ponts et mêmes les voies aériennes. Ces espaces sont empruntés par des milliers de personnes qui ne sont pas conscientes que quelqu'un a tout conçu autour d'elles. Nous tenons tout cela pour acquis, bien que cet espace soit organisé de façon très précise. J'arrive dans cet espace et soudain je crée une légère perturbation. » (Yanagi, 1989/a, p. 198)[872].

« Smithson : The desert is less "nature" than concept, a place that swallows up boundaries. (...) The more compelling artists today are concerned with "place" or "site". » (Kastner et Wallis, 1998, p. 25)[873].

Si le désert, ou ce qui s'en rapproche, est l'*in situ* possible de l'œuvre pour Smithson, le *land* qu'il revendique pour son art, c'est parce qu'il est une surface sans frontière, disponible pour

[872] Une citation très proche qui concerne un autre projet : « Ch. : Nous approchons d'un espace et nous créons une discrète turbulence. Au départ, nous empruntons l'espace et subitement nous essayons de créer des obstacles, des divisions, des difficultés. (…) Il y avait un projet, probablement le projet le plus intime que j'aie réalisé (en 1978). Cela s'appelait "The Wrapped Walk Ways". Un travail très simple concernant 4 km et demi de chemin dans un parc ordinaire et banal à Kansas City. Une partie des chemins "à la française", une autre "à l'anglaise". Les gens se promenaient fréquemment sur les dalles en ciment et sur l'asphalte. Le fait qu'il touchait à l'un des actes les plus ordinaires, la marche, donnait son caractère intime au projet. On glissait sous vos pas et sur la surface que vous parcouriez journellement sans y prendre garde un tissu très doux, déplié et coloré qui, en quelque sorte, activait la conscience de se promener puisque si vous étiez distraits, vous vous rompiez le cou ! Subitement, les personnes qui traversaient le parc si ordinairement se sont mises à penser à la manière dont elles marchaient. » (Penders,1995, pp. 15-17).

[873] Citation de R. Smithson extraite de l'essai qu'il a rédigé en 1968, intitulé *A sedimentation of the mind : Earth Projects*, qui servit en quelque sorte de manifeste à l'exposition *Earthworks*

un usage artistique. Ainsi les seules limites considérées sont celles qui opposent les déserts, archétype de l' « espace lisse » et « *amorphe* » (Deleuze, Guattari, 1980) que l'activité artistique peut informer en dehors du système de l'art, et le non-désert, l'espace « strié » du contrôle de l'activité artistique par les centres du système de l'art qui en informent les productions, celles donc qui « tiennent à distance les institutions culturelles » (Tiberghien, 1995, p. 24). Comme le montre la citation de Smithson, c'est bien l'idéologie de la *frontier* qui sous-tend le *land claiming* du Land Art[874], au point sans doute de construire la figure de l'artiste pionnier qu'illustre à merveille M. Heizer. Au contraire, sur les lieux de l'art christoliens s'exercent des enjeux et des conflits fonciers, ils sont affectés de fonctions et de réglementations, ils sont pris d'usages et fréquentés de pratiques, ils sont accessibles et reliés, et ils sont, à l'instar du désert cette fois, investis de représentations.

« Ch. : Il est important de savoir que nous n'avons pas fait de projets dans des espaces vides : ils étaient toujours réalisés dans des espaces extrêmement utilisés par les gens. J.-C. : On a écrit que The Running Fence *était située dans le désert californien, mais si vous regardez attentivement, il y a une autoroute et des milliers de personnes qui vivent là ! Ch. : Tous les projets sont volontairement imaginés dans ces espaces. Il y a une différence entre l'espace rural et urbain mais dans les deux cas, les gens les utilisent, les transforment. Dans la ville, l'espace est beaucoup plus contrôlé, limité, réglementé alors qu'à la campagne, c'est réglementé différemment, plus largement. J.-C. : Les espaces que nous utilisons ont été définis par des humains, jamais le désert. » (Penders, 1995, pp. 43-45).*

L'*in situ* christolien n'est pas, ne peut pas être, le désert, la réserve foncière, la friche, bref la discontinuité « lisse » dans ou à l'écart de l' « espace strié » caractérisée par la faiblesse du maillage, de la rente foncière, de l'enjeu foncier, de l'accessibilité[875]. L'*in situ* christolien ne

---

[874] « La *frontier* (…) ce sont les terres libres, à l'Ouest, qui reculent, selon Tocqueville, de trente-cinq kilomètres par an, mais qui jusqu'à la fin du XIXe siècle semblent inépuisables, horizons infinis recommencés éternellement jusqu'à l'autre et problématique océan, le Pacifique. La *frontier*, c'est beaucoup plus que le symbole même des ressources économiques naturelles inépuisables de l'Amérique, beaucoup plus que la terre à qui veut la prendre, et le fondement même de l'égalité sociale théorique de la nouvelle démocratie. (…) C'est la Terre promise, où l'absence de clôtures et l'immensité proclament la bonté, la générosité et la liberté des grands hommes blancs. » (Cabau, 1981, p. 19).

[875] Ainsi, G. Tiberghien (1996) décrit les traits exceptionnels d'inaccessibilité et d'isolement du site de *Double Negative* l'œuvre de M. Heizer dont il fait l'expérience pendant l'été 1991 : « De retour chez moi, et la carte sous les yeux, je rappelle Heizer. Il décroche tout de suite. Toujours cette même voix chaleureuse et gaie. Je lui explique comment je compte organiser mon voyage. Mais voir le *Negative* à 10 heures, c'est déjà un exploit. "It's like hell over there !". On n'a qu'une idée alors c'est de fuir le plus loin possible. Le mieux donc c'est que je vienne d'abord chez lui, que j'y passe la nuit, et que je reparte le lendemain matin vers 5 heures pour pouvoir être sur le site autour de 8 heures. » (ibid., p. 21), puis « J'arrive à Overton à 12h30 et suis à pied d'œuvre sur la mesa à environ 13 heures après avoir scrupuleusement suivi les instructions du musée. Avant, j'ai signalé mon passage à l'aéroport recommandation de Michael qui n'est probablement pas inutile. (…) Le chemin était très raide et mauvais. J'ai dû m'y reprendre à trois fois avec ma voiture pour arriver au sommet de la côte. Une fois sur le plateau, le terrain est complètement plat et si l'on ne connaît pas l'exact repère kilométrique où tourner, on se perd à tous coups. Je crois me souvenir que De Maria, lorsqu'il a construit *Las Vegas Piece*, non loin de là, a manqué de se perdre et a bien cru y rester. Avant d'être exactement sur place on ne voit strictement rien. Il faut être parvenu à deux mètres de l'œuvre pour se rendre compte que l'on est au bord d'une crevasse, en réalité une entaille de plus de 9 mètres de large et de quinze de profondeur. » (ibid., p. 37). Ou encore ceux de *Lightening Field*, une œuvre de De Maria : « Lever 4h30. Je suis un peu groggy. Après un changement à Salt Lake City, j'arrive à Albuquerque à 10h30, loue une voiture et file à Quemado. Arrivé à 2h20, soit 10 mn avant l'heure de rendez-vous. (…) Quemado est un petit village d'une dizaine de maisons. Les deux premières appartiennent à la Dia Art Foundation. Un grand type en jeans avec un chapeau de cow-boy sur la tête me demande si je viens voir le *Lightening Field*. Il m'annonce que nous partons à 3 heures. (…) Le trajet me semble long. Subitement nous quittons la route pour prendre un chemin de terre. Après environ une demi-heure - à ce qu'il me semble car je n'ai pas de montre - nous voici rendus. *The Cabin* (*a log cabin* c'est-à-dire faite en rondins de bois ajointés à l'ancienne) est une très belle maison, très simple, avec une petite véranda. (…) Le type de la Dia m'explique qu'elle a été construite dans les années 30. Il nous montre où se trouve le dîner froid qui nous a été préparé et le

peut pas être les conservatoires de la *wilderness* originelle ou les périmètres destinés à y retourner, à la rétablir, par le jeu d'actions de reconversion esthétique. De même que l'aparté, le pas de côté géographique ou l'écart social, ne convient pas à l'activité artistique christolienne[876]. On peut y voir aussi l'influence de leur origine européenne explicative à la fois d'une (plus) faible perméabilité aux fondements idéologiques de la société étasunienne, à l'esprit pionnier, et d'un intérêt pour les espaces saturés et pour des modèles intensifs d'usage des sols en milieu urbain ou rural. Ce qui nous renvoie à la question du décalage des Christo par rapport au monde de l'art étasunien (Cf. Chapitre 1, I, D) en nous fournissant une clé de lecture culturelle et idéologique. Ainsi, leurs tout premiers projets monumentaux étasuniens sont des projets urbains qui concernent des immeubles des centres culturels de la culture urbaine à Chicago et à New York (Manhattan) : l'Allied Chemical Tower, sur Times Square[877], le Withney Museum of American Art, le MOMA, et qui prolongent les premiers projets d'empaquetage de bâtiment, les projets parisiens : Arc de Triomphe, Ecole militaire. Leur première grande installation *outdoors in situ* le résultat d'un travail aux confins de l'urbain (*Wrapped Coast*). L'*in situ* christolien est fondamentalement l' « espace strié », l'espace formé, informé, contrôlé, au point que, suivant la démonstration de G. Deleuze et F. Guattari (1980, pp. 593-596), le tissu est aussi une métaphore du lieu œuvré d'art. Comment qualifier ces *lands* revendiqués par l'art christolien ?

« Un an après que Christo eut abandonné le projet pour le pont Alexandre III, il tourna son attention vers le Pont-Neuf. Cette construction plus ancienne présentait d'avantage d'intérêt pour lui, en partie en raison de sa meilleure localisation : l'île de la Cité qu'il traverse est le centre de Paris depuis deux mille ans. Par leur architecture, les douze arches du Pont-Neuf promettaient à l'empaquetage une silhouette plus animée et plus rythmée que l'arche unique du pont Alexandre III. (...) La circulation automobile peut passer en même temps sur le pont et sous celui-ci en empruntant la voie express Georges Pompidou. » (Christo, 1990, p. 40).

Les *lands* (terrains, parcelles) revendiqués et appropriés par Christo et Jeanne-Claude, dans le cadre de leur activité artistique, sont aussi bien des édifices (ouvrages d'art ou bâtiments), ce que Christo appelle des « objets », que des objets non-architecturaux, des « espaces », que distingue leur dimension. Leur étude commune permet de dégager un certain nombre de qualités spatiales invariantes dont l'arrangement constitue des structures spatiales complexes assurant le passage et la transition. On y trouve presque systématiquement : un maillage parcellaire de propriété et d'exploitation ; un pavage juridico-administratif complexe ; des unités de peuplement ; la proximité et / ou l'accessibilité d'une grande agglomération ou d'un

---

petit déjeuner pour demain. Il reviendra nous chercher vers midi. D'ici là il n'y a aucun moyen de quitter l'endroit. » (ibid., pp. 54-55).

[876] en 1973, R. Smithson conçoit le projet et entame la réalisation d'*Amarillo Ramp*. L'œuvre est située sur un lac asséché, Tacovas Lake, dans la région de la ville texane d'Amarillo. Entre 1972 et 1974, M. Heizer construit *Complex I*, à Garden Valley, dans le désert du Névada - qu'il complètera dans les années suivantes par *Complex II* et *Complex III* -, à la même époque Christo réalise *Valley Curtain*, à proximité de la petite ville de Rifle dans le Colorado, *Wrapped Roman Wall*, à Rome (Italie), *Ocean Front* à Newport (Rhode Island), *Running Fence*, dans la zone périurbaine de San Francisco.

[877] « Times Square, un lieu (…) éminemment symbolique. En se situant au centre de Manhattan, il figurait le cœur de New York et de sa région mais aussi de la culture américaine dont New York fut au début du siècle la meilleure ambassadrice. A bien des égards, Times Square dans sa période de gloire fut le fruit d'une expérimentation réussie de sociabilité citadine où intérêts privés et logique de profit se conjuguèrent pour produire un espace public d'une exceptionnelle vitalité qui resta dans la mémoire collective *The Great White Way*. » (Pouzoulet, 2000, p. 243). Times Square nommé d'après le New York Times qui s'y installa en 1904, est la vitrine de la culture urbaine de masse étasunienne.

centre d'agglomération[878] ; un axe de circulation de niveau national ou international (voie routière, ferroviaire ou fluviale) et un réseau routier local ; l'encaissement ou l'invagination topographique, hydrographique ou architectonique ; une discontinuité naturelle ou sociale. La complexité du pavage juridico-administratif est le fait de la juxtaposition d'aires de compétence administrative de même niveau, de l'emboîtement hiérarchique d'aires de compétence distinctes ou du recoupement de types d'aire qui correspondent à des compétences différentes (territoriales ou sectorielles) (cf. tableau 03). Les sites sont peuplés et bâtis, certains très densément correspondent à des modes de peuplement urbain ou rural (par exemple, partie japonaise de *The Umbrellas*), d'autres plus faiblement correspondent essentiellement à des modes de peuplement rural (par exemple, partie californienne de *The Umbrellas*). En milieu rural le peuplement est souvent groupé en unités de peuplement de taille petites et moyennes, auxquelles s'agrègent éventuellement des formes de dispersion intercalaire (de type périurbanisation d'une grande agglomération régionale, par exemple). La proximité d'une agglomération, pour une œuvre non urbaine, peut être exprimée en distance ou en distance-temps et sa détermination dépend de la représentation du proche et du lointain dans la communauté adressée. Les projets intra-urbains concernent majoritairement de grandes agglomérations, souvent même des capitales d'Etat, et sont placés au centre géographique et fonctionnel de l'unité urbaine principale ou dans l'immédiate proximité de celui-ci (y compris pour ce qui concerne les projets urbains étasuniens). La bonne accessibilité potentielle est portée par une réticulation plurimodale (route et voie d'eau ou route et voie ferrée, éventuellement voie aérienne) et multiscalaire permettant une circulation interne (sur le site) et externe (vers ou depuis le site), ainsi qu'un changement de niveau de circulation et / ou de mode de transport. Elle s'organise souvent autour d'un axe routier principal, de type voie rapide à grand gabarit, et d'échangeurs qui l'articulent à un réseau secondaire[879]. L'encaissement comme l'invagination renvoient à des formes architecturales, topographiques ou hydrographiques (continentales ou maritimes) et correspondent à des plis verticaux ou horizontaux dans l'épaisseur matérielle de la terre ou d'un ensemble bâti. Encaissement et invagination se caractérisent souvent par la mollesse des formes topographiques, de type *bad lands* collinaires, ou hydrographiques, de type littoraux de submersion[880]. L'ensemble topographique collinaire a constitué en lui-même le site idéel d'un des tout premiers projets non-architectural *outdoors in situ* de Christo, *Packed Hills, Project for Packing 30 Hectares Area, 1968*. Cette allure caractérise, par ailleurs, la morphologie de tout un ensemble d'objets empaquetés *indoors* ou *in situ* conçu dans les années 1960 : *Empaquetages sur le port de Cologne, 1961*, *Packed Hay, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1968* et la série des *(Two) Wrapped (Loads) Wool Bales*, 1969.

---

[878] D. Bourdon (2001, pp. 176-177) énonce une idée similaire à propos des différents projets d'empaquetage d'immeubles en milieu urbain du début des années 1960 : « (…) il semble probable que Christo ait été plus intéressé par la perspective d'installer un empaquetage monumental dans un lieu urbain très fréquenté que par la simple idée d'envelopper un bâtiment. Il ne spécifie pas l'édifice à empaqueter, et ne montre qu'un intérêt limité pour la fonction d'origine ou le style architectural. Quand il choisit, il ne pose qu'une seule condition : une taille imposante et une situation centrale. ».

[879] A propos du site d'*Over the River* les artistes disent : « Il faut qu'il y ait une route qui longe la rivière. Nous utilisons 40 miles de rivière pour mettre 7,5 miles de toile parce que quand la routre s'éloigne de la rivière on n'en met pas. Naturellement, généralement quand une rivière suit son cours, il y a un rideau d'arbres entre la route et la rivière, un rideau d'arbres qui cacherait tout. Ca on ne peut pas l'utiliser. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

[880] Le site de *Wrapped Coast*, avec sa falaise vive et son platier (estran rocheux), présente des formes plus escarpées et des angles plus marqués, il faut néanmoins préciser que le projet avait été conçu pour l'ensemble collinaire de la Californie, et que le site définitif est le fait d'un choix opéré par J. Kaldor, validé par Christo et Jeanne-Claude.

« Jeanne-Claude : Quand il y a une vallée, il y a généralement une route basse qui longe le fond de la vallée et une route plus haute et les gens qui y habitent suivent cette forme. Il y a une limite, il y a déjà une limite. Mais le V shape *c'est déjà un parcours et la vie des gens est limitée par cette forme en V. C'est ce que nous cherchons. Un plat ça serait sans intérêt. Où est la limite. On continue, on continue jusqu'à ce qu'on arrive à New York. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003)*[881].

La discontinuité (ponctuelle, linéaire ou zonale) par laquelle des ensembles relativement homogènes aux qualités différenciées sont juxtaposés ou articulés, correspond à des ruptures substantielles de nature très diverse renvoyant aussi bien à des dimensions naturelles (terre / mer, par exemple), qu'à des dimensions sociales (rural / urbain, ou dans l'intra-urbain quartier blanc, aisé / quartier noir, démuni). Elle peut prendre l'allure de formes de dégradations continues, de type gradient, ou plus brutales, de type front. Les artistes expliquent la localisation et la longueur de *Running Fence* en articulant l'interface mer / terre et l'axe principal de circulation pour définir les qualités du site de l'œuvre :

« We wanted a site that includes Ocean and land. Highway 101 was 24,5 miles from the Ocean. If Highway 101 were three miles from the Ocean, the Running Fence would only have three miles long . » (in Metroactive Arts, édition Sonoma County, juillet 2002, www.metroactive.com).

L'ensemble des qualités évoqué dans ce paragraphe est énuméré et décrit dans le tableau 21 et complété par le tableau 03. Ainsi, les *lands* revendiqués par les artistes sont dotés de certaines qualités topographiques particulières, caractérisés par l'importance de leurs usages déterminés par des fonctions, par l'importance de leurs fréquentations déterminées par des pratiques et des usages, et par l'empilement de leurs règles sociales et réglementations juridiques déterminées par les conflits fonciers ou les menaces anthropiques (érosion, pollution, etc.) sur des discontinuités.

« Christo : A la fois pour Running Fence *et* The Umbrellas*, les sites que j'ai choisis ne sont pas exceptionnels ; ce sont des endroits ordinaires. » (Yanagi, 1989/a, p. 176).*

« Christo : Si je devais choisir de réaliser un projet en un lieu très reculé, une relation ferait défaut. Le projet provoquerait une sensibilité différente si le site devait être un endroit dont on n'a jamais entendu parler, ou auquel on ne retournera jamais. Mais quand nous réalisons un projet autour d'une grande ville, il existe une continuité de l'expérience en cet endroit pas seulement pour les gens qui y vivent mais aussi pour ceux qui y sont attirés. Les éléments familiers et culturels liés à cet endroit créent une perception qui n'est ni étrange ni unique. La grande ville rend le site banal et ordinaire. » (Yanagi, 1989/a, p. 188).

« Christo caught people off guard by presenting a work of art that visually engaged them in a milieu in which they are accustomed to functioning routinely » nous dit J. Fineberg (1986, p. 24), « Christo entreprend ses monumentales interventions dans le monde de l'habitude » insiste W. Spies (1989, p. 62), quant à L. Alloway (2001, p. 107), à propos des *Store Fronts*, il écrit « les lieux simulés de Christo sont tous intimement connus mais topographiquement anonymes : il parvient à réaliser ce qu'on pourrait appeler du familier schématique ». Il est important de bien comprendre ce qu'entendent Christo et Jeanne-Claude par « endroits ordinaires » quand ils qualifient les sites qu'ils ont sélectionnés pour leurs œuvres, et ce qu'en explicitent les commentateurs[882]. En particulier parce que nombre de ces sites (hauts lieux ou

[881] A propos du site de *The Umbrellas*.

[882] Jeanne-Claude dit à propos du site d'*Over the River*, par exemple : « Nous choisissons d'abord quelque chose qui nous plaise, quelque chose qui ne soit pas (je ne parle maintenant pas maintenant des projets *urban* mais des *rurals*. Rien d'extraordinaire. L'Arkansas River est beaucoup moins belle que les cinq autres rivières [référence à la première sélection de six rivières effectuée pour le projet]. Mais Arkansas River pour nous est mieux. » (Entretien avec les artistes de juillet 2003).

landmarks) semblent se couvrir difficilement de la notion d'ordinaire. Il y a deux manières d'envisager le banal, d'une part, comme ce qui est familier du fait de la répétition, c'est l'idée d'habitude, d'autre part, comme ce qui est familier du fait de la standardisation, c'est l'idée de similitude.

Le premier sens, celui compris par W. Spies et J. Fineberg, renvoie à la question de la pratique des lieux par une population donnée, il a à voir avec la dimension spatio-temporelle de ses activités quotidiennes. On a pris l'habitude de l'appréhender à travers la notion de routine. Il concerne les lieux où ces dimensions s'actualisent, la manière dont elles les informent, la manière dont elles les utilisent, la manière dont elles les investissent (de valeurs, de significations), et leur place dans une succession qu'elles ordonnent par un déplacement, leur place dans une hiérarchie qu'elles ordonnent par des attributions, c'est-à-dire le lieu rapporté à l'espace relationnel de la pratique quotidienne et de la représentation familière. C'est le lieu comme partie prenante de l'espace de vie et de l'espace vécu, celui de l'habiter pré-réflexif (Stock, 2001, pp. 161-168), « *taken for granted world* » - habitus de la sociologie ou conscience de la phénoménologie. Le premier sens concerne aussi les moments où ces dimensions s'actualisent, leur temporalité et leur rythme, leur fréquence et leur ordre de succession temporelle. Monument architectural le Pont-Neuf est aussi le lieu d'une routine, celle des mouvements pendulaires, des passages rive droite / rive gauche. On pourrait dire à peu près la même chose de Central Park, à la fois haut lieu new-yorkais avec ses calèches pour touristes, ses concerts en plein air et lieu d'une pratique quotidienne qui s'étend de la pratique quotidienne du *jogging*, à la pratique de week-end du zoo ou du terrain de base-ball, en passant par le casse-croûte détente à midi.

Le second sens, celui compris par L. Alloway qui assimile les *Store Fronts* à des éléments standards de l'espace urbain réel, concerne l'équipement ou l'espace qui dans l'identique et l'indifférenciation a perdu son identité de lieu à coller à une fonction, à être un quelque part pour un usage, de telle sorte qu'il semble être partout le même. Ce sont ces lieux que M. Augé (1992 ; 1997) rassemble sous le terme discutable de non-lieu, en subsumant le lieu sous la catégorie de l'identité et qui plus est de l'identité collective territoriale façonnée dans une communauté d'histoire[883]. C'est l'espace normé par sa fonction et essentiellement référé à celle-ci, celui qui correspond, par exemple, sous sa forme bâtie au style international en architecture et auquel fait référence L. Alloway[884].

Le caractère ordinaire de l'*in situ* christolien renvoie aux deux définitions, et plus encore il prend en charge à la fois les deux définitions : lieu particulier dans un ensemble de lieux associés à des pratiques banales ou routinières, il est le lieu identifié ou rapporté à soi (individu ou société) ; et équipements ou espaces associés à des fonctions banales ou pas, et dotés, par celles-ci, d'une certaine universalité, c'est-à-dire partout reconnaissables, il est le lieu identifié ou rapporté à sa fonction. C'est à la fois un lieu, dans l'ensemble des lieux, et l'espace familiers d'une population « *in-située* », celle à laquelle s'adresse directement le projet, et un équipement ou un espace reconnaissables par une population « *ex-située* », celle qu'invite, au-delà, le projet. Nous retrouvons ici les termes d'*insider* et d'*outsider* fondés en

---

[883] « Le non-lieu (…), c'est le contraire du lieu, un espace où celui qui le traverse ne peut rien lire de son identité (de son rapport à lui-même), ni de ses rapports entre les uns et les autres, ni, a fortiori, de leur histoire commune. Le contraire, en somme, du petit village blotti dans la verdure dont le clocher pointe vers le ciel. » (Augé, 1997, p. 109), ou encore cette opposition entre lieu et espace : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » (Augé, 1992, p. 100).

[884] Lire à ce sujet la très belle définition du style international en architecture et de l'art minimal qu'il lui associe, de Th. De Duve (1989, pp. 39-40). Un style qui lie espace et échelle au détriment du lieu, et dont il voit l'archétype dans la *Villa Savoie* de Le Corbusier et la déclinaison dans les constructions sur pilotis, « et donc autant que possible arrachée(s) du sol ».

géographie par E. Relph (1976, pp. 49-62) qui servent à qualifier la distance (*insideness* et *outsideness*) avec laquelle un individu donné construit, dans une expérience, la signification d'un lieu du monde pour lui[885]. Pour la communauté humaine « *in-située* », lieu et ensemble de lieux d'ici, il est identitaire (de vie, représenté et vécu), mais commun (routinier), pour la seconde, équipement et espace de là-bas, il est étranger ou fait d'altérité (pittoresque), mais il est identique ou similaire (reconnaissable). Dans tous les cas, parce que l'endroit est ordinaire, le rapport des populations à cet *in situ* est, non seulement pré-réflexif, mais fondamentalement non projectif. Ce réel, revendiqué et bientôt approprié par le projet christolien, existe à la fois comme un plein de pratiques et d'usages et comme un creux dans l'imaginaire individuel et collectif qui façonne et investit les lieux, comme une lacune de projection.

La forme descriptive des résumés titulaires qui définit les objets imaginés par Christo et Jeanne-Claude est, de ce point de vue de la double familiarité du lieu, significative. Considérons d'abord la description de l'objet imaginé (cf. tableau 22). Certains titres sont construits sur une double référence à un objet géographique, un équipement ou un ouvrage d'art générique et à l'action accomplie sur celui-ci (l'« artefaction ») ou au résultat matériel de cette action (l'objet-artefact) ; ils ne sont pas déterminés par un article, ce qui induit un niveau d'actualisation zéro ou éventuellement, dans un moindre degré d'abstraction, un niveau indéfini. Deux d'entre eux, introduits par un article défini, se réfèrent à des ouvrages d'art particuliers et intrinsèquement rapportés à des lieux, des sortes de *landmarks* (Pont-Neuf) et / ou de hauts-lieux (Reichstag), ce qui, en anglais, impose le renversement du participe passé adjectivé : *The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-85* et *The Reichstag Wrapped, Berlin, 1974-1995*[886]. Dans les autres cas, l'objet imaginé est simplement référé à un artefact banal et défini par un article ou par un caractère particularisant (*Running Fence*)[887]. Dans la majorité des cas donc, l'objet ou l'espace artéfacté est indéterminé géographiquement : des îles en général (*Surrounded Islands*), des allées en général (*Wrapped Walk Ways*), un front de mer en général (*Ocean Front*), etc. Considérons ensuite la seconde partie du titre. Elle l'adresse géographiquement. Elle donne une position, des coordonnées spatiales, à l'objet ou l'espace artéfacté : *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, USA*. Cette adresse est elle-même descriptive, nous y reviendrons. Tout titre est donc construit sur la base d'un inventaire qui vise à associer des coordonnées spatio-temporelles à un objet imaginé, résultat de l'artéfaction d'un objet géographique majoritairement générique.

Sur le fondement de ces deux ensembles de qualités, je proposerai une première définition des *lands* revendiqués par les artistes en mobilisant les trois notions géographiques de discontinuité[888], de territoire[889], derrière laquelle on trouve toute la déclinaison de la

---

[885] « The essence of place lies (…) in the experience of an "inside" that is distinct from an "outside"; more than anything else this is what sets places apart in space and defines a particular system of physical features, activities and meanings. To be inside a place is to belong to it and to identify with it, and the more profoundly inside you are the stronger is this identity with the place. » (Relph, 1976, p. 49).

[886] Pour *The Gates, Project for Central Park, New York City, United States*, en cours depuis 1979, les choses ont un petit peu plus complexes. Les portes sont à la fois un objet générique, en soi et rapporté à un parc urbain en général, et des objets particuliers : la vingtaine de portes identifiées par un nom qui entourent Central Park. Nous reviendrons sur cet exemple, dans le chapitre suivant.

[887] Soulignons les cas particuliers de *The Gates* et *Ocean Front* qui renvoient l'un et l'autre à la fois à un objet géographique (les portes de Central Park et le front de mer en général) et à l'artefact inventé par Christo.

[888] C'est-à-dire des points, des lignes ou des surfaces à la faveur desquels se joue le contact entre des ensembles différenciés par leurs qualités substantielles.

[889] Je reprendrai ici une partie de la définition qu'en donne B. Debarbieux (2003, p. 912) qui articule tous les autres termes utilisés ci-dessous : « Le territoire comme auto-référence. L'intérêt principal du concept de territoire, source principale de sa complexité, est qu'il est nécessaire de prendre en compte de façon simultanée ses caractères objectifs, subjectifs et conventionnels. Sa nature objective ou objectivable est celle de sa matérialité et celle de la matérialité des pratiques dont il est tout à la fois, un produit, le support et l'objet. Sa

géographie culturelle et sociale en espace de vie[890], espace vécu[891], espace représenté, et de réseau[892]. Les *lands* christoliens sont des éléments ou portions d'ensembles géographiques relevant de ces trois catégories notionnelles.

3. Le *claiming* du *land* : découpage, perturbation et à propos

« Christo : Extend the studio in the espace what is not owned by you. This is a very different story. That is the very important thing. That is the space involved in it what matters. » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003).

Contrairement à d'autres œuvres *landartists*, les projets de Christo et Jeanne-Claude, échappent à l'événement social muséal constitué par l'exposition individuelle ou collective, la biennale ou le festival, c'est-à-dire par la pratique de la commande institutionnelle, et à l'aire de son application. Contrairement à d'autres œuvres *landartists*, ainsi qu'aux projets d'architecture ou de paysage, les projets des Christo sont des propositions esthétiques d'équipement temporaire de sites faites à des communautés humaines et non pas des réponses à des demandes formulées par celles-ci, à des commandes sociales[893]. Dans le cadre de leur prestation artistique, l'acte de « *land claiming* », qui selon moi fonde le *Land Art*, prend tout son sens. L'appropriation artistique du *land* n'étant pas préparée, l'usage artistique du sol ne découlant pas d'une affectation préalable d'une fonction esthétique à un site, l'enjeu de la réalisation de l'œuvre réside dans le *claiming* et ce qui en découle la demande d'usage (*application*) du sol ou du terrain revendiqué. A la qualité du *land* qui lui sert d'*in situ*, s'accorde une forme particulière de *claiming*, une manière pour l'œuvre d'entrer en rapport avec l'*in situ*, de s'y proposer, d'y élaborer un droit d'usage et de construction artistique. Trois termes résument cette manière : découpage, perturbation et à propos.

---

nature subjective est celle de l'expérience individuelle (sensible, affective, symbolique) qu'il rend possible. Sa nature conventionnelle réside dans le fait qu'en dernier ressort, un territoire social ne doit sa pertinence qu'à un processus donné, toujours singulier et endogène, de construction collective de l'intelligibilité du monde. A ce titre, il participe toujours d'une vision du monde et d'une représentation auto-référencée et identitaire du groupe qui la construit. C'est à la faveur des conventions dont il est l'objet et de la très forte charge symbolique dont il est souvent porteur, qu'un territoire acquiert une valeur emblématique pour le groupe dont il est *le* territoire : le groupe s'affiche par le territoire qu'il revendique, par les représentations qu'il en construit et communique. ».

[890] J'emploie l'expression espace de vie au sens d'ensemble des lieux produits et articulés par des usages, des pratiques et des fréquentations quotidiennes, à l'échelle d'un individu ou d'une famille, que lui a donné la géographie sociale (Frémont, 1980). Pour G. Di Méo (1991/a, p. 362) : « C'est l'espace fréquenté par chacun de nous, avec ses lieux attractifs, ses nœuds autour desquels se construit l'existence individuelle : le logis, la maison, les lieux de travail et de loisir… C'est l'espace concret du quotidien. ».

[891] J'emploie l'expression espace vécu suivant le sens existentiel qu'on lui reconnaît traditionnellement dans le courant phénoménologique de la géographie, et non pas social, représenté et vaguement affectivé de la géographie française (Frémont, 1980, p. 49) : c'est-à-dire l'espace de vie investi de valeurs, de significations, d'émotions et de sentiments, qui caractérisent l'attachement d'un individu ou d'un groupe d'individus à cet espace. Celui-ci peut être élaboré en des représentations (matérielles ou pas) de l'espace (objets, processus ou phénomènes), et quittant l'aire pré-réflexive de l'expérience humaine individuelle, s'objectivant dans une réinterprétation, il s'articule à d'autres représentations en des représentations sociales partagées de son rapport à soi, à l'autre médiatisé par l'espace, et au monde.

[892] J'entends par réseau une configuration spatiale discontinue à vocation d'échanges, constituée d'un ensemble de points mis en relation par des axes, articulés par des nœuds et ouverts sur l'extérieur par des portes, sur lesquels circulent des flux.

[893] « La plupart des artistes reçoivent des subventions, des dotations provenant de fondations et des commandes de mécènes. Les Christo refusent tout cela. De même, ils ne travaillent jamais en collaboration avec un autre artiste, ni n'acceptent de suggestions quant au choix d'un site pour leurs œuvres. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31).

Le *claiming* suppose avant tout un acte de découpage d'une portion de la surface terrestre à laquelle affecter un usage : la délimitation d'un sol ou d'un terrain pour un usage. Le tissu est le signe de l'acte de découpage, un peu à la manière des *Sites markers* d'Oppenheim. En tant que surface limitée par des bords dégageant une forme sur un fond, il délimite une étendue, en tant que nappe constituée de l'entrelacs régulier de fils de chaîne et de trame, il unifie ses parties en un tout : il y a ce qui est rassemblé à l'intérieur et ce qui est laissé à l'extérieur de ses limites. Mais cela va plus loin dans la mesure où il concrétise, en effet, l'expression idiomatique « *to lay claim to the land* », expression qui est utilisée en anglo-américain pour désigner l'acte de revendication et d'appropriation d'un sol ou d'un terrain par un individu ou un groupe. Cette expression, construite sur le verbe « *to lay* » qui signifie poser ou étendre une chose sur autre chose, est utilisée pour toutes les formes de recouvrement textile d'un objet (nappe sur table, couvre-lit, etc.). Ainsi, les artistes symbolisent, sous la forme de la pièce de tissu qu'ils se proposent d'étendre sur et d'appliquer aux sols revendiqués, l'acte notarié – titre (*deed*) ou contrat –, qui détermine les limites à l'intérieur desquelles un individu ou un groupe peut mener une activité. On peut aussi dire, en choisissant un autre registre mais qui est lié au premier, que le tissu est un *analogon* du lot cadastral que les artistes revendiquent pour leur usage artistique : son plan. Le tissu signifie l'appropriation d'un terrain par les artistes aux fins d'un usage artistique. Mais, à l'instar d'une procédure normale de *land claiming*, l'appropriation du lieu et l'installation de l'objet textile ne seront possibles qu'après un long travail du terrain à l'issue duquel sera édité l'acte notarié. Une oeuvre comme *Surrounded Islands* doit se comprendre dans cette perspective. Les artistes effectuent là un *land claiming* sur l'eau qui prend appui sur les *spoiled islands* de Biscayne Bay, un *claiming* qui donnera lieu à l'édification de onze « polders »[894] textiles flottants. Ils sont à rapprocher formellement des aménagements des polders bâtis de Miami Beach : Isle of Normandy, Indian Creek Village et Bay Harbor Islands, etc. L'élaboration de l'oeuvre a donné lieu à une recherche de propriété des îles. Celles-ci se sont avérées non seulement être un ensemble de terrains publics[895] formant une sorte de lacune d'appropriation privative dans la maille quadrangulaire du *township* de Miami, mais, au-delà, une sorte de terre inconnue et ignorée de la gestion administrative de la baie par les différentes communautés urbaines. L'assemblage par couture des panneaux de tissu de l'installation forme un quadrillage qui n'est pas sans rappeler le *grid* du *township* environnant qui met en forme l'ensemble de la lagune, le cordon littoral et les polders urbains (cf. document 26). Les lés sont disposés perpendiculairement à des lignes de base (*base lines*) qui suivent l'axe longitudinal de chaque île et des bandes de flottaison ont été passées dans les coutures qui apparaissent donc en relief pour accroître l'effet du quadrangulaire (cf. documents 21-a et 21-b). Le projet est donc une entreprise qui présente une analogie processuelle et formelle avec l'établissement d'un plan cadastral dans le prolongement d'un acte de *land claiming* urbain. Il aura pour conséquence une poldérisation qui viendra combler temporairement la lacune d'appropriation.

Cet acte de découpage et de rassemblement qui caractérise le *claiming* et que donne à voir le tissu, permet de définir plus étroitement le *land* revendiqué par les artistes pour une activité artistique. Comment qualifier alors ce *land* découpé en reprenant les éléments précédemment décrits ? Il me semble qu'on peut utilement emprunter les termes de l'axiomatique de J. Lévy (2003) pour le définir. Je propose d'utiliser le terme de « géotype »[896], puisqu'aussi bien J.

[894] Le terme est géographiquement impropre. L'expression « polder flottant » est contradictoire dans les termes, puisqu'un polder, étendue de terre gagnée sur la mer, suppose endiguement et drainage. Le principe technique de *Surrounded Islands* est l'estacade flottante. Mais il faut accepter ici le « comme si » qui s'appuie essentiellement sur une analogie formelle et sur le processus juridique qui a conduit le projet jusqu'à sa réalisation.

[895] Une seule île est privativement appropriée, mais la trace du propriétaire a été perdue.

[896] J. Lévy donne la définition suivante de géotype (2003, p. 412) : « Un géotype ou situation géographique (…) est repéré lorsque l'on traite comme un espace unique un ensemble de configurations spatiales interactives les

Lévy articule dans sa définition, les éléments d'une définition réaliste et d'une définition constructiviste de la notion : le « géotype » est une réalité spatiale telle que construite dans un acte de découpage et d'unification à l'origine duquel peut se trouver une instance non scientifique et non géographe. L'usage de ce terme suppose que l'on repère d'abord des structures spatiales élémentaires, appelées « chorotypes » (terme que J. Lévy emprunte à R. Brunet), caractérisées suivant l'auteur d'une échelle (des rapports de distance entre les éléments qui le composent), d'une métrique (ou moyen de mesurer ces rapports) et d'une substance, puis une interaction spatiale entre ces structures élémentaires sur l'un au moins des trois modes repérés de l'interspatialité[897] (ibid., p. 523-524) : l'interface, l'emboîtement et la cospatialité. Il n'est attribué au « géotype » aucune échelle particulière. L'ensemble de ces éléments caractérise les lieux revendiqués par les artistes, nous l'avons vu (cf. sous partie précédente), et en particulier la cospatialité dans la mesure où s'associent toujours, en ces lieux revendiqués, des éléments de territoire et des éléments de réseaux. En découpant des *lands* dans l'interface, l'emboîtement et la co-spatialité, et en les prenant dans une proposition d'usage artistique, Christo et Jeanne-Claude instaurent ces *lands* qu'ils revendiquent en « géotypes » : une situation géographique composée d'un ensemble de configurations spatiales interactives. Dans les quelques cas singuliers que sont le Pont-Neuf ou le Reichstag, il s'agit alors de « géons ». Dans le cas de *Running Fence*, par exemple, les artistes ont rassemblé par le fait du découpage produit par leur *land claiming*, les éléments de deux interfaces : l'interface nord-sud périurbain (San Francisco / Santa Rosa) structurée par la Motorway 101[898], et l'interface est-ouest littoral (Pacifique / continent), lui-même travaillé par le phénomène de villégiature de fin de semaine des populations résidentes de San Francisco ; les éléments d'emboîtement de territoires juridico-administratifs de niveau et de compétence différents : les administrations territoriales de deux *Counties* (*Sonoma County* et *Marin*

---

unes des autres. (…) Un géotype peut donc désigner un espace concret, *générique* (exemple : *la ville*) ou bien *singulier* : c'est alors un géon (exemple : *Sao Paulo*). Il peut aussi correspondre à un modèle plus abstrait mais néanmoins complexe, par exemple : *l'espace de la géopolitique européenne (1648-1945)* ou *L'espace de la suburbia nord américaine*. On voit, à travers ces définitions et ces exemples, que le géotype, parce qu'il est un agencement particulier de configurations spatiales différenciées, ne saurait être défini en fonction d'un critère substantiel ou fonctionnel, ni découpé en fonction d'un principe d'unicité scalaire et /ou dimensionnel ou encore de continuité spatiale.

[897] J. Lévy distingue en effet trois familles de relations entre espaces ou interspatialités, l'originalité de sa proposition porte sur le terme de cospatialité. L'interface est l'interspatialité caractérisée par la mise en contact « horizontale » et « de face » entre des espaces, soit un contact par juxtaposition, celle-ci s'effectuant à la faveur d'une limite (lignes, surface ou point). L'emboîtement est l'interspatialité caractérisée par l'inclusion d'espaces les uns dans les autres. La cospatialité est l'interspatialité caractérisée par la mise en relation d'espaces occupant la même étendue, soit donc « la superposition interactive de plusieurs couches d'espace » (ou de strates).

[898] *Running Fence* était, en effet, un projet situé en zone littorale (Tomales Bay), pour sa terminaison occidentale, et en zone périurbaine, pour sa terminaison orientale. A l'est en particulier, il s'appuyait, d'une part, sur la *Motorway 101*, route à quatre voies de niveau fédéré construite au début des années 1970, de direction sud-nord, reliant San Francisco (située à 70 kilomètres ou 50 minutes du site) à Santa Rosa (située à moins de 30 kilomètres ou 20 minutes), et, d'autre part, sur Happy Acres, zone à vocation résidentielle nouvellement remembrée et lotie par le *Sonoma County Abstract Bureau*, à la périphérie des communes en cours de périurbanisation de Petaluma et Cotati. La carte topographique au 1/24 000 couvrant la région, la *Cotati Quadrangle*, a été éditée en 1954 et révisée en 1980 à partir d'une campagne de photographies aériennes effectuée en 1979. La route *Motorway 101* est représentée, comme tous les objets apparus depuis 1954, en violet. Il en est de même pour la trame viaire du lieu-dit Happy Acres et les quelques éléments bâtis sur les parcelles loties. Quant à Cotati, la périphérie orientale de la petite ville, branchée sur la *Motorway 101* à la faveur de cinq échangeurs, est une zone en cours d'urbanisation, tandis que sa partie occidentale, remembrée et viabilisée, est en attente d'opérations foncières et immobilières. Il s'agit, pour l'ensemble de la zone, de la périurbanisation de San Francisco dans le prolongement de Sausalito et de San Rafael, qui prend appui sur la voie rapide entre le littoral récréatif et touristique de Point Reyes à l'ouest et les vignobles de la Sonoma Valley et de la Napa Valley à l'est, et rejoint Santa Rosa.

County) et de l'Etat Fédéré de Californie, les administrations sectorielles territorialisées de la gestion du littorale (*Californian Coastal Zone Commission* et *North Central Region Californian Coastal Zone Commission*) ; un élément du réseau de villes de la Californie du Nord littorale qui s'étend de San Francisco à Eureka, Petaluma et secondairement Cotati reliées par la Motorway 101[899] à San Francisco et San Rafael (capitale du *Marin County*) au sud et Santa Rosa (capitale du *Sonoma County*) au nord. Ainsi, les *lands* revendiqués par les artistes pour leurs objets d'art, en tant que « géotypes », malgré leur dimension restreinte à l'échelle d'une réflexion géographique, contiennent en concentration et en puissance l'intégralité des relations matérielles, immatérielles, idéelles, émotionnelles qu'entretient la communauté à laquelle le projet s'adresse avec le monde dans lequel elle vit, ou pour reprendre la formulation de J. Lévy (ibid., p. 331) ce « *local* contient l'intégralité des logiques de la dimension spatiale de la société en question ».

« Christo : Le projet The Umbrellas *s'étendra sur une distance de 18 km et il touchera des gens très différents. Bien que nous ne dérangions pas la vie quotidienne des gens ou de l'exploitation agricole, le projet provoquera certainement des changements dans leur vie. Cela fait partie de l'œuvre. Ce projet incidera avec force sur leur vie. Les conservateurs n'aiment pas les changements ; fondamentalement ils aiment vivre comme leurs parents et leurs grands-parents l'ont fait. Ce projet les amènera à se remettre en question. D'une certaine façon, l'œuvre changera leur point de vue sur certaines choses. Je ne peux pas dire que cela plaira à tout le monde. Les critiques vont pleuvoir, on dira "c'est insensé". Il faut du courage, de la curiosité, de l'enthousiasme, de l'exaltation pour affronter quelque chose de nouveau. Cela fait partie de notre travail de les pousser à tenter l'aventure avec nous pour voir de quoi le projet aura l'air. » (Yanagi, 1989/a, p. 189).*

En mars 2002, la *Columbia University* (New York) a présenté une exposition dont le titre même, « *Christo and Jeanne-Claude : The Art of Gentle Disturbance* », définit l'œuvre christolienne par son pouvoir de perturbation. Le terme de « perturbation » est utilisé par les artistes pour qualifier l'effet de l'objet d'art installé sur le public de l'œuvre (*in-situés* et *ex-situés* confondus), mais la citation introductive et celle placée ci-dessus montrent que celui-ci qualifie aussi l'impact de la proposition christolienne sur les *in-situées*. Reprenons, pour comprendre, notre métaphore textile du *claiming*. L'objet textile que les artistes proposent à une communauté donnée est une représentation de l'acte de découpage et d'unification d'un terrain qu'effectue un individu ou un groupe d'individus dans un acte d'appropriation d'un lieu aux fins d'en faire un usage. Mais cette appropriation est suivie d'un deuxième acte, celui par lequel l'individu ou le groupe d'individus qualifie le contenu d'usage qu'il projette pour ce terrain ou sol revendiqué. Ce deuxième acte, la demande d'autorisation, autorisation d'utiliser ou de construire, correspond dans les faits au dépôt d'un formulaire auprès d'une administration, formulaire qui énonce les termes et les conditions de l'usage proposé. S'associe au découpage appropriatif une « adresse » puisque l'acte de revendiquer un terrain suppose le dépôt d'une demande faite à un destinataire (administrateur ou propriétaires du terrain). Là encore le champ sémantique anglo-américain de la demande rencontre celui du recouvrement et trouve sa contremarque analogique dans le tissu : la demande et le formulaire qu'on remplit à cet effet est une *application* (*application form*). L'objet textile proposé apparaît du même coup, non plus seulement comme l'*analogon* de l'acte notarié ou du lot cadastral, mais aussi comme la toile de fond sur laquelle l'usage peut se déployer : un fond(s) dégagé pour un usage nouveau, une nouvelle construction.
L'acte de découpage appropriatif (*claiming*) et l'acte de proposition d'un usage (*application*) portent sur un *in situ* ordinaire, creusé par un déficit réflexif et un déficit projectif, celui de

[899] La Motorway 101 est en effet un prolongement vers le nord du réseau express métropolitain, le BART (Bay Area Rapid Transit), construit dans les années 1960. Elle s'y connecte directement par le biais du Golden Gate sur lequel elle débouche.

l'espace routinier des *in-situés*. En survenant, le « *land claiming* » et l' « *application* » perturbent le familier-routinier. En découpant une situation ou un géotype, en proposant de l'emprunter et d'en faire un autre usage que l'usage routinier, ils éloignent ou écartent le *land* revendiqué d'au moins deux manières distinctes : mentale et physique. D'une part, ils mettent à distance l'espace de vie et l'espace vécu des populations locales auxquelles ils s'adressent, et font de cet écart à la routine la condition d'une objectivation de leur rapport à ce monde, d'une désappropriation. Ils shuntent la prise locale, ils coupent le contact, bref ils « étrangéifient »[900] : ils forcent à la réflexivité sur des lieux d'usages et de pratiques, sur des manières plus ou moins pré-réflexives ou objectivées de se rapporter à ces lieux, sur des représentations, des attachements, des significations et des valeurs, tels qu'ils manifestent ou expriment un ensemble de rapports qu'entretient un individu ou une société donnée avec ces lieux. D'autre part, ils raccordent la prise locale et font apparaître l'ensemble des liens et des nœuds d'interspatialité dans lequel le géotype est pris. Ils replacent le *land* revendiqué dans l'ensemble des lieux avec lesquels il est relié, mais aussi lui adjoignent de nouveaux lieux, ceux créés par l'activité artistique. Bref, ils rattachent le géotype à son espace relationnel et étendent, orientent et configurent un nouvel espace relationnel pour celui-ci dans l'activité artistique. A partir du moment où ils revendiquent l'usage temporaire du sol (appropriation auprès des populations locales) et où ils proposent de l'utiliser autrement (revendication d'usage auprès d'une administration), les artistes mènent une activité perturbatrice, parce qu'ils imposent, dès lors, toute une série de déplacements physiques et psychiques autour du *land* revendiqué et entre celui-ci et d'autres lieux révélés ou émergeants de son espace relationnel de géotype. Le réajustement des mouvements dans l'espace dont parle Christo (Yanagi, 1989/a, p. 198) ne concerne pas seulement l'installation *in situ*, c'est-à-dire l'objet d'art, mais aussi le projet, c'est à dire l'œuvre d'art[901]. Le « *land claiming* » christolien est aussi bien un opérateur de séparation, qu'un opérateur de conduction. La perturbation opérée par le « *land claiming* » et l' « *application* » christoliens fonctionnent comme un court-circuit, au sens où shuntant la prise locale sur une situation, elle fait apparaître l'ensemble du circuit dans son extension, dans ses relations entre polarités aux potentiels différenciés, et au sens où en en changeant l'usage, elle lui impose des dérivations pour un nouveau circuit entre de nouvelles polarités, un circuit présentant une autre extension, une autre configuration, une autre organisation. Elle fait apparaître l'espace relationnel du lieu revendiqué et lui substitue une spatialité relative à l'œuvre d'art, qui transforme la définition du lieu et de ce qu'on en fait (usage, pratiques, représentations, investissements de valeurs, de significations, etc.).
Le *claiming* et l'*application* christoliens, parce qu'ils s'effectuent en dehors du système de l'art et hors de la commande publique, supposent un à propos. Les artistes ne peuvent parvenir à leurs fins, l'installation de l'objet d'art sur un « géotype », qu'en trouvant les conditions de lieu et de temps adéquates ainsi qu'une forme d'adresse convenable. L'à propos christolien est la condition de la prise effective des projets sur leur *land*, il définit le niveau de réceptivité de ceux que touche l'adresse. Les propositions christoliennes sont, en effet, dotées d'un sens aigu de l'à propos, c'est-à-dire que les artistes conçoivent et proposent des projets qui actualisent des problématiques à très haute sensibilité politique, sociale et culturelle, dans le temps de leur formulation et sur les lieux-mêmes de leur cristallisation[902]. Les mots

[900] C'est la notion d'*estrangement* de la géographie phénoménologique anglosaxonne.

[901] Rappelons que perturbation qui signifie « irrégularité dans le fonctionnement d'un système » (dictionnaire Robert), est dérivée de *perturbo* qui signifie remuer, agiter, mettre en désordre, dans une acception aussi bien physique, impliquant le mouvement désordonné, que dans une acception émotionnelle.

[902] Soulignons que cette dimension était déjà présente dans *Le Rideau de Fer - Mur de barils de pétrole*. Pour la réalisation de ce projet référé au Rideau de Fer et au Mur de Berlin, Christo demande, en septembre 1961, un permis d'utilisation de l'espace public et de construction d'un objet d'art comparable à une barricade, auprès de la Préfecture de police de Paris, et au-delà de son préfet M. Papon, dans la ville historique des barricades, au

qu'utilisent G. J. Davis, le *Commissioner of the Department of Parks and Recreation* de New York, pour expliquer son refus d'autoriser *The Gates, Project for Central Parks, New York City*, en février 1981, résonnent comme une preuve *a contrario* : « *The project, is after all, in the wrong place, at the wrong time, and in the wrong scale.* » (Chernow, 2002, p. 297)[903].
Le projet le plus représentatif de cette concordance de temps et de lieu est *The Reichstag Wrapped, Berlin, 1971-1995*.

« Christo : Nous pouvons encore profiter de cet état de "Belle au bois dormant" qui est celui du Reichstag. C'est comme une énorme puissance en veilleuse. Aucun Allemand ne pensait voir de son vivant son pays réunifié. Le Reichstag fut construit pour être le siège du parlement d'une Allemagne unie. Je pense que tous nos projets arrivent au moment qui leur est propice. Aujourd'hui, le site présente un potentiel encore plus fort car le monde entier se pose des questions sur le futur de l'Europe et sur les orientations que prendra cette énorme concentration de richesse, de puissance économique et politique qui s'appelle l'Allemagne et qui projette une interrogation immense sur le vingt et unième siècle. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 85).

Il a été appliqué à un haut lieu de l'histoire allemande contemporaine, le Reichstag, dont la façade orientale longeait le Mur de Berlin et se trouvait par conséquent, avant 1989, sous administration soviétique. Il est conçu en 1971, année du centenaire de la première session parlementaire de l'Allemagne unifiée (le 21 mars 1871) et du dixième anniversaire de l'édification du mur (le 13 août 1961). Il est réalisé en juin 1995, soit dans le mouvement de la réinstallation des fonctions capitalaires à Berlin et du réinvestissement politique du bâtiment, après la chute du mur[904]. Si B. Grésillon (2002, pp. 281-288) présente l'ensemble de la ville de Berlin comme un haut lieu allemand, il me semble que les lieux contemporains de condensation de sa valeur symbolique et de sa fonction rhétorique ont été à tour à tour, le Mur, comme signifiant d'un territoire divisé entre 1961 et 1989, et le Reichstag, comme signifiant d'un territoire politiquement (ré)unifié[905]. Ce battement du point de condensation correspond aussi à une variation des aires territoriales de référence de la figure rhétorique : le Mur était une synecdoque pour l'ensemble européen - comme concrétisation et concentré du Rideau de fer -, et sans doute au-delà pour l'aire d'influence géostratégique étasunienne, le Reichstag, au contraire, est une synecdoque allemande qui fait essentiellement sens à l'intérieur d'une aire nationale-étatique[906]. Le déplacement renvoie donc à un mouvement de

---

moment de graves répercussions sur le territoire métropolitain de la guerre d'Algérie (automne 1961, 17 octobre 1961, puis 08 février 1962) et du couvre feu imposé aux Algériens dans le département de la Seine (5 octobre 1961).

[903] Effectivement, G. J. Davis, opposé au projet pour Central Park, mais néanmoins séduit par l'objet imaginé, proposa d'autres lieux d'installation : des terrains sur Rockaways et sur Coney Island, le long des allées piétonnes de l'East River, dans les *malls* de Park Avenue ou de Lenox Avenue.

[904] C'est par un vote du Bundestag, le 20 juin 1991, que Berlin retrouve son statut de capitale de l'Etat Allemand. Vidé de toute fonction politique pendant la guerre froide, c'est le 30 octobre 1991 que le Bundestag redonne au Reichstag sa fonction parlementaire. Elle y sera réinstallée pendant l'été 1999, pour la tenue d'une première session en septembre 1999.

[905] N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'implique cette citation de B. Grésillon : « "Haut lieu de la division et de la guerre froide" hier, "laboratoire de la réunification aujourd'hui", Berlin semble correspondre à ces rares "lieux de condensation" tels que les définit B. Debarbieux (…). », si l'on cherche à attribuer un point d'ancrage dans le tissu urbain, à ces « condensations ».

[906] Rappelons, en effet, que le Reichstag est le lieu d'un empilement d'actes à valeur symbolique, depuis son édification. Il est avant tout le symbole de l'unité allemande : conçu en 1871, son fronton supporte l'inscription "Dem Deutschen Volke" apposée en 1916, il est devenu en 1918 le parlement de la République de Weimar ; mais il est aussi un signe et une étape de la prise du pouvoir par les nazis : l'incendie du Reichstag le 27 février 1933, signale la destruction des institutions démocratiques qui aboutira au vote des pleins pouvoirs à Hitler ; il est enfin un des lieux de la défaite militaire du IIIème Reich : la bataille du Reichstag du 30 avril 1945, suivie de

rappropriation par la nation et le peuple allemands de son histoire territoriale, dont la condition a été la chute physique et symbolique du Mur. Dans les deux cas, il s'agit bien de hauts lieux et non pas seulement de lieux emblématiques dans la mesure où, pour reprendre la distinction établie par B. Debarbieux (2003, p. 448), « ils rendent possible l'expression d'une adhésion individuelle à une idéologie collectivement partagée » dans des pratiques et des expériences localisées qui les singularisent en tant que lieux à l'intérieur de l'environnement urbain. Or, le projet a fait l'objet de deux campagnes de proposition de la part des Christo : la première, qui s'est soldée par un échec, entre 1971 et 1977, la seconde, qui a abouti, entre 1991 et 1995. On pourrait dire alors que la proposition d'empaquetage du Reichstag a, dans un premier temps, fait preuve d'un à propos géostratégique, mais que celui-ci a rapidement rencontré ses propres limites : « ratant » sa cible (le Mur), elle n'a pas pu trouver ses interlocuteurs[907] ; puis dans un second temps, elle a fait preuve d'un à propos géopolitique qui a porté ses fruits : trouvant l'endroit qui convenait à son idée (le Reichstag), elle a trouvé ses interlocuteurs et rencontré son succès[908]. C'est ce qui explique le fait que la chute du Mur ait pu constituer le moment favorable de l'accroissement de l'influence des supporteurs du projet, jusqu'au vote du Bundestag en faveur de sa réalisation, le 25 février 1994. Après 1989, permettre l'empaquetage du Reichstag, c'était à la fois, dans une perspective diachronique, faire de la réintégration des fonctions capitalaires dans le bâtiment un événement reconnu comme essentiel de l'histoire nationale et l'avènement d'un ordre nouveau porteur d'avenir[909],

---

l'implantation du drapeau rouge le 1er mai. Cette fonction de haut lieu a été précisément mise en exergue par sa transformation en musée de l'histoire allemande entre 1971 et 1991.

[907] Christo interviewé par B. Diamonstein (1979, p. 86-87) en formule l'enjeu en ces termes : « Ch. : And when I chose to do a project in Berlin in the city, I was not choosing just a type of city, like Tokyo or London or New York. I was interested in doing a project in a city extremely affected by our twentieth-century life. There is no other city in the world like Berlin, a metropolis of five million people who are divided physically by the Wall, living closely, completely together, within a few hundred yards of each other. This is why we did the Reichstag. B.D. : You selected the very symbol of German unification. Ch. : This is the only strip in Berlin which is in the jurisdiction of the Soviets and the Western powers. And of course, to do that project we needed permission from the Soviets, and from the British, the Americans, the French, and the German Bundestag. From there evolved a huge relationship between the East and the West, and we put together the Soviet Generals and the British and the German Bundestag to let us do it. ». Les Christo ont sélectionné le Reichstag, à Berlin, parce qu'il était aussi une occurrence du Mur, autrement dit, dans la guerre froide, un point de rencontre entre les deux hauts lieux : la ligne séparatrice et le point d'unification.

[908] Ce déplacement référentiel constitue d'ailleurs le cœur de l'argumentation de W. Schäuble, le leader du groupe CDU/CSU au parlement, opposant farouche du projet : « The Reichstag is a powering political symbol of recent German history. (…) Behind the eastern façade of the Reichstag, the Wall of disgrace extended for almost 10 years which divided Berlin, Germany and Europe. On the night of October 2nd to 3rd 1990 we ceremoniously commemorated the reunification of our fatherland in front of the western façade. We Germans do not possess many symbols which make German history so lively with similar drama and similar impetus. The Reichstag is thus the most meaningful building and the one with the most symbolic gravity in Germany. We should handle such a symbol conscientiously. (…) At first it was said that the Reichstag was a symbol of the Third Reich - which is historically really incorrect- its wrapping sorted itself into the efforts to work off the National Socialist past in Germany. (…) It was then said that the wrapping project aimed at a special drama which bound itself to the location of the Reichstag in the shadow of the wall. The Reichstag would be raised into consciousness as a symbol of division by the wrapping. Now, after the end of the East-West conflict, it supposedly less concerns the wrapping than the unwrapping. Now it concerns the Reichstag as a symbol of the new beginning in united Germany. (…) We Germans have difficulties with symbols which express our history and considering the breaches and violations, this is only too understandable. But just for that reason, we should be wary. » (Christo, 1996, pp. 223-224).

[909] P. Conradi, S.P.D., parlementaire actif du soutien au projet : « It is mainly our responsibility to explain this project to the voters, in order to gain understanding to make it clear to them that this wrapping neither insults German history nor the Reichstag building. Instead the wrapping is an artistic sign of our new beginning in Berlin (…). Wolfgang Rainer asks in the *Stuttgarter Zeitung* how fragile must be what our democracy stands for if it could be damaged by the wrapping of the Reichstag building with fabric? It does not have to do with an

et dans une perspective spatiale changer l'échelle territoriale de référence de la figure rhétorique. C'était aussi créer les conditions d'une expérience temporaire qui « assurerait dans l'instant, par l'immersion du sujet dans le symbole, l'inscription de celui-ci dans la mémoire du territoire. » (Debarbieux, 1995, p. 106). L'usage artistique du Reichstag révélait la fonction d'emblème national du parlement, comme système de valeurs collectivement partagées, tandis que sa réception esthétique révélait sa fonction de haut lieu, comme lieu de convergence de pratiques et d'expérience d'émotions.

Mais, les projets étasuniens sont eux-aussi, à leur manière, pleins d'à propos, puisqu'ils concernent des zones investies individuellement et collectivement, dans les années 1970 et 1980, par la représentation de la nature comme fondatrice de l'identité américaine, comme patrimoine national[910]. Les projets étasuniens de Christo demandent à s'insérer dans des zones à forte cristallisation de valeurs et d'affects, placées, dans les années 1970, sous la vigilance de l'Etat Fédéral, puis sous la surveillance et le contrôle des Etats Fédérés, par le *National Environmental Policy Act* (NEPA)[911] (Ghorra-Gobin, 1987). Ce dispositif réglementaire qui encadre la gestion, la protection, l'utilisation et l'aménagement des sols et des ressources sur certains types de site, visait deux objectifs souvent contradictoires : leur développement économique en vue d'en tirer un profit et leur conservation en tant que patrimoine écologique, culturel, historique et esthétique de la nation américaine. Il concerne les bandes côtières[912] (Miossec, 1994), les zones périurbaines[913], les parcs naturels et récréatifs[914] et les espaces verts en milieu urbain[915], un ensemble de sites, donc, soumis à la pression périurbaine, touristique,

---

"ironic relationship of the German people to their history" as the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* gloomily fears. Christo's *wrapping of the Reichstag building marks a new beginning*, a new period in the history of this building which will thereafter become our national building, a new chapter in the *history of German parliamentary democracy* and that can become a sign of a self-confident, composed, tolerant parliament open for innovation, curious about the unusual, courageous in a time of widespread hopelessness. » (Christo, 1996, p. 217).

[910] La loi encadrant le développement et la conservation des zones littorales étasuniennes, le *Coastal Zone Management Act* de 1972 (cf. plus loin), est exemplaire de cette patrimonialisation de la nature. Elle a été élaborée à partir d'un rapport commandé, en 1969, par l'administration Nixon, intitulé « *Our Nation and the Sea* ».

[911] Cette loi fédérale qui édicte les procédures qui doivent accompagner tout projet d'aménagement entrepris par les services fédéraux dans les zones sensibles de la périurbanisation, du développement du tourisme littoral et de la récréation de plein air en milieu urbain ou rural, a été suivie par la mise en place, sur une base contractuelle, d'un dispositif législatif similaire au niveau des Etats Fédérés, dans le courant des années 1970.

[912] Les projets étasuniens dont les *in situ* impliquent, soit totalement, soit partiellement, le littoral sont : *Ocean Front, 1974* ; *Running Fence, 1972-1976* ; *Surrounded Islands, 1980-83*. Le *Coastal Zone Management Act* (CZMA) est adopté en 1972 par le Congrès américain. Il accorde des subventions aux Etats Fédérés côtiers afin de les inciter à exercer une autorité pleine et entière sur ces milieux et espaces. Chaque Etat côtier adhère au dispositif réglementaire prévu par la signature de l'*Act*. Ajoutons que le projet *Wrapped Caost* réalisé en 1969 en Australie, avait d'abord été envisagé pour la Californie *Packed Coast, Project for the West Coast of USA* soit dans la période de débats qui ont conduit au *National Environmental Policy Act* (NEPA) de janvier 1970.

[913] Les projets étasuniens dont les *in situ* impliquent des zones périurbaines d'agglomérations sont : *Running Fence, 1972-1976* dont le site, traversé par la *Motorway 101* (San Francisco-Eureka), se trouve entre San Francisco et Santa-Rosa, à la hauteur de Petaluma ancienne agroville devenue le point d'ancrage du phénomène périurbain de la région de Sonoma ; *The Umbrellas* (partie californienne)*, 1984-1991*, qui se trouve dans la zone péri-urbaine de Los Angeles, relié par l'*Interstate 5* (Los Angeles-Sacramento).

[914] Les projets américains dont les sites d'assise impliquent des parcs nationaux récréatifs sont : *The Umbrellas, 1984-91* ; *Over the River, Work in Progress*.

[915] Les projets étasuniens dont les *in situ* impliquent des parcs urbains situés au centre des agglomérations sont : *Wrapped Walk Ways, 1977-78* ; *The Gates Work in Progress* depuis 1979. Or c'est en 1978 que le *National Parks and Recreation Act* met en œuvre un programme de réhabilitation des parcs urbains des centres d'agglomération, géré localement par les *Departments of Parks and Recration* des communes (Ghorra-Gobin, 1987).

de loisir ou de récréation, d'origine urbaine (cf. tableau 23). La manifestation automobile, secondairement nautique, de cette pression est tout particulièrement travaillée par les artistes. Toujours conçus pour des espaces circulatoires névralgiques, axes structurants ou synapses de réseaux multiscalaires, les projets relèvent, par ailleurs, d'une réglementation en matière de trafic et de surveillance routière, fluviale et navale, en particulier policière (cf. tableau 03). *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76* est, dans cette triple perspective de maîtrise foncière, environnementale et circulatoire, le projet étasunien le plus exemplaire, puisque à travers toute une série de procédures administratives et judiciaires que nous étudierons plus loin, il a eu, sous l'impulsion de la société civile, une fonction de révélateur et d' « activeur » de la loi fédérée pour les collectivités locales, dans le temps même de sa formulation et de son application. A l'ouest, le projet rencontrera la réglementation côtière et l'opposition de l'administration centrale de la *Californian Coastal Zone Conservation Commission* aux décisions prises par le *Marin County*, à l'est, la gestion des flux pendulaires et l'opposition des populations rurbaines par le *Sonoma County* (cf. figure 03). Ainsi, les statuts et motivations des trois co-présidentes du *Committe to Stop the Running Fence*, rassemblement organisé d'opposants au projet fondé en 1975, sont tout à fait significatifs : Mary Fuller McChesney, un sculpteur et écrivain qui appartient à la communauté d'artistes implantée dans les années 1960 sur le littoral de villégiatures de Pontes Reyes et Bodega Bay au nord de San Francisco, lutte contre la définition de l'art proposée par Christo[916], Lois Raymond, une résidente de Happy Acres, cherche à défendre son havre néo-rural contre les risques d'invasion par les populations urbaines-spectatrices, et Virginia Hechtman, la présidente de l'association C.O.A.A.S.T. (« *Californians Organized to Acquire Access to State Tidelands* »)[917], dénonce les risques de dégradation de la zone littorale par la construction de l'objet d'art et le piétinement des spectateurs. Entre ces deux zones chargées d'enjeux et bardées d'oppositions, la campagne à vocation pastorale est très largement favorable au projet. Mais, celui-ci devra y affronter la réglementation liée à la signature de contrats de type « ceinture verte » entre les *ranchers* et le *Sonoma County*. Dans ses efforts pour empêcher l'autorisation administrative de la *Running Fence*, le *Committee to Stop the Running Fence* utilisera, en effet, les deux réglementations d'usage des sols qui se mettent en place à cette époque dans la région : la législation portant sur l'usage et la protection des zones littorales, élaborée par la *Californian Coastal Zone Conservation* et appliquée par la *North Central Region Californian Coastal Zone Conservation* dans les limites territoriales du *Marin County*, et les contraintes juridiques liées à la définition de contrats de ceinture verte[918]

---

[916] L'un de ses leitmotivs condamnatoires préférés du projet était : « Christo is not an artists but a wheeler-dealer businessman. » (Christo, 1978/a, p. 154)

[917] La C.O.A.A.S.T. avait joué un rôle très important dans la création de la *Costal Zone Commission* et la définition de ses compétences (cf. tableau 23).

[918] Le film d'A. et D. Maysles (1977) montre que la base argumentaire et juridique de l'opposition des opposants à la délivrance du permis de construction de la *Running Fence* par le *Sonoma County*, est la signature entre les *ranchers* et le *County* du contrat de « ceinture verte », qui visait à limiter les effets de la périurbanisation le long de la *Motorway 101*. Le contrat interdisait en particulier toute forme d'usage commercial du sol dans la zone. L'action du *Committee to Stop the Running Fence* se trouvera facilitée, le 13 février 1975, par la décision du *Sonoma County Board of Zoning Adjustments* de faire enregistrer le permis d'usage temporaire des sols qu'il accorde à la C.V.J., sous la rubrique « *Carnivals and outdoor festivals* ». A partir de ce moment, les deux objectifs des opposants qui vont s'exprimer lors des audiences publiques du *Sonoma County Boards of Supervisors*, seront, d'une part, de faire reconnaître par le *Board* le but lucratif de l'installation, d'autre part, de faire reconnaître que les *ranchers*, puisqu'ils ont été dédommagés par la C.V.J. en échange de la signature d'un contrat de location de leurs terres, ont fait un usage commercial de leur propriété. C'est ce qui explique l'analogie qu'ils vont tenter d'imposer en audience entre fête commerciale (*fair*), carnaval ou festival, et installation *in situ*. Selon l'argumentation des opposants, la *Running Fence*, en transformant la région en zone commerciale, créait un précédent préjudiciable et illégal. « If we allow the Running Fence Corporation to use agriculturally zoned land for what amounts to advertising for their books, movies, Happenings, and theatrical

contre la progression de la péri-urbanisation autour de Petaluma et Cotati, dans les limites territoriales du *Sonoma County*. Le *land claiming* christolien est par conséquent l'occasion de la révélation pour l'administration et la société civile d'une législation portant sur l'usage des sols et la maîtrise foncière dans un contexte littoral et périurbain. Cette législation apparaîtra dans le processus de fabrication de l'objet d'art. Et c'est tout l'arsenal de règles en cours d'élaboration qui sera mobilisé, jusque devant la cour de justice de Californie, par les deux parties opposées et leurs avocats, pour favoriser ou empêcher sa réalisation.
L'à propos christolien peut alors être énoncé dans les termes suivants : c'est l'identification, la révélation, la prise en charge, la définition opératoire et la mise en œuvre collective d'une forme possible de résolution d'un problème sociétal donné, pour une communauté humaine donnée, dans un lieu et à un moment donnés. L'à propos est politique, la solution aux questions qu'il pose et aux problèmes qu'il crée est politique, et se fraye à travers des situations interlocutoires multiples et variées. C'est dans cette acception particulière que les artistes parlent d'un art engagé :

« Christo : Mes projets n'illustrent pas les problèmes écologiques ou politiques. Ils sont politiques ou écologiques. Ils ont cette qualité lisible qui n'a rien à voir avec la propagande et quand je parle d'art engagé aujourd'hui je ne pense pas nécessairement au réalisme socialiste. » (Penders, 1995, p. 25).

L'à propos christolien, condition de la mondanisation des projets, est la condition de leur aboutissement. La réception de l'œuvre, dans la phase du *land claiming* est interdiscursive, ce qui recharge de sens l'acte historique du *claiming* en en faisant un acte de négociation. C'est par celle-ci que les artistes travaillent en continu le *land* afin d'obtenir, à l'instar d'une procédure normale de *claiming* et à travers une série d'*applications*, l'édition de l'acte notarié et la publication du permis, dont l'objet textile est l'*analogon*. C'est à l'issue de celle-ci qu'ils pourront faire un usage artistique du *land* revendiqué après avoir œuvré d'art les *lands* auxquels l'activité s'est entre-temps étendue. *Claiming*, perturbation et à propos sont trois aspects de la même façon de rapporter la question de l'usage du lieu à une négociation, à une interdiscursivité. Sans doute retrouve-t-on là la définition postmoderne du lieu que donne G. Dematteis (1985)[919] rappelée par J.-M. Besse (1992, pp. 117-118), qui substitue la valeur d'échange du lieu (au sens de ce qui est mis à l'intérieur et défini par un système de communication) à sa valeur d'usage :

« Cela conduit aussi à renoncer à la métaphysique des "lieux", cultivée par une large part de la "géographie humaniste", et en particulier montre le manque de fondement du concept de "valeur d'usage d'un lieu". Pour une géographie non référentielle, qui considère l'espace comme être faible, un lieu commence à exister lorsque cette entité mystérieuse qui est sa "sa valeur d'usage" peut être représentée pour être communiquée, c'est-à-dire lorsqu'il cesse d'être une valeur d'usage et devient

---

gestures, I submit that it will be very difficult to logically refuse permits to other temporary activities: carnivals, rock concerts, motorcycle races, whatever. », dira la leader des opposants, Mary Fuller McChesney (Chernow, 2002, p. 240).

[919] A propos de l'analyse spatiale que fait Heidegger (1996, éd. fra) de l'espace sculptural à partir d'une réflexion sur les sculptures de Eduardo Chillida qui le conduit à opposer le « lieu » et la « contrée », G. Dematteis écrit : « La poétique géographique peut donc être entendue soit comme inauguration, comme événement fondateur de nouveaux rapports avec la terre, soit comme ouverture, dans le sens de dilatation de l'horizon spatial, fluidification des contraintes spatiales existantes, défoncement, perte de fond (du fondement). Mais cela veut dire aussi que le jeu Welt / Erde, Ortschaft / Gegend, est un jeu de transposition continue, dans lequel l'"être" des lieux (son caractère "propre") se dissout en simple valeur d'échange dans le réseau de la communication humaine. Et que toute tentative de réappropriation (de l'origine, de l'authenticité, des valeurs d'usage, etc.) est un retour vers ces impératifs, ces nécessités et coercitions fondées sur l'Etre comme présence que le moment poétique de la géographie avait suspendu, en nous montrant pour un instant que notre monde (chaque monde) peut devenir fable. » (Dematteis, 1985, p. 115).

valeur d'échange (dans le sens le plus large, lié justement à la communication) » (Dematteis, 1985, p. 122).

Un *claiming* à propos qui place le lieu revendiqué dans une problématique de la sémiotisation généralisée : « tout usage s'accompagne désormais de sa présentation sémiotique » (Besse, 1992, p. 116), et plus encore de la construction sémiotique du lieu, c'est-à-dire la création d'un référent d'accord commun dans l'échange interdiscursif.

4. Quelle définition de l'environnement pour un *Environnemental Art* ? : lieu de l'objet, espace de l'œuvre d'art

Ainsi l'on voit comment le *land* revendiqué pour installer un objet d'art implique un *land* pratiqué, un terrain (*fieldwork*), et combien ils ne sont pas commensurables l'un à l'autre. Parce que les premiers sont des « géotypes », l'activité artistique doit, dans une série d'adresses faites à propos, remonter l'emboîtement, « défeuiller » la cospatialité, faire jouer l'interface jusque dans les lieux où elles peuvent / doivent être accueillies : la revendication de tels sites pour les objets d'art fait jouer les interspatialités qui les constituent. En revendiquant ces *lands* les artistes lèvent le « géotype » (comme on lève un lièvre et comme on fait lever une pâte), c'est à dire qu'ils le font apparaître, le font fonctionner et participent de son élaboration. Le « *claiming* » christolien articule de façon problématique, dans l'activité artistique, différents types de *land*. Si l'on accepte la définition du *land* comme étendue déployée et repérée autour d'un individu ou d'un groupe d'individus qui se prend comme observateur ou constructeur de celle-ci, y compris à titre fictif, alors on doit dire que le *land* sur lequel les artistes projettent en imagination un objet d'art, se relie, dans le cadre de l'activité artistique de revendication d'un sol pour un usage, aux *lands* de la communauté humaine à laquelle ils s'adressent, c'est-à-dire à l'ensemble des lieux ou espace relationnel caractérisés par l'ensemble des rapports géographiques d'une communauté humaine et des individus qui la composent au monde dans lequel elle (ils) vi(ven)t. Mais, ils leur adjoignent d'autres lieux avec lesquels l'activité artistique va les mettre en relation, lieux proches ou lointains des activités de fabrication de l'objet textile et de stockage de ses composants (cf. I, A., 4). Pour le dire autrement, si le *land* (sol) revendiqué par Christo et Jeanne-Claude est le lieu de l'objet d'art, le *claiming* et *l'application* l'étendent, sur un mode interdiscursif, au territoire (*lands*) de la communauté à laquelle s'adresse la proposition, qui constitue du même coup une partie du *land* (terrain) de l'activité artistique christolienne, de l'œuvre d'art. *L'in situ* christolien est, par conséquent, un *land* multi-topique, multi et trans-scalaire, multi-relié et multi-référé, dont le territoire, s'il n'en est pas la seule dimension, en constitue l'une des dimensions principales. L'à propos correspond donc au moment où quelque chose du géotype peut être ou est en état d'être détaché pour être intégré dans l'objet d'art, par l'exercice de pratiques multi-localisées et reliées entre elles. Mais, comme dans toute procédure de *land claiming*, l'appropriation du lieu revendiqué, ne sera effective qu'après un long travail du terrain, à l'issue duquel l'acte notarié, c'est-à-dire l'objet textile qui le représente, sera édité et le lot « enregistré » sur le plan cadastral. Le lieu revendiqué ne devient matrice et empreinte de l'objet d'art, c'est-à-dire *chôra*, qu'à être relié à un espace relationnel et relatif à l'activité artistique, l'ensemble des lieux-matrices de l'œuvre. On voit mieux ainsi, comment le tissu peut être à la fois une métaphore du lieu de l'objet d'art, et, par la manière dont il est œuvré d'art à partir d'autres lieux, dans l'interspatialité, une métaphore de l'espace de l'œuvre d'art.
Par conséquent, le terme d'environnement qu'utilisent les artistes (*Environmental Art*), par opposition à *landscape* ou à *land* (*Land Art*), pour qualifier leur art est à la fois, intéressant parce qu'il permet de penser les rapports du site revendiqué pour un objet artistique et des sites œuvrés pour élaborer cet objet, et insuffisant, parce qu'il maintient une définition de l'*in*

situ comme ce qui constitue le cadre d'activité et non pas comme ce qui est construit par l'activité dans une installation, c'est-à-dire œuvré d'art. Il leur sert aussi, puisque ce sont des artistes étasuniens, à se distinguer de *l'Earth Work* (*Earth* Art), compte tenu de la critique écologique qui a pu lui être faite. Mais nous avons vu que là ne réside pas tout le sens qu'ils donnent à ce terme : l'environnement écologique n'est qu'une dimension de l'acception christolienne de la notion. Le terme d'environnement est fondé sur la relation d'une activité et de son contexte ou bien d'une localité et de ce qui l'entoure. Il est par conséquent fondé sur la dialectique partie / ensemble (en fait centre / périphérie) dans une double perspective celle de l'englobé / englobant et celle d'agencement sur le mode de la contiguïté. Elle est alors adéquate pour penser le rapport entre l'objet situé dans un endroit et l'activité située en plusieurs autres endroits, pour penser la relation entre lieu de l'objet et lieux de l'œuvre. On peut aussi penser grâce à la notion d'environnement le fait que l'objet est informé par le contexte dans lequel il est élaboré. Mais, le terme d'environnement en maintenant une relation d'extériorité et instrumentale (comme cadre ou contexte) entre l'activité et l'ensemble pré-existant dans lequel elle se déploie, en les agençant selon des modalités de proximité spatiale et de contiguïté physique, ne permet pas de penser ni comment le « contexte » est construit par l'œuvre d'art, comment il n'existe pas indépendamment de l'objet d'art, au sens où il est construit et défini dans / par l'activité artistique qui vise la réalisation de l'objet d'art, tout en n'étant pas nécessairement en contiguïté avec lui et dans sa proximité, ni comment il est exprimé par lui bien qu'il soit physiquement en dehors de lui.

En nous appuyant sur la terminologie forgée par A. Berque (1999 ; 2003), il nous faut donc penser la nature complexe du lieu de l'objet d'art christolien, à partir de la manière dont son environnement (l'ensemble des lieux de l'activité artistique) et sa localité (le lieu de sa concrétisation) sont pris dans des rapports d'inclusion réciproque, de sorte que si la « chorésie » de l'objet n'est pas commensurable à sa « topicité », l'objet-lieu comme porte-empreinte de sa genèse l'exprime. La concrétisation de l'objet d'art en un lieu dépend de l'ensemble des lieux où il a été élaboré, ces lieux sont ses matrices, mais l'objet concret, dans ses limites physiques et dans son identité d'objet localisé, exprime l'ensemble des significations levées en ces lieux et projetées sur ce lieu pour les exprimer. Il est comme la partie qui donne à voir le tout. L'objet d'art localisé n'est pas seulement relatif à son environnement, l'environnement est relatif à l'objet d'art, ils n'existent pas l'un sans l'autre, et il est en relation avec l'ensemble de ces lieux qui sont compris dans sa nature de géotype découpé par l'activité artistique. L'objet d'art christolien n'est pas indépendant des lieux de sa genèse qu'il exprime, c'est un « géogramme », doté d'un *topos* et d'une *chôra*, au sens que lui a donné A. Berque (1999, p. 322) et en accord avec l'image du crayon qu'il a proposée en exemple[920]. L'objet d'art est un objet-lieu, dont la dimension spatiale ne s'arrête pas à ses limites physiques et à son entourage immédiat, celui de son déploiement concret, et doit être définie à partir de la genèse des choses dans des lieux, comme une relation d'inclusion réciproque entre des lieux matrices et un objet empreinte producteur d'un objet-lieu porte-empreinte. Nous retrouvons là, à l'instar d'A. Berque sans aucun doute, l'articulation

[920] « Dans la relation écouménale, un lieu est un motif éco-technico-symbolique. C'est ce que j'appelle ici une *géogramme*. (…) Prenons un exemple élémentaire pour bien faire sentir cette différence entre *topos* et *chôra*. Il est deux manières de dire ce qu'est un crayon. L'une consiste à décrire un objet de ce genre. C'est la méthode dite scientifique, laquelle positionnera ledit objet selon des coordonnées cartésiennes et en mesurera la forme. Nous saurons donc par là ce qu'est physiquement un crayon. (…) Nous passons ici à une définition existentielle (…). Or cela suppose nécessairement tout un tissu relationnel irréductible au *topos* du crayon en question. (…) Tout cela n'est pas moins nécessaire à l'existence du crayon que l'air ne l'est à celle des bactéries aérobies ou de l'eau à celle des poissons. L'ensemble de ces relations nécessaires constitue le lieu existentiel ou le milieu du crayon : sa *chôra*. Celle-ci, on le voit, excède son *topos* physique. On voit aussi que s'en tenir au *topos* au nom du réalisme ou du principe d'identité serait irréaliste ; car ce serait inférer que le crayon, à chaque instant de son existence est créé *ex nihilo*. » (Berque, 1999, p. 321-322).

lieu / contrée que propose Heidegger (1996, pp. 20-23) quand il cherche à définir l' « emplacement » d'un objet d'art[921]. En maintenant une relation d'extériorité et de contiguité entre le lieu de l'objet d'art et les lieux de l'œuvre, la notion d'environnement ne permet pas, me semble-t-il, de poser adéquatement les termes de la dimension spatiale de l'activité artistique christolienne. Ainsi, le terme d'environnement n'est adéquat à la définition de l'art christolien que si on peut le penser sans échelle, à la fois multi et trans-scalaire, discontinu mais relié (lieux en interaction), sans hiérarchie entre le centre (l'objet-lieu) et ce qui le contient (l'espace de l'œuvre), dans une relation d'inclusion réciproque du centre et de la périphérie, et comme un terme permettant d'articuler lieu et espace. Une acception qu'on pourrait rapprocher de la définition que Vidal de la Blache donnait à la notion dans son introduction aux *Principes de géographie humaine*, en utilisant justement la métaphore du tissu pour rendre compte de l'inclusion réciproque du lieu et du milieu ou de l'objet localisé et de son environnement, et de laquelle je retrancherai la référence biologique :

« Vidal de La Blache : Mais si l'on réfléchit à tout ce qu'implique le mot de Milieu ou d'environnement selon l'expression anglaise, à tous les fils insoupçonnés dont est tissée la trame qui nous enlace, quel organisme vivant pourrait s'y soustraire. » (Vidal de la Blache, 1995, p. 33).

Mais il faudrait ajouter que cette relation d'inclusion n'est justement pas « naturelle », elle est construite dans un échange (interdiscursif) producteur de la signification (ou de l'ensemble des significations) que le lieu-objet porte. Entre dimension spatiale et dimension communicationnelle de l'œuvre d'art, ne rencontre-t-on pas alors la définition post-moderne de l'environnement (cf. Besse, 1992), auquel le tissu comme métaphore du lieu et de l'espace et comme *analogon* de ce qui supporte matériellement le *claiming* (*application*) constitue une concrétisation adéquate ?

Il me semble, par conséquent, que pour penser adéquatement l'art christolien il faut non pas l'exclure du *Land Art* mais, en le pensant comme un art du *land*, emprunter simultanément les pistes offertes par les deux paradigmes dominants en reconnaissant comme eux la primauté de la pratique, celle qui s'origine dans un *claiming*. La définition paysagère du *Land Art* maintient un sens (au moins indiciel) au lieu de l'activité artistique, mais un sens qui n'est pas indépendant de la pratique qui le révèle ou le traduit, qui le construit donc. Empruntant le titre d'un ouvrage de J. Gracq (1992) on pourrait dire que ce sens, l'artiste le saisit, l'interprète et le donne à voir, « en lisant en écrivant ». Mais placer cette levée d'indices et ce re-levé de signes dans l'ordre du visuel d'une part, et dans l'ordre spatial du lieu d'autre part, me paraît réducteur non seulement par rapport à l'activité de Christo et Jeanne-Claude, mais par rapport à celle d'autres *land artists*. Pour ce qui concerne les Christo, la révélation ou la traduction du sens indiciel du lieu dans l'objet passe par un autre système sémiotique que le paysage, et sur la nature duquel, à travers la métaphore du tissu, nous disposons dors et déjà de suffisamment d'indices pour le nommer : l'écriture cartographique. Cette définition est en accord à la fois avec la problématique de la sémiotisation de l'action artistique initiée par le *claiming* du *land*

[921] « De quoi parle-t-elle [la langue] dans le mot espace ? Là parle l'*espacement*. Cela veut dire : essarter, sarcler, désencombrer la forêt. Espacer, cela apporte le libre, l'ouvert, pour un établissement et une demeure de l'homme. (…) Espacer, cela apporte la local*ité* qui prépare chaque fois une demeure. (…) Dans "espacer" parle et s'abrite du même coup un avoir-lieu. (…) Comment a lieu l'espacement ? N'est-ce pas "emplacer" – et cela à son tour sur le double mode d'*admettre* et d'*aménager* ? D'abord emplacer accorde quelque chose. (…) Ensuite emplacer prépare pour les choses la possibilité de s'appartenir les unes aux autres, chacune à sa place et à partir de celle-ci. (…) Le lieu ouvre chaque fois une contrée, en ce qu'il rassemble les choses sur leur co-appartenance en elle. (…) Alors la question perce : les lieux sont-ils d'abord et seulement le résultat et la suite de l'emplacement ? Ou bien l'emplacement reçoit-il sa propriété à partir du règne des lieux rassemblants ? Si cela touchait au vrai, alors il nous faudrait chercher le propre de l'espacement dans la fondation (*Gründung*) de la localité, et penser la localité comme jeu-ensemble de lieux. (…) Nous devrions apprendre à reconnaître que les choses elles-mêmes sont les lieux – et ne font pas seulement qu'être à leur place en un lieu. » (Heidegger, 1996, pp. 21-23).

et avec la problématique de l'enveloppe contenue dans le *wrapping*. La révélation ou la traduction de la signification du lieu passe par une pratique qui dépasse le cadre du lieu de concrétisation de l'objet. La définition sculpturale et formaliste du *Land Art* nous invite à une pensée spatiale de l'activité artistique, mais ce faisant elle garde les yeux rivés sur l'objet d'art et n'envisage pas l'espace relationnel qui définit sa dimension spatiale autant que (et avec) le lieu qu'il occupe et qu'il façonne. C'est cet espace relationnel et relatif à l'activité artistique, ensemble des lieux inter-reliés où œuvre l'art et qui oeuvrent matériellement et symboliquement l'objet d'art, que le *Land Art* nous invite à penser. En ne considérant que l'espace de l'objet, celui qu'il occupe et celui qu'il formule, cette approche rate, me semble-t-il, ce qui fait la sortie hors les murs du système de l'art : l'espace de l'œuvre d'art qui est une des dimensions de la spatialité de l'objet d'art concrétisé et qui se tient en un lieu. C'est dans cette double perspective du sens du lieu, de sa levée et de sa révélation / traduction dans l'objet d'art, et de la double spatialité de l'œuvre et de l'objet que je propose de comprendre l'œuvre d'art christolienne. Cela suppose une analyse de l'action spatiale artistique, ce que je mènerai dans le chapitre suivant.

C. L'archaïque et l'intime : l'enveloppe à nouveau

La référence à l'archaïque et au primitif constitue souvent l'un des moments de l'analyse des œuvres *landartists* par l'historien de l'art. C'est d'ailleurs sur ce thème que les deux courants paradigmatiques d'analyse du *Land Art* se retrouvent. Le thème s'articule particulièrement bien aux formes que prend dans les années 1960-70 la contestation écologique étasunienne, qui associe à la critique du mésusage des sols par l'urbanisation, l'industrialisation minière et la mécanisation agricole (*land use Reform*), une valorisation romantique de l'usage qu'en avaient fait les Pionniers ou même les peuples amérindiens, instaurés en « hommes naturels ». Une critique qui s'appuie sur et reprend à son compte les valeurs idéologiques fondatrices de la nation étasunienne, son idéologie ruraliste étant un naturalisme. Le thème s'articule particulièrement bien à l'activité artistique en extérieur, dans les réserves de réel que sont les déserts, même si le caractère monumental des chantiers artistiques étasuniens a pu sembler, à certains, la forme ultime d'une agression industrielle, et par conséquent urbaine, de la nature[922]. M. Heizer, dont le père était archéologue, déclare : « En sculpture, j'essaie de maintenir la vénérable tradition des sociétés mégalithiques » (C. Garraud, 1994, p. 71). Mais cette référence n'est pas propre au *Land Art*[923], ni même propre à l'art étasunien, et l'artiste B. Newmann en rappelle l'importance pour son époque : « l'art primitif est pour les artistes de

[922] C'est en particulier les termes de la distinction que font certains critiques et artistes entre deux formes d'intervention en « milieu naturel » ou « dans le paysage » quand ils opposent *Land Art* européen et *Earth Work* étasunien. Ainsi l'artiste anglais R. Long qualifie R. Smithson d'*Urban Cow-bay* et R. Serra de « Rambo de l'art » (cités par C. Garraud, 1994, p. 46). Tandis que H. Fulton interrogé sur M. Heizer, W. De Maria et R. Smithson déclare « Je trouve que les trois artistes que vous mentionnez utilisent le paysage (pour moi) sans aucun respect. » (ibid., p. 46). Ce à quoi M. Heizer répond, invoquant à la fois le registre (presque) pionnier et le registre ruralisto-naturaliste : « Je ne suis pas un destructeur, et les gens qui disent que je ne suis qu'un manieur de bulldozer sont des ignorants. (…) Je respecte la nature, mais la transformer n'est pas lui manquer de respect. Il ne s'agit pas de la détruire, il s'agit seulement d'en changer la forme. Mon grand-père au début des années vingt chassait le cerf. Un jour qu'il venait d'en tuer un, un couguar surgit. Mon grand-père monta alors dans un arbre et y resta jusqu'à ce que l'animal ait terminé de manger, c'est-à-dire jusqu'au lendemain. (…) Voilà le genre de gens qu'il y a dans ma famille, et je ne suis pas différent. Mon ranch d'ailleurs est le seul endroit à des dizaines de miles à la ronde où poussent des arbres, et les oiseaux qui migrent à travers cette région s'y arrêtent fréquemment (…). » (Tiberghien, 1996, p. 33).

[923] Dans un texte qu'elle publie en 1983, L. R. Lippard établit un lien étroit entre l'art contemporain en général et l'art primitif.

notre époque un rêve romantique »[924]. Reprenant ses termes, J.-M. Poinsot (1991, p. 63) précise qu'il s'agit en effet d'un rêve « dans la mesure où à aucun moment cet art primitif n'est considéré dans sa spécificité historique, mais comme pourvoyeur de formes, de significations, d'expériences esthétiques pour les artistes actuels. ». Ainsi, les *land artistes* peuvent-ils mettre sur le même plan, voire entremêler dans la même œuvre, les références aux civilisations historiques égyptiennes, précolombiennes, amérindiennes[925] et aux civilisations préhistoriques (art mégalithique), et les références à la géologie et aux événements paléogéniques[926]. Mais, ce « rêve » et sa formulation permettent aux historiens de l'art, au-delà de la référence formelle au minimalisme, de donner une signification ontologique aux objets d'art *landartists*, à leur monumentalité, une signification centrée soit sur l'idée d'un rapport originaire de l'Homme à la Nature (*Lightening Field* de W. de Maria) ou à la Terre-Mère (scarifications et peintures au sol d'Heizer et d'Oppenheim), d'autre part, soit sur l'idée d'un rapport cosmogonique de l'Homme à la Terre et à l'Univers (*Sun Tunnels* de N. Holt, *Star Axis* de C. Ross), et d'en rendre compte à travers une typologie formelle : le labyrinthe, l'observatoire, le mastaba, etc. ou plus récemment, dans le registre pionnier, la cabane[927] (Tiberghien, 2001). Ils leur offrent le prolongement philosophique de leur analyse plastique en terme de matériau et / ou d'objet privilégiés : la terre, la Terre.

« Christo :A person tries to conceal his private life. People build houses in which to screen their private lives, they even dress so as not to reveal their true, private selves. Trees deck themselves with leaves in the summer. This is the same thing. This is the deep searching question of existence. » (Fineberg, 1986, p. 25).

On ne trouve pas chez les Christo de référence explicite au primitif dans le discours critique, sinon aux tentes des sociétés nomades (mais aussi bien aux auvents des marchés européens), ou de référence formelle, à travers les objets d'art, sinon dans leur projet de Mastaba pour Abu Dhabi. Mais les références à l'intime, c'est-à-dire à l'affirmation du moi dans son vécu de séparation et d'union avec le monde et l'autre, et à l'intériorité de certains processus et faits, sont constantes. Le textile comme métaphore de la peau (l'enveloppe tégumentaire) ou de l'habitat (la tente des nomades) est le médium de cette référence et, sans doute, les *Packages* en constituent-ils l'archétype. La comparaison des sculptures non monumentales de

---

[924] B. Newman, peintre américain des années 1940-50-60, a été très influencé par l'art primitif amérindien, par son usage des symboles et des formes organiques. Il a contribué à le faire connaître au public, en particulier dans une exposition qu'il a organisée en 1946, intitulée *North-West Coast Indian Painting*.

[925] Heizer rapproche le terre-plain de *Complex I* des mastaba de l'ancienne Egypte et les montants qui l'encadrent, des serpents qui bordent le terrain de pelote du site Maya de Chichen Itza (Baker, 1976, p. 94).

[926] Dans son film sur *Spiral Jetty* et dans la documentation photographique de celui-ci, Smithson associe des légendes indiennes qui expliquent le fonctionnement du lac, des représentations scientifiques de la création du monde, une imagerie rapprochant le ballet des grues et des tracteurs qui construisent la spirale et les dinosaures de l'ère secondaire (cf. Tiberghien, 1995, p. 146, pour la documentation photographique). R. Smithson écrivait : « *Spiral Jetty*, situé sur le lac appelé "la mer Morte de l'Amérique" est une image du temps contracté : le passé immémorial (le commencement de la vie dans les solutions salines symbolisé par le lac) est absorbé dans le passé reculé (symbolisé par les forces destructrices des tourbillons légendaires dans le lac) et le passé récent d'un optimisme désormais révolu (symbolisépar le *Golden Spike Monument*). » (Cité in Tiberghien, 1995, p. 161, note 26).

[927] Ainsi, G. Tiberghien (2001, p. 13) : « La nature au sens écologique est toujours doublée consciemment ou non, dans le discours des artistes, d'autres sens, comme celui de l'identité profonde, de l'origine des choses, etc. L'univocité des termes n'est qu'apparente. Les artistes savent composer avec des épaisseurs sémantiques qui leur permettent de faire "remonter" des images archaïques qui ressortissent parfois aussi bien à l'enfance de l'homme qu'à celle de l'humanité. C'est ainsi que le thème de la cabane m'est apparu suffisamment fréquent dans la production artistique contemporaine pour être considéré comme symptomatique d'un rapport premier au monde de la nature, présent en chacun de nous, et que les artistes font revivre à travers leurs œuvres. ».

M. Heizer et de celles de Christo, montre la référence commune des deux artistes à l'archaïque, mais aussi sa variation entre une déclinaison vers le primitif des civilisations disparues, chez Heizer, et une déclinaison vers l'intime associé aux expériences tégumentaires, chez Christo. Pour l'un l'archaïque est d'antériorité, pour l'autre il est d'intériorité. G. Tiberghien (1996, p. 35) souligne la référence au primitif qu'il observe dans les sculptures rassemblées dans l'atelier de M. Heizer, auquel il rend visite en juin 1991[928]. Quant aux *Packages* de Christo, ils évoquent, d'une part, les bébés emmaillotés des services de périnatalité et des maternités de Russie et des anciennes démocraties populaires qu'il a pu connaître, et plus largement ceux de très nombreuses sociétés non-occidentales « emmaillotantes » que B. Fontanel et C. d'Harcourt (1998) appellent les « bébés ballots »[929], d'autre part, de nombreuses représentations picturales de l'*infans*, par exemple celle de l'*Adoration des bergers* ou celle de *Le Nouveau-Né* de Georges de la Tour. L'association entre archaïque et intimité par le recours au médium textile rappelle, enfin, certaines œuvres textiles de l'Art Brut, dans une perspective, cette fois, pathologique. Elle évoque en particulier les poupées que Michel Nedjar (Catalogue du Musée l'Aracine, 1988, p. 102) a d'abord volées à ses sœurs ou rapportées de ses voyages en Inde et au Mexique, puis qu'il a fabriquées, entre 1975 et 1985, avec des chiffons usés et de la ficelle. Par élaboration de la surface textile (pli, trou) et par encroûtement (boue, farine et vernis), elles mettent en avant les défaillances archaïques. L'intime est, en effet, associé à l'archaïque, aux expériences précoces de l'individu, et non pas de l'humanité, c'est-à-dire aux phénomènes primaires (infra-linguistiques) liés au processus d'individuation et à ce qui en reste dans la vie adulte.

« Christo : All these objects are related to territory organization, territory limits. It's something like clothing on a woman. The cloth on a woman is much more revealing than the naked woman. » (Chernow, 2002, p. 80).

On lit à travers cette citation et la précédente le rapport qu'établissent Christo et Jeanne-Claude entre intimité, identité, individu, société, espace, à travers le thème général de la territorialité accordé à celui de limite et concrétisé dans le tissu mis en œuvre par *wrapping*. L'objet textile est aussi bien peau, qui limite et protège l'intime individuel, que tente ou maison, qui confine et protège l'intériorité familiale ou groupale. Nous retrouvons là non seulement le thème de l'enveloppe que nous avons traité dans la sous-partie portant sur l'Art corporel, mais y compris toute l'indétermination de l'objet recouvert par la toile. Quelque chose se joue pour les Christo, sur, autour, le long de l'objet textile, qui a à voir avec la limite de soi (le dedans) et l'interface avec le monde (le dehors), les autres : la dimension spatiale de

[928] Dans son journal de voyage en terres *landartists*, G. Tiberghien fait le récit de sa visite à M. Heizer. Les œuvres monumentales d'abord, puis les sculptures en atelier, sont référées au primitif : « Je demande à Heizer si nous pouvons voir *Complex City*. (…) Michael me laisse seul. Je suis réellement ému ; d'être là bien sûr après avoir scruté les images que je connaissais de la sculpture mais aussi de me trouver immergé dans une expérience esthétique troublante qui renvoie de façon violemment contradictoire à des modèles archaïques et à des formes de l'art plus contemporain. Le caractère lunaire, extrêmement primitif du site qui a la forme d'un gigantesque cirque montagneux aux structures géologiques visibles contraste à un degré extrême avec la géométrie aux arêtes dures de ces sculptures monumentales. (…) Nous allons ensuite visiter l'atelier. Il y a là plusieurs sculptures faites en béton à très haute pressurisation, certaines à base de quartz. Ces techniques hyper sophistiquées leur donnent un aspect extrêmement lisse. Certaines ont la forme d'une hélice perforée à une extrémité, d'autres sont comme des plaques percées de trous réguliers. Ce sont des agrandissements d'objets primitifs, d'instruments indiens. » (Tiberghien, ibid., pp. 34-35).

[929] Les techniques d'emmaillotement et de ficelage des bébés sont, selon ces auteurs, toujours pratiquées au Yémen, Tibet et Mexique Central, en Afghanistan, Algérie, Chine et Mongolie, à Sumatra. Elles l'ont été jusqu'au XVIIIè siècle en Europe, avant que l'opposition morale d'un Rousseau et sanitaire de nombreux médecins ne les fassent tomber en désuétude. Insistant sur leur double rôle de langes et d'étais ou de « carapaces » pour le modelage et la « mise au garde à vous » du corps informe du nourrisson, les auteurs ne considèrent que très peu leur rôle de protection et pas du tout leur effet psychique de seconde peau.

l'identité. La revendication d'un sol privé ou public pour lui affecter un usage artistique impliquant la réception publique d'un objet-lieu, est articulée d'une manière qu'il nous faudra travailler avec la problématique de l'intime et de l'archaïque portée par l'enveloppe textile et référée au thème de la territorialité. Nous traiterons de ce thème, qui lie ensemble dans cette œuvre la tradition du *Land Art* et la tradition de l'Art corporel dans le Chapitre 5.

IV. CONCLUSION DU CHAPITRE : TISSU-PEAU ET TISSU-LIEUX, VERS LE TISSU-MOTS

Ce chapitre m'a permis de bien distinguer l'objet textile, l'objet d'art et l'œuvre d'art, et d'envisager leurs relations aussi bien du point de vue de la réalisation, que du point de vue de la réception de l'œuvre christolienne. Partant de l'affirmation incontestable des artistes que le dénominateur commun de leur œuvre est le tissu, ce chapitre nous a permis de dégager deux ensembles de notions, d'une part le tissu-peau / enveloppe, et d'autre part, le tissu-lieu / espace. D'une part, le tissu dans sa référence métaphorique à la peau, à partir de laquelle dans une réélaboration du *wrapping* nous avons trouvé l'enveloppe et ses fonctions. D'autre part, le tissu-lieu / espace, à partir duquel par un travail de définition de l'activité artistique comme *land claiming* nous avons trouvé le lieu de l'objet d'art comme matrice et empreinte, et comme place dans un système de places, à la fois *chôra* du point de vue de sa concrétisation en objet-lieu et géotype du point de vue de sa situation. Cette association de notions géographiques pour définir l'*in situ* propre de l'objet s'impose par le fait qu'il est en fin de compte impossible de penser le lieu de l'art dans une relation d'indépendance entre l'objet et le lieu qu'il occupe, et indépendamment de l'ensemble des lieux à partir desquels cette relation a été œuvrée. Comment ces deux séries notionnelles, tissu-peau et tissu-lieu / espace se relient-elles entre elles ? Quelles sont les catégories pertinentes pour penser cette relation ?

L'objet d'art christolien est un mixte de site et de textile et non pas un objet d'art textile posé en un lieu, construit dans une activité de *land claiming* d'une part, et dans une activité de production industrielle et d'élaboration scientifique d'autre part. Ces deux séries d'activités artistiques transforment le lieu de l'objet d'art en une place dans un système relationnel de places qui constitue la dimension spatiale de l'œuvre d'art et qui est irréductible à la dimension spatiale de l'objet. Le *land* de l'activité artistique n'est pas le *land* revendiqué pour l'objet, mais le *land* de la revendication et le *land* de la fabrication, autrement dit un *land* fondé par un *fieldwork*, une pratique de terrain. Ce faisant l'activité intervient dans et active des types d'espace (le territoire et le réseau), ensemble de lieux matrices, qu'elle contribue à informer en les oeuvrant d'art et qui en retour informent l'objet d'art, objet-lieu porte-empreinte. Par un ensemble d'actions spatiales, qu'il nous faut maintenant analyser, prenant place dans des lieux multiples, proches ou distants, découpés et inter-reliés par l'activité artistique, les artistes produisent un objet-lieu. Comment les lieux matrices informent-ils l'objet d'art de telle sorte qu'il porte leur empreinte dans la dimension spatiale qui est la sienne ? Le *claiming* met l'interdiscursivité au cœur de cette activité de levée de significations qui s'incarnent dans un objet d'art. Pendant toute la durée de l'élaboration de l'œuvre qui précède la matérialisation d'un objet textile localisé, le tissu n'est pas, sinon comme horizon (perturbateur) du projet. Qu'est-ce qui permet d'articuler le tissu et le lieu dans l'espace de l'activité artistique et qui fonde sa dimension spatiale comme œuvre d'art ? Le tissu-lieu / espace renvoie aux tissu-mots dont il procède et dont la demande d'autorisation (*application*) que doivent remplir et déposer les artistes, ce geste administratif qui découle du

claiming, constitue le premier motif. C'est ce que je me propose d'analyser dans le Chapitre 4.

Chapitre 4. UN ART DU PROJET *IN SITU OUTDOORS* : LA DIMENSION SPATIALE DE L'ACTION ARTISTIQUE CHRISTOLIENNE

« Christo : I hope you understand that the final object is the end of the work of art. The work of art is the dynamic stage of several months or years. The lifetime of the work is the work, and the physical object is the end of the work, and of course that is the essence of that project. (...) And of course that is a very important part of these projects, because the projects are larger than my imagination, than the imagination of anybody, and they build their own identity in a complex life or world where this has happened. (...) A project grows like a child and is like a giant monster. » (Diamonstein, 1979, p. 85).

Les œuvres de Christo et Jeanne-Claude sont connues de beaucoup à travers l'expérience personnelle et / ou la couverture médiatique[930] d'une réalité partielle, de ce qui constitue leur soudaine matérialisation : des objets textiles *in situ outdoors*. Mais, comme Christo aime à le répéter, « l'objet physique n'épuise pas le sens de l'œuvre ». Les œuvres relèvent, en effet, de la catégorie plus complexe du projet, des projets qui aboutissent (ou n'aboutissent pas) à l'habillage par de gigantesques artefacts textiles de portions de la surface terrestre ou, beaucoup plus rarement, à l'accumulation monumentale de barils de pétrole. Le projet est selon la définition que lui a donnée J.-P. Boutinet (1990, p. 77), à partir des catégories de l'opérationalité et de l'intentionnalité, « une anticipation opératoire, individuelle ou collective, d'un futur désiré », et selon celle que lui a donnée F. Pousin (2001, p. 59), à partir des catégories de l'action et de l'organisation, « une structure organisationnelle permettant de gérer les compétences multiples autour d'un objectif partagé à construire ». Les projets christoliens se déploient sur plusieurs années (cf. figure 04) et dans plusieurs lieux, progressent par l'implication et l'intégration d'une multiplicité d'acteurs aux compétences variées et complémentaires, rencontrent une multiplicité d'interlocuteurs et sont à l'origine d'une production textuelle, graphique, artéfactuelle considérable, d'origine et de nature extrêmement diverses. Les objectifs partagés prennent forme dans de multiples énoncés discursifs et figuratifs dont le moteur est la discussion ou la négociation. Les installations *in situ* sont bien les parties émergées des diverses entreprises artistiques christoliennes. Ainsi, les objets d'art sont à différencier des œuvres d'art, c'est-à-dire de l'ensemble des situations ou des événements dialogiques situés par lesquels l'activité artistique « œuvre le monde d'art » et « mondanise » le projet, et dont découle un ensemble de productions intermédiaires qui en constituent les diverses formes, ensemble subsumé sous la forme graphique des œuvres préparatoires.

« Christo : J'ai besoin de terminer ce projet auquel je travaille depuis deux ans et demi, trois ans. Je pense que c'est une part essentielle de mon œuvre tout entier. Je n'aime pas à me répéter, mais l'objet physique, la clôture, n'épuise pas le sens de l'œuvre. L'œuvre d'art commence tout de suite, et ici même. Chacun en fait partie, c'est-à-dire en fait partie à travers le projet seul, et c'est ce qui est excitant, et personne ne me fera croire qu'un seul élément dans ce projet ne mérite pas d'être appelé de l'art. » (Spies, 1977, p. 9)[931].

---

[930] A titre d'exemples de cette médiatisation, le *New York Times* dans son édition du 06 mai 1983 a publié en première page des photographies de la mise en place de *Surrounded Islands* (le déploiement du tissu autour des îles a effectivement été réalisé entre le 04 mai -achèvement de l'installation de l'île n°14- et le 07 mai -îles n°9 et 10). Lors de l'empaquetage du Pont-Neuf, Christo a été l'invité du journal télévisé de P. Poivre d'Arvor, sur TF1.

[931] Extrait du discours de Christo devant le *Board of Supervisors* du *Sonoma County*, le 16 décembre 1975.

Une opinion que les opposants de la *Running Fence*, auxquels Christo s'adresse en ces termes, ne sont pas les seuls à ne pas partager. Une opinion que ne partagent, en effet, ni le Bureau d'enregistrement des *copyrights* artistiques de la *Library of Congress*, en juin 1971 :

« We have received your application Form G, copies, and fee of $6,00 for registration of a claim to copyright in the work entitled The Valley Curtain. *(...) We regret that we find this work contains no elements, either alone or in combination, which are capable of independent existence as a copyrightable pictorial, graphic, or sculptural work apart from the utilitarian aspect. Since neither the design as a whole nor any part of it can be separately identified as a work of art for copyright purposes, registration must be refused. Your remittance will be refunded under separate cover. » (Christo, 1973, p. 84)*[932]

ni, en 1991, Thomas Hoving, ancien directeur du MET (*Metropolitan Museum of Art*) de New York, que je me permets de citer à nouveau :

« It's frivolous, it's fun, it's games, it's hype art, it's publicity art, it's art for media… it's not serious art, it's not important art. »[933].

La démarche artistique christolienne a pour conséquence, en effet, d'interroger la nature de l'œuvre d'art en recentrant sa définition sur ce qui « fait » l'art : la nature de l'activité créatrice et de ses moyens ; la nature des composants de l'œuvre ; le rapport que des productions intermédiaires établissent entre l'idée et sa réalisation ; le rapport entre objet textile (fabriqué), objet d'art (exposé) et œuvre d'art. C'est précisément ce que répond indirectement Jan Van Der Marck, un autre institutionnel de l'art étasunien, commanditaire de *Wrapped Museum of Contemporary Art* et de *Surrounded Islands*, directeur du projet *Valley Curtain*, à T. Hoving : « Christo's work explodes the concept of art as we have for centuries known it. »[934]. Cette explosion a lieu du fait de l'articulation d'une élaboration textile d'objet (*wrapping*) et d'une revendication de lieu (*land claiming*) par une démarche opérationnelle de projet dont le terme est une installation *in situ outdoors* et les étapes, un monde « œuvré d'art ». En recentrant la question sur ce qui fait l'art et comment est fait l'art, on débouche sur une autre question : à quoi œuvre l'art et qui s'exprime dans l'objet d'art exposé ?

« Christo : Of course I make some drawings and sketches but I consider them as preparatory works for the project I will do. The real life experience: engineering problems dealing with construction workers, the blueprints, the permission from governments, the Highway Department, all these things give me what I can never imagine. So what happen in the real world change my original idea and the drawings themselves. This is what I like. » (Maysles, 1974).

---

[932] Extrait de la réponse du directeur du bureau d'enregistrement des *copyrights* de la *Library of Congress* (Washington D.C.) à la demande d'enregistrement de *Valley Curtain* comme œuvre d'art, déposée par S. Hodes, avocat de la C.V.J., en juin 1971. Les conditions de *copyright* d'une œuvre d'art sont énoncées par le bureau dans le même courrier « Nothing can be copyrighted unless it is the "writing of an author". To be regarded as a "writing", a work must contain original creative authorship in the form of literary, musical or artistic expression. Copyrightable "writing" include books, musical compositions, and works of art such as paintings, drawings, and statues. To be copyrightable as a "work of art", a work must contain at least an appreciable amount of original pictorial, graphic, or sculptural expression. (…) ». La première tentative d'installation de *Valley Curtain* a eu lieu en Octobre 1971, la seconde, en août 1972. Elle a permis l'érection du rideau pour une durée totale de 24 heures. La demande d'enregistrement effectuée par S. Hodes était donc antérieure à la matérialisation *in situ* du projet et les documents communiqués en appui de la requête ne pouvaient que se rapporter aux productions intermédiaires de l'œuvre, celles du projet.

[933] Citation de Thomas Hoving publiée dans le *Los Angeles Times*, du 23 mai 1991. 1991 est l'année de l'installation du projet *The Umbrellas* en Californie et au Japon.

[934] Citation de Jan van der Marck publiée dans le *Los Angeles Times*, du 23 mai 1991. Jan van der Marck est ancien conservateur en chef du DIA (*Detroit Institute of Art*), ancien conservateur du *Walker Art Center* de Mineapolis, ancien directeur du MOCA (*Museum of Contemporary Art* de Chicago), ancien directeur de *Center for The Fine Arts* de Miami.

Le principe d'énumération descriptive qui fonde les résumés titulaires des œuvres christoliennes donne à voir cette construction d'art complexe qui articule des lieux est espaces distincts dans le cadre d'une démarche de projet qui s'inscrit dans la durée : dénomination de l'objet imaginé (*Wrapped Walk Ways* ou *Wrapped Trees*, par exemple), détermination d'une position géographique multi-scalaire et multi-référencée (lieu-dit désigné par son toponyme, unité administrative de référence, État concerné : *Jacob L. Loose Park, Kansas City, Missouri* ou *Fondation Beyerler and Berower Park, Riehen, Basel, Switzerland*), et d'une séquence chronologique (la période de temps écoulé entre la conception et l'exécution de l'œuvre : *1970-1972* ou *1997-98*). Pour les titres des projets non encore réalisés, l'indication de lieu est un adressage géographique[935] : nom de l'objet imaginé (*The Gates*), adressé à un lieu (*Project for Central Park, New York City*) et temporellement indéterminé (*Work in Progress*). Ainsi et d'une part, les indexations géographiques des œuvres sont systématiquement multi-topiques. Cette multi-topicité, cette pluralité de la définition géographique de l'œuvre, signale la différence et le lien entre l'*in situ* propre de l'objet (la spatialité de l'objet d'art) et l'*in situ* propre de l'œuvre (la spatialité de l'œuvre d'art). Tandis que, d'autre part, les noms des objets imaginés associent, comme nous l'avons vu, un objet géographique générique à une action accomplie sur celui-ci, l' « artéfaction » par *wrapping*. Ce mixte de lieux, d'espace et de mise en œuvre artistique qui forme le nom de l'objet d'art, désigne l'interdépendance entre l'objet et les lieux impliqués par la genèse de l'œuvre, la *chôra* (Berque, 2003) de l'objet d'art. Il fait alors disparaître l'adressage : l'objet est du lieu (*The Gates, Project for Central Park New, New York*, deviendra *The Gates, Central Park New York, 1979-2005* si tout se passe bien en février 2005). Je propose d'aller plus loin qu'une réflexion sur l'appropriation de la réalité par l'artiste, afin de rendre compte de l'appropriation de l'art par le monde et de montrer comment la démarche de projet, en oeuvrant d'art le monde, construit de la spatialité. De fait, le site et l'objet se construisent l'un l'autre dans la démarche opérationnelle de projet, de sorte que l'objet d'art doit être défini comme un objet spatial, fait de matérialité et d'idéalité, c'est-à-dire non pas comme une chose posée là, mais comme une chose dont le lieu, la dimension, la configuration, la substance, la signification est entièrement déterminée par les relations spatiales qui l'ont oeuvrée et qu'à la fois elle exprime. Je montrerai dans ce chapitre que, si comme l'énonce Christo, l'objet physique n'épuise pas le sens de l'œuvre, sa dimension concrète n'exprime pas toute la dimension spatiale de l'œuvre : sa monumentalité physique. Mais aussi que la considération de la dimension spatiale de l'œuvre est ce qui permet de retrouver le sens de l'objet, c'est-à-dire sa monumentalité symbolique. Un objet tissé de l'ensemble de significations qui l'ont construit et qui se trouve donc exprimé en lui.

Le site n'est pas un simple lieu d'accrochage ou d'exposition d'un objet textile transportable ou portatif, substitutif de la galerie ou du musée. Le site n'est pas une simple localité (*location*) pour un objet textile. L'élaboration de l'objet textile et du site dans un processus de conception, leur articulation dans une action collective artistique sont des modalités particulières, et particulièrement fortes, de cette volonté de faire entrer quelque chose de la réalité dans la matière même de l'œuvre qui caractérise de nombreux artistes contemporains, qu'analysent les spécialistes et qu'énonce avec force Christo : le site de l'œuvre est le lieu de

[935] Le terme d'adressage employé ici désigne l'affectation de l'objet imaginé à un endroit précis, ici un lieu dit, considéré du point de vue de ses coordonnées géographiques. L'objet imaginé est effectivement adressé, par Christo, à cet un endroit précis et particulier. C'est pourquoi nous avons choisi, comme pour un courrier postal, le terme d'adressage et sa déclinaison en un verbe : adresser, et en une désignation géographique : le site d'adresse. Mais la notion d'adresse et celle de site d'adresse qui en découle sera étendue dans la partie suivante (cf. II), à sa dimension d'espace occupé et réglementé par une communauté humaine à laquelle les artistes s'adressent et avec lesquels ils élaborent l'œuvre. Elle sera donc étendue à sa dimension d'espace de vie et de régulation juridico-politique. Nous parlerons alors d'adresse pour distinguer cette action discursive (et bientôt interdiscursive) de l'adressage proprement dit.

l'objet d'art, c'est-à-dire le lieu construit par l'élaboration de l'objet d'art. Mais, inversement, œuvrer collectivement un lieu d'art, c'est inventer un rapport artistique global au monde, ce qu'il faut bien appeler une réalité artistique mondaine : l'objet est des lieux, c'est-à-dire à la fois construit dans / par les lieux et objet à dimension spatiale. Nous l'avons dit, l'œuvre christolienne met en relation un objet textile, l'artefact imaginé par les artistes, et un *in situ* complexe : à la fois un *land* (sol, parcelle) uni-topique choisi, revendiqué et approprié comme emplacement pour l'objet, lieu-matrice et lieu-empreinte de l'œuvre d'art, et un *land* multi-topique, l'ensemble des lieux construits et inter-reliés dans la double perspective scalaire et temporelle de l'activité artistique (terrain et territoire), instaurés en lieux-matrices de l'œuvre. La reconnaissance du site dans l'objet d'art rend celui-ci irréductible à l'objet textile et la reconnaissance d'un *in situ* de l'œuvre rend sa spatialité irréductible à l'objet. C'est à une analyse descriptive de la manière dont Christo et Jeanne-Claude travaillent et font travailler l'intégration de l'objet textile au site (*land* revendiqué) pour construire un objet d'art en oeuvrant dans ou sur des sites (*land* pratiqué) que je vais m'appliquer dans ce chapitre.
Quels sont les rapports et comment s'établissent et se construisent les rapports entre l'objet textile imaginé et l'*in situ*, au moment de la conception du projet (du point de vue de l'idée de l'œuvre) et dans son développement (du point de vue de l'élaboration de l'idée) qui conduit l'idée jusqu'à son terme, sa réalisation ? Il s'agit pour nous maintenant d'entrer dans la démarche de projet en décrivant ses étapes, ses productions, afin de définir la double spatialité de l'œuvre et de l'objet d'art et d'envisager leur rapport sous l'angle de la monumentalité et de la complexité.

I. LES RAPPORTS DE L'OBJET TEXTILE ET DU SITE : L'IDEE DE L'OBJET D'ART

La conception de l'idée de l'œuvre est la première forme d'appropriation du réel dans l'activité artistique. Comme les déclinaisons titulaires nous l'indiquent l'idée de l'œuvre est une élaboration dans le langage textile d'un objet référent, mais qui ne devient projet que quand cette élaboration est adressée à un site réel, c'est-à-dire quelque part dans le monde où elle prend place. Le moment de la conception du projet c'est non seulement l'invention de *Surrounded Islands*, mais aussi leur adressage « *for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida* ».
L'idée de l'œuvre comme appropriation du réel suppose deux actes différents une élaboration textile et un adressage à un site, et indexe par là même l'idée de l'œuvre sur deux référents distincts : l'objet réel qui est élaboré et le site sur lequel cette élaboration est effectivement projetée. Les objets référents élaborés par Christo sont tous des objets géographiques, par conséquent dotés d'une position, d'une dimension, d'une substance, d'une signification. Leur élaboration suppose une réflexion sur le rapport entre le langage textile et leur nature d'objet géographique. Leur adressage suppose une réflexion sur la manière dont l'objet imaginé retrouve son objet référent dans un site doté de coordonnées géographiques. Comment fonctionne l'élaboration de l'objet référent, comment fonctionne l'adressage de l'objet imaginé à son site d'assise ? Dans quels mouvements ces deux actes s'effectuent-ils ? Comment, dans le processus de conception, se construit le rapport entre objet référent, élaboration textile et site réel de la projection ? Certaines idées semblent conçues dans la saisie commune d'un objet référent et d'un site, d'autres conçues à partir d'un objet référent le retrouvent dans un site, d'autres enfin ne semblent pas indexées sur un objet référent et trouvent un site. Nous verrons que les idées d'œuvre procèdent d'une double transposition sémantique et géographique qui font jouer les trois termes de la relation.
L'analyse des différentes formes de rapport entre objet référent, élaboration textile et site d'adressage met au jour dans le processus de conception de l'idée de l'œuvre, d'une part, un imaginaire géographique et, d'autre part, une représentation de l'espace. L'un s'applique à

l'objet référent et participe de son élaboration, l'autre au site et participe de sa sélection. Quels sont les rapports entre imaginaire géographique et représentation de l'espace ? Dans quelle mesure et comment informent-ils l'idée de l'œuvre ? La question de l'adressage de l'objet imaginé à un site est fondamentale et ne peut se comprendre qu'en distinguant le site d'assise projeté pour l'œuvre, c'est-à-dire l'objet référent sur lequel est projetée réellement l'objet imaginé ou encore l'objet réel revendiqué pour un usage artistique, du site d'adressage de l'œuvre, c'est-à-dire le contexte spatial dans lequel s'effectue cette projection. En trouvant ou en retrouvant un site d'assise pour leur projet, les artistes trouvent aussi un site d'adressage, ce quelque part dans le monde qu'il revendiquent pour un usage artistique. Il s'agit là d'une situation, au sens où le site d'assise de l'œuvre est une « prise locale » (Brunet, 1992, p. 413) sur un ensemble de conditions spatiales. Or cette situation est elle aussi « imaginaire » (Christo, in Yanagi, 1989/a, p. 176), au sens où elle est définie préalablement à la sélection d'un site d'assise pour l'œuvre et qu'elle informe l'opération de sélection (adressage). Elle est définie non seulement comme un « espace imaginaire » par Christo, mais qualifiée nous le verrons, comme un site d'usage. Plus que d'imaginaire spatial, il s'agit là d'une représentation des qualités spatiales du site. Par l'adressage de l'idée de l'œuvre à un site réel, Christo et Jeanne-Claude trouvent ou retrouvent non seulement un objet référent mais aussi des qualités spatiales dont nous mesurerons l'invariance de projet en projet. Si le terme d'installation *in situ* implique un rapport d'usage entre l'objet imaginé et le site réel, dans lequel le site est d'abord subordonné formellement et fonctionnellement à l'objet, « Mes projets sont intrinsèquement conçus pour utiliser ces espaces » dit Christo, nous verrons que l'idée des œuvres relève plutôt d'un jeu combinatoire d'usage réciproque entre site d'adressage et objet imaginé. Les Christo utilisent les qualités formelles et fonctionnelles de l'objet imaginé pour activer les qualités spatiales du site. Une autre façon de dire que les artistes conçoivent d'emblée un objet fonctionnel aux dimensions spatiales ou un objet spatial.

A. Objet géographique référent, site d'assise et site d'adressage dans l'invention de l'idée de l'objet textile

1. Une double transposition d'un objet référent : sémantique et géographique

« M. Yanagi : Dans le cas précis de The Umbrellas*, avez-vous d'abord pensé à réaliser un projet pour le Japon et les États-Unis, et ensuite conçu l'idée d'y installer des parasols, ou bien étiez-vous au contraire d'abord intéressé par l'idée d'utiliser des parasols choisissant ensuite le Japon et les États-Unis ? Christo : Pour certains de mes projets comme* Wrapped Reichstag, projet pour Berlin*, les* Surrounded Islands *dans la baie de Biscayne à Miami, Floride, en 1980-83, et* Wrapped Pont-Neuf *à Paris, en 1975-85, j'étais inspiré par des endroits particuliers de façon forte et précise. Dans le cas de* Running Fence *et de* The Umbrellas*, les projets ont été conçus de façon si complexe qu'il était difficile de trouver le site avant de concevoir les objets eux-mêmes. Les objets ont été conçus dans des espaces imaginaires. » (Yanagi, 1989/a, p. 176).*

La question de M. Yanagi et la réponse que lui fait Christo sont intéressantes parce qu'elles envisagent la question des rapports entre site et objet imaginé au moment de la conception de l'œuvre. Elles distinguent globalement deux mouvements distincts, un mouvement inductif qui irait du site vers l'objet imaginé et un mouvement déductif qui irait de l'objet imaginé vers le site. Elles posent néanmoins un problème d'abord parce qu'elles s'appuient sur l'exemple d'un projet, *The Umbrellas*, pour lequel il semble ne pas y avoir d'objet référent géographique. Suivons cette piste de l'induction et de la déduction pour envisager les rapports entre objet référent, objet imaginé et site.
Certaines œuvres christoliennes semblent naître du site, celui-ci étant placé en amont de la conception : il est « déjà là », donné (base inductive), et il produit l'objet imaginé par

imprégnation, à partir d'une expérience directe d'observation. L'idée de l'œuvre émane du site auquel elle sera ensuite ré-adressée et ré-appliquée. La procédure par induction concerne essentiellement trois œuvres, *Ocean Front*, dans une crique le long d'Ocean Drive à Newport, *Surrounded Islands* dans la baie de Miami et *The Gates*, projet pour Central Park, desquelles ont peut éventuellement rapprocher la conception de *The Reichstag Wrapped* à Berlin.

« 1980, October 7-10 : Christo is invited by his longtime friend Jan van der Marck, Director of Miami's Center for the Fine Arts, to participate in that city's New World Festival of the Arts, scheduled for June, 1982. (...) December 27-28 : Christo and Jeanne-Claude visit Miami. Beth Dunlop architecture critic for The Miami Herald*, drives them around the city, pointing out architectural landmarks. As Christo traverses the numerous causeways that span Biscayne Bay, he becomes attracted to the numerous artificial islands, formed of dredged material when the Intracoastal Waterway was constructed in the 1920s. (...) At first, Christo is mainly interested in the southern islands, but he soon realizes that the islands in the northern part of the bay are closer to apartment buildings and consequently visible to more people. 1981, January 24 : Christo telephones van der Marck from New York to say the he will be glad to do a project in Miami and that the details will follow. February 27 : Christo flies to Miami, bringing with him the first sketches of* Surrounded Islands*. He is accompanied by photographer Wolfgang Volz, who takes aerial photographs of Biscayne Bay. From the outset, Christo wants to surround several of the islands with a floating fabric», (Christo, 1986, p. 14).*

Comme l'indique implicitement la citation ci-dessus, l'idée de Jan van der Marck relayée par l'architecte-guide, était d'inviter les Christo à réaliser l'empaquetage d'un bâtiment à composante verticale principale : un immeuble de la baie. En s'appropriant le site d'adressage qui leur est proposé (Biscayne Bay), mais en sélectionnant un autre objet référent pour leur projet (les îles plutôt qu'un bâtiment), en concevant, par conséquent, un autre objet imaginé (*Surrounded Islands* plutôt que *Wrapped Building*), les artistes mobilisent bien une forme inductive d'invention de l'œuvre dans laquelle le site d'assise est placée en amont de la conception. Ce qu'ils ne suivent pas justement c'est une forme déductive de conception du projet qui aurait dû les amener à empaqueter un immeuble, empaquetage d'immeuble qu'ils tentaient de réaliser depuis 1961[936]. Comment fonctionne dans cet exemple, la conception du projet sous sa modalité inductive ?

Elle s'applique à un site emboîté : Biscayne Bay surlignée de son front de mer bâti et traversée par les *causeways*, et en son cœur, développé le long de son axe d'extension principal, le train d'îles, résidu du creusement de l'*Intracoastal Waterway*. Elle opère d'abord

[936] A ce propos soulignons deux points qui montrent la pertinence de la proposition faite aux artistes et par conséquent le sens de son refus. Le premier concerne la place des empaquetages d'immeubles dans les projets des Christo, à l'époque. Christo a réalisé un empaquetage de tour en 1968 (*Packed Fountain and Packed Tower, Spoleto*) et a conçu, pour Paris et New York, plusieurs projets d'empaquetage d'immeubles à composante verticale principale, entre 1961 et 1985. En 1961, il réalise un collage intitulé *Projet pour l'empaquetage d'un bâtiment Public* ; en 1968, *Lower Manhattan Packed Buildings, 2 Broadway and 20 exchange Place, Project* (repris en 1973, en 1980 *2 lower Manhattan Wrapped Buildings, project for New York*, et en 1984 *Lower Manahttan Wrapped Buildings, project for 2 Broadway, New York*) ; en 1970, *Packed Building Project for the Arc de Triomphe, Paris* et *Packed Building, Project for the Ecole Militaire, Paris* ; en 1971, *Allied Chemical Tower, Packed, Project for 1 Times Square, New York* (repris en 1985 *Wrapped Building, Project for 1 Times Square, New York*). A l'époque de la conception de *Surrounded Islands,* l'idée d'empaqueter un immeuble est donc très présente dans les projets de Christo, et c'est dans cette logique que Jan Van der Marck leur propose un site d'adresse pour la projection de cet objet imaginaire. Miami est certes une agglomération pavillonnaire horizontale bâtie sur une côte basse d'accumulations sableuses, mais, de place en place, des tours et des barres bien individualisées accidentent la ligne d'horizon du front de mer surbaissé. La seconde concerne la proposition de Jan van der Marck. Quand il propose aux Christo d'empaqueter un immeuble de la baie, il montre la connaissance qu'il a de cette œuvre dans laquelle il s'est déjà personnellement impliqué, mais il réitère aussi le geste qui avait donné naissance au *Wrapped Museum of Contemporary Art*. En 1969, les artistes étaient venus à Chicago pour exposer des objets dans le musée, c'est Jan van der Marck, son directeur de l'époque, qui leur offrira l'opportunité d'empaqueter l'institution même.

par sélection d'un objet référent dans Biscayne Bay (les îles), avant d'en proposer une interprétation (encerclées de tissu), puis de lui ré-adresser (les îles encerclées de Biscayne Bay). Ce découplage du site d'induction correspond donc à la distinction entre le site d'adressage (Biscayne Bay), l'objet référent élaboré (les îles) et le site d'assise (les îles de Biscayne Bay). C'est l'objet référent qui est l'activeur de l'idée de l'œuvre. L'objet (les îles) est à la fois le référent de l'interprétation et le support réel de l'application de l'objet imaginé après ré-adressage. Le site d'assise est à proprement parler l'objet référent de l'idée de l'œuvre qui lui sera ré-adressée après élaboration imaginaire. L'idée de l'œuvre est « retournée » à son site d'induction. Dans ce cas, le site, aux deux sens d'adressage et d'assise, est préalable à la production imaginaire, c'est de son expérience directe et de son analyse que naît l'idée de l'œuvre. Entre le site réel et l'idée de l'œuvre, il y a une transposition sémantique d'objet (l'interprétation imaginaire de l'objet géographique de référence), et une surimposition géographique (l'application de l'objet imaginé au site réel de son induction).

La conception de *The Gates* relève d'une procédure similaire. Il s'agit d'un projet pour Central Park[937], élaboré à partir d'une interprétation de la vingtaine de synapses localisées sur le pourtour du parc (de *Pioneers Gate* à *All Saints Gate*, en passant par *Merchants Gate*, *Engineers Gate* et *Girls Gate*) qui articulent le quadrillage des avenues et des rues de New York avec les éléments moins rectilignes de la trame viaire du parc et qui constituent autant de lieux de rendez-vous des New-yorkais. Le ré-adressage de l'objet imaginé sur son site d'assise implique néanmoins, dans ce cas, une très légère translation, dans la mesure où les portes réelles localisées, bien qu'objets de référence, ne constituent pas à proprement parler les assises de l'objet imaginé. Les *Gates* seront, en effet, placées sur les allées qui constituent le prolongement des portes à l'intérieur du parc. *Ocean Front* est une installation issue directement de l'invitation de Christo à l'exposition collective organisée à Newport, en août 1974, intitulée « *Monumenta : Biennale of outdoor sculpture* ». C'est en inspectant avec Sam Hunter, professeur d'esthétique à *Princeton University* et commissaire de l'exposition, en mai 1974, l'aire dévolue à l'installation des sculptures, que Christo sélectionne l'anse qui deviendra le site de l'installation.

Dans la citation ci-dessus Christo se réfère par ailleurs à une seconde procédure, selon laquelle l'idée de l'œuvre procéderait de l'objet vers le site : une procédure que nous pouvons appeler déductive, au sens où elle prétend déduire le site réel d'un objet imaginé élaboré à partir d'un objet référent. Pour l'imagination déductive, l'objet imaginé est une forme, des dimensions et un dispositif technique prédéterminés à partir desquels le site est sélectionné et découpé pour permettre sa projection imaginaire : le site d'assise est placé en aval de la conception à l'issue de laquelle il est trouvé et instauré en site d'adressage de l'objet imaginé. Dans cette deuxième procédure de conception, l'objet inventé par Christo détermine le site de sa projection, de son adressage. Celui-ci est « trouvé » à l'issue de longues recherches, mais aussi bien d'heureuses rencontres. Ainsi, je le rappelle, c'est un cycle de conférences organisé par John Kaldor à Sydney en 1968, qui offre aux artistes l'occasion de projeter leur idée d'empaqueter une bande côtière sur un site approprié, localisé à une quinzaine de kilomètres du centre de l'agglomération, et de réaliser *Wrapped Coast*. Cinq œuvres relèvent résolument de cette procédure de production de l'idée de l'œuvre *Wrapped Coast*, *Valley Curtain*, *Wrapped Walk Ways*, *Wrapped Roman Wall* et *Over The River*, trois autres de façon plus discutable : *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*[938] sont présentés par la citation

[937] Rappelons que les Christo résident à New York, plus précisément à Manhattan. Central Park leur est par conséquent familier.

[938] Il me paraît difficile de rapporter les idées de *The Pont-Neuf Wrapped* et de *The Reichstag Wrapped* à des processus d'induction. Seule la familiarité des artistes avec ces sites d'adresse (Paris où ils ont vécu, en particulier) peut aller dans ce sens. *The Reichstag Wrapped* est un projet qui semble conjoindre les idées

introductive comme issus d'un procédure inductive ; *Wrapped Trees* peut être considéré comme relevant à la fois d'une imagination déductive ou reproductive[939] (cf. sous partie suivante). Comment fonctionne l'imagination déductive ou l'élaboration déductive de l'idée de l'œuvre ?

« Fabric panels suspended horizontally clear of and above the water level will follow the configuration and width of the changing course of the river. (...) For the project, a river had to be located », (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, p. 5)[940].

L'objet imaginé a pour référent un objet géographique (côte, verrou glaciaire, front de mer, rivière, arbre) ou un équipement (pont, bâtiment / musée, allées, mur) qui existe quelque part, celui-ci est interprété dans le style textile des Christo. Mais s'il est élaboré à partir d'un objet référent réel, s'il instaure l'objet référent en site d'assise, l'objet imaginé n'a pas de site, au sens où il n'a pas d'adresse. C'est en ce sens, mais nous y reviendrons, que Christo peut dire que son site (d'assise) est imaginaire : c'est-à-dire non localisé.

« La fascination persistante des ponts. (...) Christo projeta pour la première fois d'empaqueter un pont -le Pont Saint-Ange- en 1967. (...) Christo avait espéré créer cet empaquetage conjointement avec une exposition -projetée mais jamais réalisée- à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome. En 1972, l'artiste projeta d'empaqueter le pont Alexandre III qui traverse la Seine près du Grand Palais. (...) Mais l'artiste abandonna bientôt ce projet, le pont ne convenant pas du tout à son propos (...). Un an après que Christo eut abandonné le projet pour le pont Alexandre III, il tourna son attention vers le Pont-Neuf », (Christo,1990, p. 40).

Si l'objet réel informe l'idée de l'œuvre, la sélection d'un objet en particulier, c'est-à-dire la détermination d'un site d'adressage (objet localisé), est bien, dans le cas de *The Pont Neuf Wrapped*, seconde. L'objet référent (pont) est alors « retrouvé », en tant que site d'assise, dans le site d'adressage (Pont-Neuf sur la Seine à Paris)[941]. C'est l'objet référent qui après élaboration et adressage est retrouvé comme site d'assise. Entre l'idée de l'œuvre et le site réel, il y a donc une transposition sémantique d'objet (l'interprétation de l'objet de référence), et une implantation géographique (l'application de l'objet imaginé au site déduit). La qualité nomade de l'objet imaginé, son indétermination géographique, c'est-à-dire le fait qu'il soit transférable et potentiellement applicable partout où se trouve l'objet référent, est particulièrement mise en valeur par *Wrapped Walk Ways, Jacob L. Loose Park, Kansas City, Missouri*, *1977-78*. L'objet imaginé est « passé » par *Wrapped Walk Ways, two parts project, Ueno Park, Tokyo and Sonsbeck Park, Arnhem* de 1970 et *Wrapped Walk Ways, Project in St*

---

d'empaquetage de bâtiments en général, de musées en particulier, et d'empaquetage de murs. Rappelons que le Reichstag est transformé en musée par le IIIème Reich et à nouveau entre 1971 et 1991, et que sa façade orientale longeait le mur de Berlin. Pour ce qui concerne *The Pont-Neuf Wrapped*, comme l'énonce la citation ci-dessous (dans le corps du texte), l'idée d'empaqueter un pont et même un pont parisien en général, est bien antérieure au projet.

[939] *Wrapped Trees* peut être considéré à la fois comme l'interprétation de l'objet géographique référent « arbre » dont Christo a le projet depuis *Wrapped Trees, Project for Forest Park, Saint Louis, Missouri, EU, 1966* et *Wrapped Trees, Project for Avenue des Champs Elysées, Paris, 1969* (cf. document 06) et comme la traduction des arbres fruitiers japonais recouverts par des toiles pour les protéger de la neige pendant l'hiver, que l'artiste a peut être vus au Japon lors de ses déplacements au début des années 1960 pour la biennale de Tokyo. L'objet imaginé relèverait alors à la fois de l'imagination déductive et de l'imagination reproductive (cf. sous partie suivante).

[940] Extrait du Communiqué de presse d'*Over the River* (cf. annexe 02).

[941] Quand on compare les œuvres préparatoires de *Ponte St. Angelo Wrapped* et de *The Pont-Neuf Wrapped*, on est frappé par la très grande similitude des éléments formels mis en exergue par le dessin de Christo : de la succession des arches, à l'encaissant dédoublé du bâti urbain et des quais (traités comme deux surfaces verticales superposées), jusqu'à la substitution des lampadaires empaquetés du Pont-Neuf au statues du Pont Saint-Ange. Une même idée pour deux sites d'adresse distincts ?

Stephen's Park, Dublin, Ireland de 1976, voire par les différentes installations *indoor* réalisées *Wrapped Floors* et *Stairways*, avant d'être adressé au *Jacob L. Loose Park* de *Kansas City* (cf. tableau 24). Une indétermination géographique qui présidait déjà, dans les années 1960, 1970 et 1980, aux multiples projets d'empaquetage de bâtiments, de musées et de murs, dont *The Reichstag Wrapped* à Berlin, constitue une conjonction (cf. tableau 24), mais qui a présidé aussi on l'a vu au projet *Wrapped Coast*. Une indétermination géographique mise en valeur enfin par *Wrapped Trees* (cf. Christo, 1998/b, pp. 13-27)[942]. Je dispose de très peu d'informations sur *Wrapped Roman Wall*. Il est délicat de déterminer si le projet est issu d'un mouvement d'induction développé à partir d'un élément du tissu urbain romain ou bien, autour de l'interprétation de l'objet mur, issu d'une production déductive. Les différentes interprétations de murs projetées ou réalisées, à partir d'août 1961, soit dans le style des empilements (*Iron Curtain-Wall of 240 Oil Barrels, rue Visconti, Paris, 1962* ; *Stacked Oil Drums, Gentilly, 1962* ; *Ten Million Oil Drums Wall, Project for the Suez Canal, 1967*), soit dans le style des recouvrements textiles (*Empaquetages sur le quai, Port de Cologne, 1961* ; *Wrapped Mur des Réformateurs, Project for Geneva, 1977*), laissent à penser qu'il s'agit là d'une idée référée à un objet réel, qui cherche son site d'assise et d'adressage. Je ne pense pas, par conséquent, qu'il soit pertinent de le classer dans les projets issus de l'induction, mais il constitue au contraire un autre exemple d'invention par déduction.
Dans ces cas, tout se passe comme si les objets imaginés avaient effectué un long « *going places* », de site d'adressage potentiel en site d'adressage possible, avant de trouver leur site d'assise à une adresse. Mais ils sont toujours des élaborations dans le langage textile d'objets référents pris dans la réalité. Ils deviennent projets en trouvant les sites d'assise dans un acte d'adressage. Cette longue indétermination géographique de l'objet imaginé peut être liée aux échecs de projets mais elle est parfois le fait des artistes. Elle n'est donc pas simplement le résultat d'une induction contrariée. *Valley Curtain* et *Over the River*, par exemple, n'ont pas cherché leur site parce qu'ils étaient ou avaient été empêchés[943].

« Christo conceived Running Fence *in 1972. The idea of a long fabric fence had been going through his mind for several years. In, 1969, while looking for a synthetic fabric with which to make his* Wrapped Coast *in Australia, he came upon a photograph of a low, erosion-control fence, made of woven polypropylene ribbon fabric. He saw a similar fence in Australia -a three-foot-high, free standing dune fence that held back the sand. The way the cloth wagged between supports appealed him (...). In 1970, in Colorado, where Christo later constructed* Valley Curtain*, he came upon Independence Pass, the summer route from Denver to Aspen, and noticed aluminum bars wedged into the summit of the Rocky Mountains; the bars mark the Continental Divide and help separate westward-flowing waters from those that flow eastward. » (Christo, 1978/a, p. 36)*[944].

---

[942] Ainsi l'œuvre *Wrapped Trees, Fondation Beyerler and Berower Park, Riehen-Basel, Switzerland, 1997-1998*, installée dans le parc de la fondation Beyerler, est accompagnée d'une exposition documentaire intitulée « Projects and realisations for Wrapped Trees, 1964-1994 » accueillie par la galerie. Elle présente des projets ou des réalisations d'arbres empaquetés non localisés (c'est-à-dire ayant eu lieu *indoors* dans des galeries ou des musées, par opposition à *in situ*) et des œuvres préparatoires de deux projets *in situ* non réalisés : *Packed Trees, Temporary Monument, Project for Forest Park, Saint-Louis, Missouri* et *Wrapped Trees, Project for the Avenue des Champs Elysées and the Rond-Point des Champs Elysées, Paris*. Elle témoigne ainsi de la recherche d'un lieu d'inscription géographique de l'objet imaginé, d'une adresse. Cette rétrospective montre encore une fois toute la labilité de la classification que nous proposons ici : l'idée de *Wrapped Trees* rapportée à son modèle, les vergers japonais, procède résolument d'une imagination reproductive, mais considérée comme l'aboutissement des nombreux projets d'arbres empaquetés *indoors* ou *in situ*, elle relève alors d'une imagination déductive.

[943] Christo a envisagé quatre sites distincts, tous situés dans le colorado, pour adresser leur idée : Marion Creek, Frying Pan Creek, Canyon Creek et Rifle Gap.

[944] Cette référence est reprise par W. Spies (1977, p. 13) « En 1961, il avait pu remarquer au cours d'un voyage en Australie comment on y installait de petites barrières en tissu près de la côte pour limiter l'érosion des terres cultivables par le vent. En 1970, il avait eu une expérience du même ordre dans les montagnes Rocheuses. Des

« Christo : The idea [of Running Fence] came as we drove accross the Continental Divide in 1972. I saw this metal fence along the crest of the moutains. Its seems to be running and hinding behind trees as we drove down the mountain. » (Chernow, 2002, p. 224).

Selon les deux premières procédures l'objet imaginé est élaboré à partir d'un objet référent que les Christo interprètent et sur lequel ils appliquent l'objet imaginé l'instaurant en par là-même en site d'assise. L'objet référent devient site d'assise de l'objet imaginé qui en est l'élaboration soit à l'endroit où il a été trouvé, soit dans un autre endroit où il est retrouvé. L'objet imaginé est toujours sémantiquement et géographiquement indexé sur un objet référent qui est le déclencheur de l'élaboration. L'articulation objet / site est assez lisible une fois qu'on a séparé l'objet référent, le site d'assise et le site d'adressage : la conception du projet suppose toujours l'élaboration d'un objet référent et l'adressage ou le ré-adressage de l'objet imaginé à un site où est trouvé ou retrouvé l'objet référent. Mais certaines idées d'œuvre sont plus difficiles à saisir dans cette articulation objet / site, dans la mesure où leur indexation sur un objet référent géographique semble faire problème et par conséquent l'élaboration et l'adressage apparaissent plus complexes. Elles correspondent aux œuvres qui ont ouvert la boîte sans fond des analogies dans la recherche d'un réel géographique sur lesquels les indexer. Ces idées ne s'élaborent pas à partir d'un objet référent par un processus d'interprétation et puis d'adressage ou de ré-adressage à l'objet référent, il y a bien un objet référent, parfois même plusieurs, mais en terme d'élaboration celui-ci est traduit, et en terme d'adressage il est transplanté. C'est le cas explicite de *Running Fence* et implicite de *The Umbrellas*, c'est éventuellement le cas, nous l'avons vu, de *Wrapped Trees*.
Pour ces projets, les objets référents existent. L'objet référent est, dans le cas de *Running Fence*, reconnu par Christo et Jeanne-Claude ainsi que les condition et date de son appropriation comme référent pour un projet. L'objet imaginé en constitue une élaboration, dans un processus de traduction. A la traduction de l'objet référent s'associe un geste d'adressage qui dissocie spatialement l'objet imaginé de son objet référent : l'adressage correspond à une transplantation. Ce qui est perturbé c'est à la fois le rapport sémantique et géographique entre l'objet imaginé et l'objet référent : l'objet imaginé semble ne plus avoir ni pour référent ni pour site un objet géographique localisé[945]. L'indexation de l'objet imaginé sur l'objet référent localisé est compliquée. Pour ce qui concerne *Running Fence*, il s'agit donc des filets géotextiles des pièges à brume ou des barrières d'aluminium agissant sur la fonte des neiges, édifiés sur les lignes de crête des massifs montagneux pour réguler l'alimentation en eau des versants et des piémonts et / ou des barrières anti-érosion (appelées aussi ganivelles) implantées sur les dunes pour réguler le transport sableux[946]. Le titre originel de *Running Fence* était *The Divide*, en référence à la *Continental Divide*, ligne de partage des

---

clôtures de quatre mètres en aluminium étincelant, formant miroir, y servaient à corriger et à répartir plus uniformément les eaux de la fonte des neiges entre l'Est et l'Ouest. Je crois que ces rencontres ont contribué à renouveler et à approfondir la forte impression produite sur Christo par les travaux le long du Transsibérien [sic] en Bulgarie dans sa jeunesse. Le train étranger, intouchable, surgissant comme un miracle ou un affront, fait partie du processus déclencheur de ce qui devait motiver *Running Fence*. ».

[945] C'est pourquoi le cas de *Wrapped Trees* est limite (entre déduction et reproduction). Dans ce projet l'objet référent, arbre, constitue bien, à l'issue de l'adressage, le site d'assise (*wrapped Trees*).

[946] On pense aussi à la muraille de Chine. Le rapport visuel est établi par G. Tiberghien (1995, p. 209) qui présente l'une sous l'autre une image photographique des incurvations de *Running Fence* et une image photographique de celles de la muraille. Ce rapprochement renvoie au-delà au Mur, celui que Christo a passé clandestinement, celui qui séparait l'Europe de l'est de l'Europe de l'ouest. Mais le modèle reconnu par les Christo est d'une part textile et d'autre part présenté comme issu de leur expérience de terrain. Il est un objet rencontré lors d'une exploration. Quant à son titre, il évoque une problématique de l'appropriation propre à la société de l'ouest étasunien : le découpage des territoires de culture ou d'élevage dans un espace vierge (*Fence*) soumis à la colonisation (*Running*).

eaux continentales américaines entre les bassins hydrographiques du Pacifique et ceux de l'Atlantique, sur laquelle les Christo observèrent le piège à neige. Pour ce qui concerne *Wrapped Trees*, il s'agit des arbres fruitiers emballés par les agriculteurs japonais pour protéger leurs branches du poids de la neige, pendant l'hiver. Pour *The Umbrellas*, les Christo ont toujours dit qu'ils construisaient des maisons sans mur, des lotissements ou des marchés (forains). Je ferai pour ma part un second rapprochement et prendrai donc part au jeu des conjectures sur les référents : *The Umbrellas* en Californie seraient des traductions des champs d'éoliennes étasuniens, en particulier la *Wind Farm* d'Altamont Pass implantée en 1981, à l'est de San Francisco[947]. Ainsi, du point de vue de l'objet référent, on aurait à faire à des reproductions d'objets. Dans cette procédure, l'objet réel (le piège à brume et la barrière de dunes pour *Running Fence*, les éoliennes pour *The Umbrellas*), bien qu'objet de référence, ne constitue pas le site d'assise de l'objet imaginé. L'objet imaginé est non seulement transplanté à une autre adresse mais il ne vient pas recouvrir (se surimposer ou s'implanter sur) son objet référent, il le reconstruit ailleurs avec un effet de traduction. Ce processus de relocalisation et de reconstruction peut aussi donner lieu à une errance géographique de l'objet imaginé[948]. Mais il est frappant alors de retrouver dans les sites d'assise auxquels sont adressés ces objets imaginés des similitudes avec les sites des objets de référence. La similitude des sites de référence et d'adressage est frappante. Tout se passe comme si le site d'origine était « retrouvé » dans le site d'adressage. Ainsi, pour ce qui concerne *The Umbrellas*, deux défilés dans un encaissant collinaire de type *bad lands* et recouvert d'une végétation rase herbacée, ouverts sur les bassins urbanisés des deux mégalopoles californiennes, dûment connectés et réticulés (cf. tableau 25 et annexe 12).

Dans cette première approche de la relation objet / site, il importe donc d'apporter un certain nombre de clarifications dont j'élabore ici les termes. D'une part, pour ce qui concerne l'objet : l'objet imaginé doit être disjoint de l'objet référent (objet géographique, ouvrage d'art ou équipement). D'autre part, pour ce qui concerne le site, il est essentiel de bien distinguer le site comme adresse géographique (site d'adressage), le lieu-dit, désigné dans les résumés titulaires par un toponyme (Little Bay, Grand Hogback, Biscayne Bay, Central Park, etc.), du site comme assise, les objets géographiques sur lesquels les artistes projettent d'appliquer leur style (côte, défilé, îles, portes, etc.), l'objet du *claiming*. Dans le cadre du projet, nous avons donc des objets réels (objets référents) que l'imagination élabore en les artefactant (objets imaginés), et qu'elle institue - éventuellement - en site d'assise de l'objet imaginé, par un geste d'adressage. Pour ce faire, elle procède par transposition (cf. tableau 26). Nous comprenons ici la transposition dans les deux directions de sens distinctes. Tout d'abord une direction sémantique[949], nous distinguons l'interprétation[950] (la re-sémantisation stylistique par l'élaboration textile d'un objet de référence) de la traduction (l'affectation d'un nouveau sens à un objet de référence par l'élaboration textile). Ensuite une direction géographique, qui concerne d'une part, l'application de l'objet imaginé à un site d'adressage :

---

[947] La *Wind Farm* d'Altamont Pass constitue la première et la plus importante concentration de turbines éoliennes des États-Unis, soit 7 300 modules répartis sur 54 square mile, en 2000. Les échanges entre les masses d'air froid en provenance du Pacifique et les masses d'air chaud en provenance de la San Joaquim Valley, à l'intérieur d'un défilé de direction ouest-est, provoquent de forts vents qui font tourner les turbines.

[948] L'idée de *Running Fence* a été adressée à une photographie de collines irlandaises, dans une première œuvre préparatoire.

[949] « Christo : J'utilise des objets existant déjà parce qu'ils m'apportent quelque chose que je veux traduire ou intégrer dans mon œuvre » (Yanagi, 1989/a, p. 191).

[950] C'est ce que signale D. Bourdon (2001, p. 36) « Cependant Christo semble concevoir l'empaquetage presque comme un acte de transformation. D'une part les paquets sont identiques aux objets réels. D'autre part (…) en voilant leur identité, il effectue une transformation partielle dans laquelle les matériaux ordinaires conservent leur identité tout en assumant une nouvelle signification ».

soit par ré-adressage (la projection d'un objet imaginé sur son lieu d'induction), par simple adressage (la projection de l'objet imaginé sur son lieu de déduction) ou par changement d'adresse (l'affectation d'une nouvelle adresse dans le cadre d'une reproduction) ; et qui concerne d'autre part, l'application de l'objet à son site d'assise : soit par surimposition (la ré-application projective d'une interprétation sur son objet référent), par implantation (l'application projective d'une interprétation sur son objet référent) ou par transplantation (la dissociation de l'objet imaginé de l'objet référent et l'application projective d'une traduction sur autre chose que l'objet référent). La figure 05 fait la synthèse des procédures d'invention du point de vue de la question de la transposition.

2. Imaginaire géographique et objet référent : l'élaboration textile d'un imaginaire géographique

Pour comprendre l'invention de l'idée de l'œuvre à l'intérieur des rapports problématiques entre site et objet, il faut en fin de compte distinguer le site réel auquel s'adresse l'objet élaboré et qui sera revendiqué par les artistes pour leur projet, de l'objet référent élaboré par l'idée. A l'origine d'un projet on trouve toujours un objet géographique référent qui est le déclencheur du processus d'élaboration textile. C'est ce que met en évidence la procédure reproductive : il y a un objet géographique à l'origine de *Running Fence* et de *The Umbrellas*. J'entends par objet géographique une chose dans la réalité observable, dont la construction dépend d'une opération de délinéation et de rassemblement des parties dans un tout, dont les caractéristiques principales sont une étendue, une configuration, une substance produites (et reproduites) pour et agencés par des pratiques, des usages spatiaux et des représentations spatiales. L'objet est par ailleurs géographique parce qu'il est intégré au champ d'étude phénoménal de la discipline géographique. Ces objets géographiques sont massivement des lieux et indifféremment des objets architectoniques, des équipements ou des espaces naturels anthropisés. Ils sont définis ici comme des lieux, au sens où ils constituent des unités spatiales de taille restreinte, bien délimitées et continues, supports de pratiques quotidiennes de toute sorte : pont, porte, mur, façade, côte, allées (dans jardin), défilé, verrou, île, anse. Mais derrière cet inventaire d'objets-lieux géographiques, il me semble qu'on doit trouver plus précisément des propriétés spatiales, propriétés concentrées dans ces objets, et qu'il est possible de rassembler dans trois catégories spatiales problématiques : la limite, le passage, l'encaissant / l'abri. Il constitueraient en quelque sorte les fondamentaux spatiaux à partir desquels il est possible de reconstruire les objets géographiques christoliens, soit en les combinant soit en y agrégeant d'autres sous-catégorie : matérielle (la terre et l'eau), dimensionnelle (vertical / horizontal), sociale (rural / urbain). La mobilisation de ces objets géographiques dans l'élaboration textile témoigne d'un imaginaire géographique christolien, un imaginaire spatial, à l'œuvre dans la conception des projets. Il s'agit d'un imaginaire géographique au sens où il s'agit d'un ensemble d'images mentales et psychiques associées à caractère spatial et qui tout en informant leur rapport au monde, constitue la réserve de leur faculté de connaître le monde et la matrice de leur faculté d'agir dans celui-ci (cf. Debarbieux, 2002, pp. 489-491). Cet imaginaire est, en effet, au fondement de leur pratique artistique. W. Spies parlait ainsi de « l'exercice » que s'était fixé Christo pour *Running Fence* « relier l'autoroute et l'Océan comme deux symboles de l'illimité, de ce qui ne connaît pas de frontière. » (Spies, 1977, p. 12).

L'objet imaginé est donc une élaboration textile d'un imaginaire géographique. Le matériau textile et sa mise en œuvre par *wrapping* est un outil adéquat de formulation des fondamentaux spatiaux de cet imaginaire géographique christolien. La surface de tissu tendue verticalement ou horizontalement permet de formuler la limite (devant / derrière), le passage (ici / là-bas) et l'abri (dedans / dehors). C'est en mettant en rapport les deux séries des *Stores*

Fronts et des *Temporary large-scale environmental works* par un projet peu connu de Christo et Jeanne-Claude et qui n'a pas été réalisé *Closed Highway, Project for 5 000 miles, 6 lanes East-West Highway*, qu'on comprend ce choix (quasi) exclusif du tissu. Christo conçoit ce projet au début des années 1970, c'est-à-dire au même moment que *Valley Curtain* et *Running Fence* qui, comme lui, formulent une limite. Le projet consiste en la fermeture de toutes les entrées d'une voie autoroutière par des parois de verre de 91 centimètres d'épaisseur (36 pouces) et de 11 (36 pieds) à 15 mètres (48 pieds) de hauteur, et apparaît par conséquent comme une gradation scalaire des *Store Fronts*. D'une série à l'autre, la conception du projet passe d'un objet architectonique, à un équipement, à un espace : un magasin d'abord, puis une autoroute et enfin un contact littoral / intérieur repris par un contact rural / péri-urbain équipé d'une voie routière de grand gabarit (*Running Fence*). Dans tous les cas, il s'agit d'un travail sur des objets qui font limite, passage et / ou contenance, mais dans le cas des *Store Fronts* ou de *Closed Highway* ceux-ci sont formulés à l'aide d'un matériau dur et lisse (le verre ou le verre redoublé de papier), dans les autres cas, ils le sont par un matériau souple. Formuler la limite, le passage et l'abri à l'aide du tissu, revient à souligner leur aspect transitionnel, c'est-à-dire non induré, réversible, démultiplié, complexe. Tous ces matériaux ont cependant une qualité identique, qui va dans le sens du caractère transitoire (dans l'espace et le temps) de l'objet : la transparence. Ce que Christo appelle le « passing through » (Diamonstein, p. 94, 1979).
Ce recours au textile pour formuler des objets géographiques imaginaires ou des propriétés d'objets géographiques, qui n'est pas sans rappeler l'importance de la métaphore textile dans le vocabulaire de la science géographique, invite à comprendre ce qui se joue, dans cette discipline, dans un tel appel analogique. L'œuvre de Christo et de Jeanne-Claude nous donnera alors des clés de compréhension.

3. Représentation de l'espace et site d'adressage : l'invariance spatiale des sites d'adressage

« Christo : Les objets ont été conçus dans des espaces imaginaires. Aussi, à la fois pour Running Fence *et* The Umbrellas*, les sites que j'ai choisis ne sont pas exceptionnels ; ce sont des endroits ordinaires. J'y ai cependant trouvé les aspects indispensables à la réalisation des œuvres d'art que je proposais. » (Yanagi, 1989/a, p. 176).*

« Running Fence, project for the West Coast*. Woven synthetic fabric forming fence, attached to an upper steel cable and to 20 feet high poles, spaced 60 to 80 feet, running 18 to 20 miles, from the Pacific Ocean towards Inland, through the landscape, over the crest of the hills, into a small City, along and across the Highways, county and dirt roads. Christo, October 1972. » (Christo, 1978/a, p. 37)*[951].

Projeter l'idée de l'œuvre c'est donc adresser l'objet imaginé à un site d'assise analogue à l'objet référent. Rechercher un site pour l'objet imaginé c'est d'abord retrouver les objets référents dans des sites d'adressage. Si, dans la très grande majorité des cas (imagination déductive et reproductive), l'indétermination géographique (au sens d'une localisation géographique) des objets imaginés au moment de leur conception est patente, il ne s'agit pas, loin s'en faut, d'une indétermination spatiale. S'ils ne sont pas conçus pour un emplacement particulier, les objets sont « conçus dans des espaces imaginaires ». Mais leurs attributs énumérées par Christo et Jeanne-Claude (cf. citations ci-dessous) semblent dépasser la simple description des objets géographiques référents, pour correspondre à une qualification des sites d'adressage. Cet « espace imaginaire » n'est pas seulement l'image mentale de l'objet

[951] Texte du communiqué accompagnant l'une des premières esquisses de *Running Fence*.

référent / site d'assise, il s'enrichit d'autres attributs spatiaux et correspond à l'image mentale globale du site d'adressage. Une spécification des attributs spatiaux des sites d'adressage des objets imaginés accompagne leur conception. L'idée de l'œuvre procède donc de la mise en relation de trois images mentales : de l'objet référent / site d'assise, de l'objet textile imaginé et du site d'adressage. Ainsi, les communiqués de presse qui en rendent compte énoncent-ils à la fois les caractéristiques formelles, dimensionnelles et techniques de l'objet imaginé, mais aussi les propriétés spatiales de son site d'adressage et de son site d'assise. Si le document 28-b, une reproduction de la première œuvre préparatoire de *Running Fence*, figure essentiellement l'objet imaginé et l'aspect collinaire de son site d'assise, le texte qui l'accompagne détaille lui les qualités spatiales du site d'adressage recherché. Le document 27, celui-ci sans texte, figure quelques qualités spatiales du site d'adressage d'*Over the River* : la rivière, ses berges hautes et basses, le milieu rural.

Cette indétermination géographique / détermination spatiale n'est pas sans rappeler la distinction qu'on peut trouver en géographie entre le site géographique d'un objet ou d'un équipement quelconque : l'emplacement défini par des coordonnées géographiques et éventuellement désigné par un toponyme, et son site d'usage, l'emplacement défini par l'ensemble des propriétés requises pour sa mise en place et son fonctionnement. Ce que les artistes ignorent de l'adresse, ce sont les coordonnées géographiques, en revanche ils en connaissent les caractéristiques spatiales, elles sont déterminées par l'usage artistique projeté du site. Ainsi la sélection d'un site d'adressage par les artistes procède d'une recherche sur le terrain de propriétés spatiales dont ils ont préalablement établi la liste : la recherche est guidée par l'imaginaire géographique (retrouver l'objet référent pour l'instaurer en site d'assise) et par une représentation mentale du site d'adressage (trouver des qualités spatiales appropriées à un usage artistique). Il faut en quelque sorte distinguer du site d'assise recherché, un modèle de site d'usage, qui accompagne de ses qualités spatiales la conception de l'objet. La sélection du site réel de l'œuvre par l'imagination déductive ou par l'imagination reproductive est en fait un acte de récognition d'un objet géographique référent et d'un ensemble de qualités spatiales préalablement définies.

Les pré-qualifications spatiales des sites imaginaires sont présentées comme déterminées par l'usage artistique du site que projettent les artistes. Elles renvoient effectivement aux fonctions que les sites d'adressage devront assurer pour les objets : circulatoires et scéniques, techniques, esthétiques. De projet et projet, celles-ci sont énoncées avec une répétitive constance.

« Pourquoi Ibaraki ? Pourquoi la Californie ? Quand les Christo ont commencé à chercher deux vallées idéales de part et d'autre du Pacifique, ils voulaient qu'elles soient très accessibles, non loin d'une agglomération urbaine, pour faciliter le travail des ouvriers et des fournisseurs, mais aussi pour les visiteurs. Ibaraki se trouve au nord de Tokyo, près de l'aéroport international de Narita. Le site californien se trouve juste au nord de Los Angeles, près de l'aéroport international LAX. Le Pacifique réunit les deux sites. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 19)[952].

« The following collected data recorded at the six rivers were analysed: aesthetic considerations; height of the banks so that the cables can be suspended and leave enough clearance above the water for rafters and wildlife; road running along the river and parking facilities; alternating white and tranquil waters used for rafting and canoeing; proximity of a large town needed for workers, materials and visitors; good visibility, not too much vegÉtation growing between the road and the river; ownership of the river banks; construction feasibility. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, p. 28)[953].

[952] Il s'agit de *The Umbrellas*.

[953] Il s'agit du projet *Over the River*.

Elles ont été reformulées de façon générale par Jeanne-Claude lors de l'entretien que j'ai fait avec les artistes :

« La proximité. Très important. Proximité parce que, par exemple, nous avions trouvé 6 bonnes rivières pour Over the River*, mais la proximité des grandes villes était un très grand* concern *parce qu'on a besoin de matériaux, d'ouvriers etc. Donc la proximité géographique est très importante. (...) Rien d'extraordinaire. Il faut qu'il y ait une route (...). Parce que sans ç vous ne le verrez pas, nous ne la verrons pas. Il faut la proximité d'une grande ville pour les ouvriers, les matériaux. Donc l'accès pour pouvoir acheter les matériaux, mais aussi les conditions pour l'ingénieur. Donc toutes ces considérations vont ensemble. »*[954].

Les premières qualifications du site d'adressage des œuvres sont la proximité d'une agglomération urbaine, l'accessibilité du fait d'une réticulation souvent plurimodale, la circulation interne sur un réseau hiérarchisé. Ce sont donc des caractéristiques de situation appréhendées dans une problématique générale de circulation généralisée et trans-scalaire qui implique des axes, des nœuds et des points de transbordement entre des modes de transport distincts. Les sites doivent être accessibles aux spectateurs, aux installateurs, aux fournisseurs et achemineurs de biens (composants matériels de l'objet). Cette accessibilité doit être externe et interne au site afin de les drainer vers le site et de les accueillir sur le site, d'assurer leur mobilité dans le site. Elle est appréhendée dans le cadre de la fabrication et de la réception de l'objet. La seconde série de qualifications est à proprement parler de site, un site type environnemental (au sens écologique)[955], voire même un terroir - si l'on accepte la transposition du sens du mot du champ spécifique et restreint de l'agronomie (aptitude d'un ensemble de conditions écologiques pour la mise en valeur agricole) à celui de l'art (aptitude d'un ensemble de conditions écologiques pour la mise en valeur artistique) -. En effet, celles-ci, combinées à un ensemble de techniques et savoir-faire d'ingénierie, auront pour fonction de rendre possible la mise en place matérielle et technique des objets imaginés. Les dernières, elles aussi de site, ont une fonction esthétique, elles sont déterminées par les spécifications formelles et dimensionnelles de l'objet. Elles relèvent essentiellement du pli topographique ou architectonique : l'encaissement vertical ou de l'invagination horizontale, et sont couplées avec une attention particulière portée à l'exposition des versants au rayonnement du soleil et au vent, et sur la couverture végétale (pelouse).

Au-delà de la déclinaison des objets imaginés et de leurs objets référents, malgré la différenciation des procédures de production de l'idée de l'œuvre, ce qui surprend c'est cette récurrence des mêmes qualités des sites d'adressage (de situation et de site). Elle confine à l'invariance spatiale. L'étude comparative des sites conditionnant l'imagination inductive et des sites émanant de l'imagination déductive ou reproductive montre en effet de nombreuses et notables similitudes. La sélection du site d'adressage de l'œuvre dans le processus de conception semble être, dans tous les cas, un acte de récognition des mêmes invariants spatiaux. Tout se passe comme si un espace mental unique, un modèle de site doté de qualités spatiales presque invariantes, constituait le contexte de la projection de l'idée de l'œuvre. Reprenons les termes par lesquels les artistes décrivent leur découverte de l'objet référent île dans la baie de Miami, je cite à nouveau :

« December 27-28 : Christo and Jeanne-Claude visit Miami. Beth Dunlop architecture critic for The Miami Herald*, drives them around the city, pointing out architectural landmarks. As Christo*

[954] Entretien avec les artistes de juillet 2003.

[955] La détermination de la direction dominante des vents et de l'amplitude diurne et annuelle de leur vitesse est fondamentale pour installer des toiles à l'air libre. La détermination des directions et formes des courants marins de jusant ou de flot, ou des coefficients de débits fluviaux et de leur répartition annuelle (régime hydrique), est nécessaire pour l'installation des toiles flottantes. La détermination de la nature du substrat rocheux et de la nature des sols est importante pour envisager les aspects techniques de la fixation des armatures et l'ancrage des toiles.

traverses the numerous causeways that span Biscayne Bay, he becomes attracted to the numerous artificial islands, formed of dredged material when the Intracoastal Waterway was constructed in the 1920s. (...) At first, Christo is mainly interested in the southern islands, but he soon realizes that the islands in the northern part of the bay are closer to apartment buildings and consequently visible to more people. » (Christo, 1986, p. 14).

La clé d'entrée dans le site ce sont les *Causeways* et les immeubles du pourtour, autant que les îles, c'est-à-dire des conditions d'usage du site d'adressage autant que l'investissement par l'imagination créatrice d'un objet référent. Quant à l'accessibilité externe, elle n'a pas besoin d'être soulignée, il s'agit de Miami. Ces qualités spatiales de Biscayne Bay sont en effet très semblables à celles de tous les autres sites d'adressage : le recoupement de la voie d'eau (*Intracoastal Waterway*) et des viaducs (*causeways*) assurant des prises de vue alternativement mobiles (depuis les quatre *causeways* et les tronçons de voies littorales) et statiques, la multiplication des points de vue horizontaux (sur l'eau, au sol) ou obliques (depuis les immeubles surplombant la baie) rendue possible par l'encaissant bâti, mais aussi l'invagination topographique (la baie). On retrouve encore les mêmes spécificités spatiales pour l'*in situ* de *The Gates* : Central Park forme dans l'encaissant des gratte-ciels de Manhattan alignés sur les 5ème et 8ème Avenues et les Central Park North and South Streets, une dépression « architectonique » ; les *East Drive*, West *Drive* et les quatre *Transverses* offriront des prises de vue automobiles, tandis que les allées piétonnes équipées de bancs publics pourront fonctionner comme une concaténation de points de vue statiques.
En fin de compte et cela pour toutes les formes d'imagination, l'idée de l'œuvre ne se conçoit pas dans la mise en relation d'un objet imaginé avec un site réel, ce qui constituera en revanche la condition de son élaboration dans le développement du projet, mais dans la mise en relation d'un objet référent issu de l'imaginaire géographique, d'un objet élaboré dans un langage textile à partir de celui-ci par interprétation ou traduction, et de la représentation mentale d'un site d'adressage. La sélection d'un emplacement pour l'installation relèvera alors d'une double projection mentale : celle de l'objet imaginé sur site d'assise réel et celle d'un site d'usage dans un site d'adressage réel. Les sites des œuvres, les *lands* revendiqués par les artistes pour un usage artistique sont des combinaisons d'objets géographiques imaginaires récurrents et de représentations d'espace ou de propriétés spatiales des lieux invariantes. Ils sont donc des géotypes du fait de la mise en concordance des fondements spatiaux de l'imaginaire christolien et des représentations de l'espace nécessaire à un usage. Imaginaire spatial et représentation spatiale relèvent tous deux de la problématique de l'interspatialité. En découpant des géotypes les artistes rassemblent en un lieu localisé (une localité, une adresse), c'est-à-dire caractérisé par ses coordonnées géographiques et par là même en situation d'être revendiqués quelque part et auprès de quelqu'un (individu ou groupe d'individus), les fondamentaux de leur imaginaire géographique et les propriétés spatiales dont ils ont besoin pour élaborer leur projet et assurer la réception de leur objet d'art. L'objet imaginé devient du même coup une prise sur un objet géographique réel, lui-même en prise sur une situation donnée.
On comprend ainsi comment dans l'élaboration du projet, le *land* revendiqué peut se décliner en une série de prolongements spatiaux aux configurations, dimensions et métriques variées, les *lands* de l'activité artistique. Et si l'on se réfère à la définition de l'imagination géographique que donne G. Dematteis :

« On peut définir l'imagination géographique de plusieurs façons : comme capacité de découvrir (inaugurer, ouvrir) des mondes en puisant à la contingence temporelle et spatiale de la Terre ; ou bien comme ce qui nous permet de lire dans le désordre de la Terre des signes dont les sens peut être introduit dans ce réseau de la communication sociale qui est le monde, sous formes de métaphores d'ordres spatiaux possibles ; ou bien comme capacité d'attribuer une valeur d'échange à des éléments terrestres qui ne se laissent jamais réduire totalement à l'échange ; ou encore comme possibilité d'enchaîner des relations "horizontales" (spatiales, fonctionnelles, de communication etc.)

avec des relations "verticales" (historiques, écologiques, avec le "propre" des lieux). » (Dematteis, 1985, p. 115),

il nous faut reconnaître que l'activité artistique christolienne par ce qu'elle découpe à la surface de la terre, des interspatialités articulées en un géotype et qu'elle revendique pour un usage (*land claiming*), relève un peu de tout ça à la fois : entre *land* défini par son être, relevant de fondamentaux imaginaires subjectifs, *land* défini par sa valeur d'usage, relevant d'une problématique de faisabilité, et *land* mis en circulation dans un échange interdiscursif, relevant d'une problématique de construction de l'objet d'art à partir du dégagement de significations communes.

4. Sites d'usage ou objets d'usage ? : la conception d'objets-lieux d'art fonctionnels

« Christo : Tout d'abord, mes projets sont des œuvres d'art in situ. *Ce ne sont pas des objets d'art transportables. (...) Mes projets (...) s'approprient ou empruntent des espaces qui habituellement n'appartiennent pas à la sculpture. (...) Mes projets sont intrinsèquement conçus pour utiliser ces espaces. » (Yanagi, 1989/a, p. 197).*

« Christo : J'utilise des objets existant déjà parce qu'ils m'apportent quelque chose que je veux traduire ou intégrer dans mon œuvre. » (Yanagi, 1989/a, p. 191)[956].

Le rapport entre le projet et le site est énoncé, par Christo, à l'aide de deux verbes qui ne signifient pas la même chose : utiliser et traduire. Puisque leurs propriétés spatiales sont définies en fonction d'un usage artistique, tout se passe donc comme si les sites d'adressage, c'est-à-dire les lieux de récognition de celles-ci, étaient conçus comme un environnement de relations (situation) et un gisement de qualités (site, terroir) utilisés aux seules fins de la construction et de l'exposition d'un objet imaginé. Tout se passe donc comme si les artistes utilisaient le site pour construire et exposer l'objet qu'ils ont imaginé, comme l'énonce la première des deux citations introductives tirées d'un même entretien de M. Yanagi avec Christo. Mais, la nature des objets-référents élaborés en objets imaginés nous conduit aussi bien à envisager et à soutenir la proposition inverse. Alors, tout se passe au contraire comme si les Christo, en intégrant l'objet-référent dans l'objet imaginé, « utilisaient » l'objet imaginé pour traduire l'objet référent, comme l'énonce la deuxième citation. Mais qu'apportent-ils qui doit être intégré ou traduit ? Dans la mesure où l'objet référent est un élément du site d'adressage, tous deux rassemblés et articulés par l'opération de découpage en un géotype, tout se passe comme si l'interprétation ou la traduction d'objets géographiques réels et leur adressage à un site d'adressage réel étaient le moyen conçu par les artistes pour faire jouer, pour faire utiliser, les qualités spatiales reconnues dans les sites d'adressage.
L'empaquetage textile ou le recouvrement textile est un projet d'emprise sur l'objet-référent constitué en site d'assise de l'objet imaginé[957] ; l'objet imaginé étant l'interprétation ou la traduction de l'objet référent, c'est-à-dire sa formulation textile. Le recouvrement textile assure une prise sur des objets géographiques qui se distinguent non seulement par leur forme,

[956] La citation concerne *The Pont-Neuf Wrapped* et *The Reichstag Wrapped*. Mais, nous avons vu que chacun des objets imaginés par l'artiste a un rapport avec un objet référent, soit qu'il le traduise, soit qu'il l'interprète. La citation a déjà été donnée dans le texte.

[957] D. Bourdon (2001, p. 35) souligne cet effet de prise réalisé par le recouvrement textile sur l'objet « L'empaquetage comporte une connotation de cadeau, de mort, de conservation et d'éros. Mais presque toujours, il implique l'idée que l'objet *mérite* une attention particulière. Mais tout en suggérant la valeur, l'emballage ramène également tout au niveau de l'objet : en premier lieu, l'objet contenu est une chose physique. En conséquence, nous sommes confrontés à une chose isolée qui du fait d'être enveloppée, se voit accorder d'avantage de valeur qu'elle n'en mériterait à l'état non emballé ».

ce qui apparaît souvent dans les commentaires, mais surtout par leur qualité de configuration élémentaire d'un géotype. Ce sont donc toutes sortes de « prises locales » sur des situations d'interspatialité, quelle que soit l'échelle où elle fonctionne[958]. Dans leur jeu d'emprise sur les objet-référents instaurés en sites d'assises, les artistes escamotent la prise – le recouvrement est une élision -, ou bien proposent son enlèvement - le recouvrement est un déplacement -, ou bien encore la surlignent, la redoublent - le recouvrement est une limite. Tout une série de gestes sur l'objet réel qui font travailler l'interspatialité. Que se passe-t-il quand le projet propose d'escamoter un pont, de condamner une porte ou un défilé, de redoubler ou de déplacer des barrières et des limites ? Tout se passe comme si les objets imaginés avaient pour vocation de faire jouer des situations à partir de « prises locales », les objets-référents travaillés comme les sites d'assise de l'œuvre. Tout se passe comme si les objets imaginés avaient pour vocation non pas simplement de donner à voir des objets à des spectateurs, mais d'en animer leurs fonctions et qualités spatiales de lieux pour des spectateurs-usagers[959]. L'emprise textile sur l'interspatialité fonctionne comme un interrupteur de l'interspatialité et / ou un activeur de l'interspatialité, pouvant jouer d'ailleurs sur les différences d'échelle du site d'assise et du site d'adressage. Activeur et interrupteur dont l'effet fonctionne d'autant mieux que la prise est effectuée dans des espaces ordinaires (routiniers ou familiers). On trouverait là une définition utilitaire de l'objet d'art, définition élaborée dans l'histoire de l'art par le Bauhaus et le constructivisme, autour de la question de l'usage ou de la pratique du lieu que nous avons déjà rencontrée (cf. Chapitre 1, III, B).

« L'intention de Christo d'empaqueter un pont peut-être due à plusieurs facteurs, notamment l'admiration qu'il éprouve pour l'esthétique architecturale de ce type d'ouvrage d'art ainsi que l'appréciation qu'il porte sur l'insertion de celui-ci dans le paysage environnant. L'artiste tient, bien sûr, tout à fait compte du fait que la plupart des ponts ont pour fonction essentielle de faciliter les transports et le commerce -et il est intrigué par ces routes qui croisent des voies d'eau. » (Christo, 1990, p. 40).

L'emprise textile sur le site d'assise est conçue comme l'activeur ou l'interrupteur des interspatialités du géotype revendiqué. L'objet imaginé devient d'usage : un ensemble de propriétés formelles et fonctionnelles qui conditionnent le fonctionnement de son site. S'il est reconnu que le site d'usage est un ensemble de propriétés requises du site réel pour la mise en place et le fonctionnement d'un objet imaginé, alors, il faut aussi reconnaître, que l'objet d'usage est un ensemble de propriétés requises de l'objet imaginé pour le fonctionnement d'un site réel. Ou pour le dire autrement, les artistes instrumentalisent les qualités formelles et fonctionnelles de l'objet imaginé pour faire fonctionner le site : l'objet imaginé est d'usage. C'est en effet tout l'enjeu de la transposition sémantique (interprétation, traduction) de l'objet-référent. La relation de détermination et d'usage réciproque site / objet indique donc que les Christo conçoivent bien moins des installations *in situ* que des dispositifs : c'est-à-dire des arrangements imaginaires de qualités formelles et fonctionnelles, d'objet et d'espace, qui devront être placés dans un lieu donné pour déclencher leur jeu réciproque, leur combinatoire. L' « adressage » géographique a bien un rôle, celui d'activer les formes et les fonctions du

[958] Ce glissement de l'objet à l'environnement a été analysé, à propos de *Store Fronts*, par C. Fournet (1989, p. 12) « Les devantures (Stores Front) de Christo sont des épures à double titre, elles isolent un objet qu'elles voilent de l'intérieur. L'objet devient le cadre ou le contexte. (…) L'objet - ou ce qui est perçu du monde objectal - est dans le cadre ou la lisière, le voile en est le sujet vidé. (…) L'incongruité de l'objet enveloppé désigne l'environnement. ».

[959] C'est l'idée qu'avance I. Hounkpatin (1986, p. 48) à propos de *The Pont Neuf Wrapped*, avant de concentrer sa réflexion sur la théâtralité visuelle : « En effet l'empaquetage du Pont Neuf (…) a permis de renouer avec une tradition urbaine et parisienne d'animation des lieux de passage : Christo intègre les divers usages du pont à sa réinterprétation artistique, ouvrant ainsi un espace esthétique, mais aussi ludique, et désigne le pont comme objet et lieu de spectacle. »

site pour exposer les qualités formelles et les fonctionnelles de l'objet, et inversement celui d'activer les formes et fonctions de l'objet pour actualiser les qualités formelles et fonctionnelles (spatiales) du site. Les premiers pas du projet christolien c'est l'idée d'un dispositif textile qui assemble les qualités formelles et fonctionnelles d'un objet imaginé et d'un site imaginaire, puis l'adressage de celle-ci à un site particulier, afin de permettre, à travers leur activation réciproque pour un temps donné, dans le cadre d'une pratique, une expérience esthétique liée à un usage (ou une pratique) spectateur. La transposition réalisée par les Christo n'est pas un simple travail de re-sémantisation d'un objet réel, mais, conformément à la double visée sémantique et géographique de celui-ci, c'est un travail d'élaboration d'un *in situ* pour le spectateur-usager. C'est-à-dire l'élaboration d'un dispositif spatial pour une pratique et une expérience. Il s'agira alors, pour nous par la suite, de qualifier la nature et le sens de cette expérience, dans le cadre d'une problématique géographique (cf. Chapitre 5, III).

« Christo : Des projets comme Running Fence*,* Surrounded Islands *et* The Umbrellas *sont des projets qui se déplient (...) ils créent un dialogue entre les formes que j'ai inventées et la multitude d'éléments différents de ces espaces. En plaçant les parasols dans les endroits que j'ai choisis, j'espère organiser des situations différentes, et les parasols relieront tous ces éléments. » (Yanagi, 1989/a, p. 192).*

L'enjeu combinatoire d'objets d'usage et de sites d'usage apparaît très nettement à travers la troisième procédure de production de l'idée de l'œuvre : l'imagination reproductive, où l'objet imaginé dissocié de son objet référent apparaît en fin de compte comme un objet prétexte. C'est tout le sens de la double transposition, par traduction sémantique et par transplantation géographique, qu'opère cette forme d'imagination. Elle apparaît en effet d'autant mieux dans ce cas que l'objet-référent est traduit dans un autre objet, qu'il ne constitue pas le site d'assise de cet objet imaginé, et que celui-ci est envoyé à une autre adresse. Attachons-nous, à titre d'exemple, à la double transposition dont procède *The Umbrellas* (partie californienne). Considérons d'abord la transposition sémantique : de l'éolienne (objet de référence) au parasol (objet imaginé), Christo joue sur les usages et les formes de deux équipements distincts liés à des phénomènes atmosphériques. D'un point de vue fonctionnel, nous avons d'un côté un convertisseur mécanique d'une force motrice libre, en énergie utilisable par une communauté humaine ; de l'autre, un abri construit pour protéger un ou des individus du rayonnement du soleil (Californie) ou des chutes d'eau sous forme de précipitations liquides (Japon). Il joue ensuite sur leurs attributs formels : ses pales et son rotors sont mobiles, mais l'éolienne est le point fixe d'origine d'un flux centrifuge (approvisionnement de foyers en énergie électrique) ; ses baleines et son étoffe dépliées sont immobiles, mais le parasol est le point mobile[960] (parce que transportable ou portatif) d'aboutissement d'un flux centripète[961] (rassemblement sous l'abri). Enfin, les éoliennes comme les parasols sont des modules, c'est-à-dire les unités préfabriquées et assemblées sur

[960] Notons, dans la citation suivante, l'insistance de Christo à maintenir le caractère mobile de l'objet malgré les contraintes techniques de son implantation, in M. Yanagi (1989/a, p. 191) : « L'un des principes du projet *The Umbrellas* est que, contrairement au cas de *Running Fence*, j'aimerais parvenir à réaliser le projet sans avoir à fixer quoi que ce soit dans le sol. Nous aimerions réaliser nos parasols comme des grandes toiles de marchés européens qui ne sont jamais fichés dans le sol. Sur les places des marchés de Padoue ou de Vérone, par exemple, les parasols ont pour support de larges socles de pierre ou des sacs de sable, ils sont dressés tôt le matin et ôtés le soir. Il n'y a pas la moindre fixation sur ces places ».

[961] « L'objet que je construirai - le parasol - est une sorte d'abri. », citation de Christo in M. Yanagi (1989/a, p. 184). Ou encore « The Umbrellas are symbolic of shelter, of nomadic existence. », Christo in *The Bakersfield California*, édition du 28 octobre 1990 ; « It is like a house without walls, and the visitor standing underneath will feel protected and embraced by the fabric. », Christo in *Los Angeles Times*, édition du 23 mai 1991.

place d'un ensemble caractérisé par son extension spatiale. Ce sont des objets ponctuels et multiples arrangés en champs.

« La forme d'un parasol est à bien des égards similaire à un toit pointu, et sa taille est celle d'une maison ordinaire de deux étages. Christo et Jeanne-Claude disent qu'ils construisaient des maisons sans murs comme s'ils créaient des lotissements amovibles. » (Christo et Jeanne-Claude, 200), p. 15).

La traduction de l'objet de référence rend possible le premier mouvement de sa translation géographique, sa délocalisation de son site originel :

« Christo :J'aime le parasol parce qu'il a son propre espace interne. (...) De plus l'objet lui-même a une qualité nomade similaire à celle d'une tente dans la mesure où l'on peut immédiatement l'installer ou l'ôter. Cet aspect nomade, avec sa longue tradition, me séduit énormément. » (Yanagi, 1989/a, p. 192).

L'objet imaginé requiert alors un site d'usage, d'abord imaginaire puis adressé, aux qualités spatiales assurant la circulation des biens et des personnes : proximité et accessibilité d'une grande agglomération, réticulation viaire externe par un axe routier majeur, réticulation viaire interne par des axes routiers secondaires ; à fonction esthétique : encaissant topographique peu escarpé aux sommets aplanis (de type collinaire évoluant en *bad lands*), profil longitudinal présentant des décrochements et une succession d'ombilics et de verrous, multiplication des replats sur les versants, variation de l'exposition entre un versant d'adret et un versant d'ubac ; et à fonction technique : défilé de direction nord-sud perpendiculaire à la circulation atmosphérique régionale ouest-est, en partie donc situé sous le vent. C'est à Tejon Pass, en Californie, que l'idée s'adressera (cf. tableau 25). Mais la traduction de l'objet-référent, éolienne, en objet imaginé, parasol, change la nature fonctionnelle de l'objet : d'un objet-source d'approvisionnement déterminant des flux énergétiques centrifuges, à un objet-abri déterminant des flux anthropiques centripètes. L'objet-référent et l'objet imaginé, fonctionnellement différenciés, induisent des usages ou des pratiques différentes.

*« Christo : I also like the umbrella because it has inner space. It is like a house without walls, and the visitors standing underneath will feel protected and embraced by the fabric above… » (*Los Angeles Times*, édition du 23 mai 1991)*[962].

L'usage du parasol implique la mobilité externe (vers le site d'installation) et interne (sur le site d'installation) des spectateurs-usagers à venir. Par là même, les qualités spatiales, en particulier circulatoires, du site d'adressage (Tejon Pass) prennent un sens qu'elles n'avaient pas du tout dans le site de référence (Altamont Pass)[963] : elles sont activées par l'objet imaginé.

« Christo : Le projet [The Umbrellas] *sera composé de nombreuses situations, par exemple 40 ou 50 parasols groupés, ou en ligne droite, ou bien quelques parasols ensemble dans une rivière. (...) Dans certains cas, les parasols disparaîtront et il faudra rouler ou marcher quelques centaines de mètres avant de découvrir le parasol suivant. (...) Dans* Running Fence *la continuité de la ligne était le concept majeur, toutefois, le projet* The Umbrellas *implique la promenade et la découverte de situations inattendues. Quand plusieurs parasols seront rapprochés, il y aura interaction entre eux, ils*

[962] Dans le même ordre d'idée, nous trouvons aussi dans *USA Weekend*, édition du 12-14 avril 1991, cet extrait d'un compte rendu d'un entretien avec l'artiste « Christo hopes that visitors will interact with the umbrellas - picnicking under them or letting the umbrellas protect them form the sun and rain. ».

[963] A Altamont Pass, éoliennes et infrastructures de circulation sont parfaitement découplées, à l'exception bien sûr des voies de maintenance. Si en tant qu'éléments de deux dispositifs infrastructurels distincts, elles renvoient toutes deux à une problématique globale de desserte et d'approvisionnement de la communauté urbaine de San Francisco, les éoliennes sont les têtes aériennes (assimilables aux portes d'entrée d'un réseau) d'une adduction souterraine, tandis que l'autoroute est l'axe principal d'un réseau interurbain.

se superposeront selon la topographie. Certains seront placés hauts, certains bas, et ils ne seront pas toujours symétriquement placés. » (Yanagi,1989/a, pp. 185-186).

Les qualités formelles et fonctionnelles des *Umbrellas* promettent d'activer les qualités spatiales du site. La fonction d'abri couplée avec leur multiplicité, la localisation ponctuelle des modules et leur caractère statique (ils sont malgré tout fixés dans des blocs de béton), impliquent le parcours sur le réseau local et le stationnement. La modularité qui joue de configurations continues ou discontinues, parfois ponctuelles, parfois linéaires, d'autres fois aréolaires, active les qualités topographiques de ce site de défilé caractérisé dans son profil longitudinal d'une part, par une succession de pincements étroits et de larges bassins à fond plat, et dans son profil transversal d'autre part, par l'étagement de replats sur les versants modelés en *bad lands*.
Il s'agit donc bien d'un art combinatoire de deux séries de qualités formelles et fonctionnelles imaginaires, devant être activées par le site d'adressage. Pour ce faire, l'adressage géographique de l'idée doit évoluer en adresse, c'est-à-dire en proposition d'équipement artistique faite à une communauté humaine localisée. Elle rencontrera alors son autre site d'adressage, deuxième déclinaison géographique des résumés titulaires, son espace discursif. C'est la phase du projet, celle qui élaborera progressivement l'idée en réalisation, au gré de son saisissement par des instances de régulation distinctes.

B. Figuration et adressage de l'objet textile

La conception de l'objet donne lieu aux campagnes de recherche d'un site (d'assise et d'adressage). La conception de l'objet donne lieu aux premières œuvres préparatoires. Leur forme et leur composition rendent compte des deux processus de conception que sont l'élaboration textile et l'adressage. Si la photographie peinte et le diptyque avec extrait de carte ont à voir avec l'adressage, le dessin christolien est lié à l'élaboration textile de l'idée de l'œuvre. Figuration et l'adressage graphiques sont alors les deux premières formes d'élaboration et d'intégration imaginaires du site et du langage textile dans un projet d'objet d'art. Elle constituent les premières formes de projection de l'objet imaginé dans un site réel.

1. Les campagnes de reconnaissance des sites d'adressage

Deux procédures sur trois impliquent la recherche assidue d'un site d'adressage. Pour la qualifier Christo fait référence à l'exploration géographique (Maysles, 1977 et 1985)[964]. Par son projet, ses formes et ses pratiques : la reconnaissance (la réduction de l'inconnu au connu), le parcours et la couverture méthodiques, l'endoscopie et l'enregistrement systématique de données, elle s'en approche effectivement (Bourguet, 1996). Elle est devenue une pratique essentiellement collective à laquelle participent outre les Christo, les directeurs de projet, les photographes W. et S. Volz, les ingénieurs en chef (T. Dougherty d'abord, puis V. Davenport), ainsi que des proches amis. Elle rappelle, par cet aspect, l'expédition. Déployée dans une période de temps déterminée et répétée si nécessaire plusieurs fois, elle s'organise donc en campagnes.

« Pendant les mois d'août en 1992, 93, 94 et 96, Christo et Jeanne-Claude ont parcouru 28 530 kilomètres dans les Montagnes Rocheuses aux États-Unis, à la recherche d'un site pour le projet, en compagnie de leurs amis, ingénieurs et collaborateurs : Tom Golden, directeur, Richard Miller, administrateur, Simon Chaput, Anna-Maryke Havekes, Sylvia et Wolfgang Volz, Masahiko

[964] « I live these projects during several months or years ; they are a part of my life. For me they are like a discovery trip to New Guinea or Africa », Christo cité in Catalogue Raisonné (Spies, 1988), 4ème page de couverture.

Yanagi, Harrison Rivera-Terreaux, John Kaldor et Vince Davenport. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 57)[965].

Les sites explorés sont sélectionnés sur la base d'informations fournies par des collaborateurs ou amis résidents[966], et à partir de la lecture préalables de cartes topographiques, ce qui leur permet de délimiter des aires d'observation. Cette pratique associe des déplacements automobiles à longue distance entre les sites pressentis, qui sont explorés successivement et, sur les sites, des courses pédestres. Elle impose donc un engagement physique réel des artistes et de leur équipe, et un équipement « de terrain » idoine, vestimentaire en particulier.

« The first important step toward the realization of The Umbrellas*, the site explorations, was initiated in Japan in April, 1985. Christo and Jeanne-Claude made a total of three trips there with Henry Scott-Stokes, project director for Japan, before the final decision was made. They traveled a total of 9,000 kilometers (5,625 miles) by car to visit locations which had either been suggested by friends or, found by the artist himself by studying topographical maps. When Christo arrived at an area that he wished to investigate, he explored on foot. (...) The site exploration in the United States was carried out in July, 1986. In this instance, Thomas M. Golden, the project director for the United Sates, drove Christo and Jeanne-Claude on the 5,000 kilometer (3,125 miles) expedition. » (Yanagi 1989/b, p. 31).*

La couverture des sites est méthodique : les Christo prospectent pour sélectionner les sites de leurs objets imaginés, et à cette fin ils établissent une fiche d'identité par site examiné. Ainsi, lors de ces prospections les membres de l'équipe réalisent un premier travail de terrain qui consiste essentiellement en des observations visuelles, des mesures et des collectes de données, tant quantitatives que qualitatives, naturelles (aspect de la couverture végétale, puissance et profil des dénivelés, nature du substrat rocheux, etc.) et sociales (nature et configuration de la trame viaire, densité de la trame parcellaire de propriété, densité du bâti, nature de l'affectation des sols, etc.). Un équipement minimal d'observation est alors requis : jumelle, boussole, cordes, etc. Elles sont aussi l'occasion d'une première campagne photographique. La couverture photographique des sites, en vue de l'enregistrement de données et de la production de documents photographiques, est systématique. Elle est à la fois spontanée, émanant du travail personnel du ou des photographe(s) sur les sites, et dirigée, se conformant aux indications très précises fournies par Christo, quand au cadre, à la focale et à la direction des prises de vue. Les résultats de toutes ces observations sont consignés dans des registres, et archivés sous la forme de prises de vue photographiques et de tableaux de données.

« During the month of August 1992, 1993 and 1994 Christo and Jeanne-Claude explored the Rocky Mountains in the USA. (...) By the end of August 1996, they had examined the headwaters of 89

---

[965] Extrait du communiqué de presse d'Over the River. Pendant la conférence qu'ils ont donné à Paris en octobre 2000, à la Cité de la Réussite, les artistes précisaient qu'en 1992, l'équipe avait parcouru 25 000 km et visité 89 rivières, dans leur recherche du site d'Over the River. L'équipe est composée de Tom Golden, le directeur du projet et auparavant de The Umbrellas (partie américaine) ; de Richard Miller, administrateur du projet ; de Simon Chaput et d'Harrison Rivera-Terreaux, proches amis et collaborateurs-« hommes à tout faire » des artistes ; de Wolfgang Volz, photographe des Christo et administrateur ou directeur des projets allemands, et de sa femme, co-photographe ; de Mashahiko Yanagi, commentateur du projet The Umbrellas et auteur de plusieurs ouvrages sur ce projet ; de John Kaldor, ami des artistes et directeur du projet Wrapped Coast ; de Vince Davenport, ingénieur en chef des projets, depuis la disparition de Ted Dougherty.

[966] Ainsi Christo relatant comment les artistes en vinrent à centrer leurs recherches d'un site pour *Running Fence* en Californie du Nord : « The idea came as we drove across the Continental Divide in 1972. I saw this metal fence along the crest of the mountains. (…) I did a collaged drawing over photographic images of an Irish landscape with rolling hills. We showed the drawing to Dr. Ernest Harris. Ernie said, "You should go to Northern California. It's not too busy there, and it has these ranches with beautiful rolling hills." » (Chernow, 2002, p. 224).

rivers in Idaho, Wyoming, Colorado, Utah and New Mexico (...). Out of the 89 rivers, 6 locations were chosen as a possible site for the Over the River *project. The six sites were explored again in July 1996. (...) The following collected data recorded at the six rivers were analyzed (...). In November 1996 the Arkansas River was chosen as the site for the temporary work of art* Over the River. *» (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, p. 10 et p. 28).*

Ces fiches d'identité serviront de base à une étude comparative des sites potentiels en vue d'une première discrimination, puis d'une sélection définitive du site adéquat pour une installation. Une fois le site d'assise sélectionné, une fois donc l'objet imaginé adressé, les œuvres préparatoires prendront cette structure caractéristique à deux bandeaux. Elles s'enrichiront de cartes, de plans, de *photomaps* et / ou des petites photographies de site, qui accompagneront les esquisses et informeront le spectateur sur la localisation géographique des installations à venir. C'est à partir de ce moment aussi que Christo sera en mesure de produire des photographies de site peintes de l'objet.

« Christo : Les premières esquisses pour The *Umbrellas sont schématiques (...). M. Yanagi : Avez-vous déjà commencé à faire des dessins fondés sur des sites réels ? Christo : Oui, je fais des photos peintes, des collages, et des dessins à partir des sites que nous avons trouvés au Japon et au sud de la Californie. Wolfgang Volz, mon ami et photographe des projets, et Jeanne-Claude ont pris énormément de photo sur ces sites. » (Yanagi, 1989/a, p. 195).*

Cette exploration est par ailleurs l'occasion d'un premier contact incident avec les populations résidentes et locales, ainsi qu'avec les agences locales d'administration des sites, en particulier grâce aux rencontres fortuites avec les agents de protection de l'environnement ou les patrouilles de police. Là encore ces rencontres-entretiens constituent la matière d'une information qualitative sur les sites, en particulier pour ce qui concerne l'importance et la nature de la réglementation juridique de leur conservation et de leur usage.

2. La matérialisation graphique de l'objet imaginé : figuration de l'objet textile

« Christo : Mes parasols devraient être plus hauts et plus grands que tous les parasols que nous connaissons. Autrement, ils ressembleraient trop aux parasols conventionnels. Pour le moment, ils font environ 5,5 m de haut et 7,3 m de diamètre, avec une forme octogonale. Je n'aimerais pas qu'une fois ouvert le parasol soit trop plat, car le tissu serait moins visible, je veux donc que le tissu du parasol tombe à 1,5 m du haut. Il serait peut-être important que le tissu tombe encore plus bas, peut-être à 1,8 m, pour des raisons de structure. Je n'en suis pas sûr. De toutes façons, il nous faut 3,5 m ou 4 m d'espace libre pour que les véhicules puissent passer dessous. J'aimerais que la base soit aussi petite que possible. L'idéal serait de faire un cube dont les côtés ne dépasseraient pas 2 m et la hauteur 50 cm pour que les gens puissent s'asseoir dessus. (...) Je voudrais aussi que le poteau soit épais. Ce serait déséquilibré avec un poteau trop fin. Ce n'est pas quelque chose que j'ai besoin d'inventer. La structure elle-même impose cette conception pour éviter que le mât ne plie. Par conséquent, il aura environ 20 à 25 cm de diamètre. Enfin, j'ai choisi la forme octogonale parce que je la trouve très belle. Les parasols ronds sont trop "symétriques". Ce que je veux dire par là c'est que deux parasols ronds placés l'un à côté de l'autre créent des formes plus simplifiées que des parasols octogonaux. Les possibilités sont plus grandes avec la forme octogonale qu'avec la forme circulaire. » (Yanagi, 1989/a, p. 193)[967].

Si Christo n'est pas le seul concepteur des idées de l'œuvre – nous avons vu que Jeanne-Claude revendique celle de *Surrounded Islands* – il est l'inventeur des premières formes de leur matérialisation : il en est le *designer* (au sens de la conception graphique). Les œuvres ont

[967] Les spécifications des parasols seront les suivantes : forme octogonale d'un diamètre de 8,66 mètres (28ft 5"), d'une hauteur de 6 mètres (19ft 8¼"), pied cylindrique d'un diamètre de 21,9 centimètres (8,625"), base de 1,85 à 2,4 mètres.

un commencement figuratif et discursif. Les tout premiers rendus des objets imaginés, les avant-projets, sont un mixte d'image et de texte. L'esquisse préparatoire est, en effet, accompagnée d'une description littérale de l'objet[968]. La description, dactylographiée sur une feuille de papier volante, est simplement scotchée sur le dessin. Elle constitue la version papier des conférences de presse que les artistes tiennent pour annoncer leur projet. Rédigée au futur de l'indicatif, elle se présente comme l'énoncé d'une intention. L'ensemble est daté et signé par Christo. Les documents 28-a et 28-b montre des exemples d'association entre la description et la figuration de l'idée qui témoignent de la continuité de la pratique depuis le premier projet d'empaquetage en 1961 jusqu'à *The Gates* (projet en cours), conçu en 1980. Cette coexistence image / texte dans les premières matérialisations graphiques de l'objet correspond à l'aspect conceptuel de l'œuvre des Christo qui se donne avant tout comme une idée à réaliser : un projet. Le texte prend plus en charge que l'image préparatoire l'énoncé des qualités spatiales des sites d'adressage, tandis que l'image prend en charge l'élaboration de l'objet référent dans un objet imaginé. Matérialisation graphique et description littéraire s'autonomiseront ensuite l'une de l'autre, dans la série des études préparatoires d'un côté, et dans la série des communiqués de presse, de l'autre (cf. annexe 02). Il semble par ailleurs que cette autonomisation de la description et de la figuration soit devenue la règle pour les projets conçus depuis le début des années 1980, pour la présentation desquels je n'ai pas trouvé d'œuvre préparatoire qui les associe.

Les œuvres préparatoires constituent l'instrument privilégié de la figuration de l'objet imaginé et de son évolution formelle. La figuration est la manière par laquelle Christo élabore l'objet référent, effectue sa traduction ou son interprétation. Le dessin est l'acte par lequel Christo représente et donne forme à l'idée de l'objet, par la délinéation de ses contours et par leur remplissage. Mais les œuvres préparatoires ne sont pas seulement l'outil de la représentation d'une idée par un procédé de figuration, elles sont aussi le support de la recherche graphique qui s'attache à l'objet imaginé, celle qui fait évoluer sa configuration. Nous ne décrirons pas dans cette partie le processus graphique par lequel Christo articule progressivement les éléments du site et de l'objet sous l'impulsion des discussions et négociations locales, ni du processus graphique par lequel il enregistre les spécifications de l'objet établies par les opérations de terrain (cf. II, D). Cette considération pour un acte graphique portant spécifiquement sur l'objet imaginé, antérieur à l'articulation objet imaginé / site d'adressage, puis indépendant de celle-ci, est appelée par les formes déductive et reproductive de l'invention de l'œuvre. Dans ces cas les premières esquisses du projet sont majoritairement de simples figurations de l'objet. Pendant les deux premières années du projet *The Umbrellas* Christo ne produira que des esquisses de l'objet imaginé (parasols), c'est-à-dire que la première œuvre préparatoire connue intégrant l'objet imaginé et le site date, pour chacun des sites, de 1986. La recherche formelle s'effectue donc dans un geste graphique et selon un processus graphique lisible dans les œuvres préparatoires[969]. Cette utilisation massive des

[968] Description accompagnant le premier dessin de *Valley Curtain*, en 1970 : « Valley Curtain project for Colorado, 1971. It will be a Curtain made of woven synthetic fabric, suspended on a steel cable, about 1,500 feet long, anchored to the two mountain tops with foundations. The Curtain will span 1,200 feet wide with a height curving from about 300 feet at the foundations to 180 feet at the center of the Curtain. The synthetic fabric will be loosely woven and will therefore permit to see, through the Curtain, some of the other side of the Valley. Christo, March 1970. ».

[969] M. Yanagi souligne cette invention de l'objet par le dessin: « In the four and a half years since The Umbrellas was conceived, Christo has already made more than 200 drawings for this project. These autonomous works on paper have their own aesthetic significance. (…) Drawings is above all, the process through which the artist "searches and finds what the project means" to him. It enables him to clarify what began just a vague idea. Through the drawing process, Christo refines the shape of his umbrella-object and explores variations in positioning the umbrellas, thereby maximizing the possibilities for the proposed project. » (Yanagi, 1989/b, p. 13)

œuvres préparatoires pour figurer et pour élaborer formellement l'objet imaginé est liée à l'aptitude d'un dispositif graphique à construire une image de l'idée d'objet sur la base d'une co-présence, par juxtaposition ou par superposition, des éléments constitutifs. L'image est le moyen pour réaliser l'élaboration dans un langage textile de l'objet géographique référent. Le dispositif graphique, dont la construction et le fonctionnement sont spatiaux, est propre à rendre l'image mentale d'un corps étendu et des éléments qui le compose par opposition avec le texte (des communiqués de presse), à la construction et au fonctionnement séquentiels, qui dispose les éléments constitutifs suivant un principe d'ordonnancement temporel (succession) ou logique. Par le dessin, la configuration et la coexistence spatiale des éléments constitutifs de ce corps étendu, souvent modulaire, peuvent évoluer ensemble. Ainsi, les œuvres préparatoires constituent les formes principales de la primo-matérialisation de l'idée de l'œuvre et leur succession montre les signes de son élaboration formelle progressive.
Les premières œuvres préparatoires, celles qui prennent en charge l'élaboration de l'objet, sont des dessins. Ils mettent en œuvre des techniques graphiques et des matériaux qui rendent compte du fait que l'élaboration de l'objet référent est une mise en œuvre textile : d'une part le balayage de traits pour le fond, d'autre part, l'utilisation de pièces textiles pour les objets. Le balayage réalisé au crayon dans un enchevêtrement de traits a l'allure d'un tissage, mais il est incomplet. Les dessins sont d'abord réalisés en noir et blanc[970], les traits sont au crayon noir et les objets sont simplement délimités, leurs surfaces sont laissées en blanc : il s'agit d'une ébauche formelle (cf. document 29). Il existe des esquisses de l'objet imaginé, pour tous les projets graphiques (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, pp. 64-65 ; .1998/b, pp. 26-27 ; Christo, 1996, p. 32). Peu à peu Christo introduit la couleur (pour le fond, pour l'objet) et remplit les faces de l'objet avec des matières épaisses (pastel, peinture émaillée) ou le recouvre de tissu. Le collage, auquel Christo a abondamment recours, est une technique particulière de construction du projet graphique et constitue un premier recouvrement textile des objets référents instaurés en sites d'assise. L'objet de référence, dessiné à échelle ou photographié, est découpé, puis recouvert de tissu ou de papier et serré de fils, avant d'être replacé dans la composition graphique. Il s'agit en quelque sorte d'une maquette en deux dimensions habillée de tissu et de cordes, insérée dans la composition graphique. Elle apparaît alors légèrement en relief sur celle-ci, soit qu'elle y ait été surimposée, soit que Christo ait repoussé sur les bords un embu de tissu. Cette technique, que Christo a utilisée dès ses premiers projets *in situ* (*Projet d'un édifice empaqueté*, mais aussi *Wrapped Coast*, *Valley Curtain*, *Ocean Front*), est longuement filmée dans le documentaire que les frères Maysles ont réalisé sur *Valley Curtain* (1974). Le film de G. Balabanov (1996) montre Christo en train de replacer une silhouette empaquetée du Reichstag dans un dessin. Les caractéristiques dominantes des premières œuvres préparatoires sont donc le recouvrement très partiel du fond, désignant par là que le site de l'objet imaginé est à trouver et à construire, et le travail de l'objet par collage (ou empâtement) et du fond par enchevêtrement de traits qui correspondent à l'élaboration textile de l'œuvre.

« Christo : In the first drawings, the curtain [Valley Curtain] was white and the color of no importance. The fabric's attachment to the cable was absolutely clumsy. Later the drawings refined the forms and clarified how the project look. » (Chernow, 2002, p. 201).

Une fois la combinaison particulière des éléments formels caractérisant un objet imaginaire établie (cf. Chapitre 3, I, C, 1), le projet graphique fait évoluer graphiquement un ou plusieurs élément(s). Si les signes d'une recherche formelle graphique sont tout particulièrement observables sur les premières esquisses, le processus peut se poursuivre bien après la sélection

[970] Ce qui justifie l'exposition « Christo and Jeanne-Claude, Black and White » de la Annely Fine Arts (Londres) en mars-avril 2000.

du site d'adressage. Pour ce qui concerne les œuvres modulaires (*Surrounded Islands*, *The Umbrellas*, *Wrapped Trees*, *The Gates*), l'évolution formelle de l'objet peut concerner aussi bien l'unité de base, le module, que l'ensemble constitué par les modules, c'est-à-dire régler aussi l'arrangement et la configuration d'ensemble de l'installation : allure de la distribution (ponctuation, alignement ou regroupement) et distance d'espacement des modules. Des évolutions formelles commandées par une seule logique esthétique, c'est-à-dire indépendante de déterminations techniques, juridico-administratives ou environnementales, apparaissent donc progressivement : le volant cousu au bas du *Valley Curtain* pour combler l'espace vide entre les attaches et le sol, la densification des cordes maintenant le tissu sur le tablier et les piles de *The Pont-Neuf Wrapped* et le dessin des capuchons textiles des lampadaires, l'augmentation de la pente des panneaux d'étoffe des parasols de *The Umbrellas*. Sur les premières esquisses de *The Umbrellas*, les parasols sont plats, puis ils se creuseront pour devenir formellement, dans le sens de la logique fonctionnelle de l'objet, des « abris » (cf. documents 29 et 47). La transparence du tissu d'*Over the River* ne devient apparente que sur un dessin de 1997 et dans un collage de 1998 (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, p. 101 et p. 97). *Valley Curtain*, blanc sur les premières esquisses, devient orange. L'évolution formelle de *The Gates* est tardive (2002), elle porte essentiellement sur l'importance des plis du tissu suspendu. Il suffit de comparer les dessins de 1980 (Christo et Jeanne-Claude, 1989, réed. 2002, p. 63-) et de 2002 (ibid., p. 99) pour l'observer. Dans d'autres cas (*Running Fence*), l'objet imaginé évolue peu, les premières esquisses « rendent » l'aspect final : graphiquement l'objet ne se transformera pas (cf. document 28-b).

3. L'adressage graphique de l'idée de l'objet textile

L'objet imaginé, le site trouvé, Christo adresse graphiquement l'objet à son site. Certains procédés graphiques systématisés par Christo rendent manifestent l'adressage géographique : la composition en diptyques[971] qui associe un dessin à une carte, la sélection de subjectiles photographiques et cartographiques au geste graphique.

Dans le cadre de la conception par induction, la matérialisation graphique de l'idée de l'œuvre repose sur des procédés qui ré-adressent et qui surimposent l'objet imaginé au site d'assise « donné » : dès sa conception le projet se matérialise sur des photographies peintes et dans des diptyques[972]. Les photographies peintes (*painted photographs*) sont, comme leur nom l'indique, des tirages papier des prises de vue du site commandées par Christo et réalisées selon ses indications, retravaillés directement par le dessin. Le diptyque est une composition en deux parties d'inégale dimension : le dessin réalisé d'après photographie ou sur photographie, qui représente l'objet imaginé dans son site d'assise, et le bandeau cartographique ou photo-cartographique (*photomap*) qui le situe géographiquement. La partie cartographique du diptyque supporte elle-même une représentation graphique de l'objet imaginé. Il s'agit bien, dans tous les cas, d'un « adressage » de l'objet imaginé, formellement et techniquement ébauché, à un site connu, puisque photographié et référé à une carte. Pour *The Gates*, projet conçu en 1979, la production en série des œuvres préparatoires débute en 1980. La première œuvre préparatoire est réalisée sur le support d'une photographie au sol d'une portion de Central Park (cf. document 28-b), elle date de 1980 (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p56). Si, à partir du catalogue de l'exposition « *Works in progress* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, pp55-62), on étudie la répartition par types des six œuvres préparatoires datées de 1980, on recense deux esquisses des portiques sans référence au site, mais déjà deux photographies peintes et deux diptyques. La première œuvre préparatoire est

[971] Les œuvres préparatoires sont décrites en détail en II, D. 3-.

[972] Je décrirai plus avant le projet graphique dans la partie II, D, 3.

un dessin qui montre deux îles entourées de leur corolle rose sur un fond schématique de la baie de Miami (cf. document 29). Cette œuvre a été réalisée à partir d'un tirage photographique.
Ce geste d'adressage graphique est manifeste dans les cas d'invention déductive et d'invention reproductive, puisqu'il adresse l'objet imaginé à un site « trouvé ». Il se lit dans le décalage temporel qui s'établit entre les esquisses, produites dans un premier temps, et les photographies peintes ainsi que les diptyques, qui sont réalisés plus tardivement, c'est-à-dire dans un second temps consécutif à l'exploration et à la sélection du site d'adressage. Les premières œuvres préparatoires sont des ébauches formelles, dimensionnelles et techniques des objets imaginés. Pour le projet en cours *Over the River*, conçu en 1992, l'étude de la répartition annuelle du type de représentations graphiques du projet à partir du catalogue de l'exposition « *Works in Progress* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b)[973] montre une nette opposition entre les œuvres préparatoires réalisées avant 1994 et celles réalisées à partir de cette date. On recense, pour 1992, quatre esquisses de l'objet imaginé dont trois, très schématiques et dessinées au fusain, sans référence au site, et une, en couleur, présentant des attributs de sites imaginaires. Pour l'année 1994, on trouve un diptyque qui rassemble un dessin d'après photographie, un extrait de carte topographique et de deux petites photographies de terrain placées dans une vignette. Pour l'année 1995, on dénombre quatre œuvres préparatoires, deux photographies du site peintes et deux diptyques. A partir de 1994, Christo ne produit plus d'esquisse de l'objet imaginé sans référence graphique, photographique ou cartographique, au site d'adressage.

« Christo : Les premières petites esquisses pour The Umbrellas *sont schématiques et ne reflètent qu'une idée simplifiée des objets. Elles ne montrent qu'une suggestion théorique de l'utilisation des parasols. Ce ne sont même pas des paysages, juste une dizaine de parasols dessinés et mis ensemble. Les dessins représentent un site idéalisé d'une centaine de mètres, quelque part, on ne sait où. » (Yanagi, 1989/a, p. 185).*

Pour ce qui concerne *The Umbrellas*, projet conçu en 1984, la production des années 1984 et 1985, entièrement constituée d'esquisses de l'objet imaginé (jaune pour les États-Unis, bleu pour le Japon), ne fait pas problème. Mais l'étude de la production graphique de l'année 1986 s'avère particulièrement intéressante. Les explorations du site japonais ont débuté en avril 1985, le site a été définitivement sélectionné un an plus tard, en avril 1986. Pour ce qui concerne le site étasunien, l'exploration et la sélection datent de juillet 1986. Or, à cette date, on note un net décalage « d'adressage » entre les types de représentation graphique des deux ensembles géographiques du projet (Christo, 1995, pp. 160-173). Les dix œuvres préparatoires présentées par l'ouvrage se répartissent de la façon suivante : six pièces pour le site japonais et quatre pièces pour le site étasunien. Toutes les pièces japonaises sont des œuvres préparatoires dessinées d'après photographie de site, trois d'entre elles sont des diptyques. Sur les quatre pièces étasuniennes, deux, sans doute réalisées avant la sélection du site, sont des esquisses de l'objet imaginé sans référence au site, les deux autres, composées selon toute vraisemblance après la sélection du site, sont une photographie de site peinte et un diptyque.
Dans tous les cas donc l'adressage à un site donné, trouvé ou retrouvé, utilise la photographie et la carte qui sont intégrées, chacune à leur manière, dans la composition graphique (photographie peinte et diptyque). Plus l'intégration du site dans l'idée et de l'idée dans le site s'accomplira plus leur figuration s'affinera : une fois mis en relation, ils sont à construire ensemble pour pouvoir être mis en présence. Mais l'adressage s'énonce aussi dans une

[973] Il s'agit d'une partie de l'exposition « Christo and Jeanne-Claude. Early Works 1958-1969 and Works in progress », organisée à Turin, Palazzio Bricherasio, du 10 octobre 1998 au 17 janvier 1999.

véritable adresse qui développe le titre. Il mobilise en général un registre toponymique et, pour les projets urbains, des noms et numéros de rue. Il peut être très précis et ne porter que sur une partie du site de projection de l'objet imaginaire. Sur une œuvre préparatoire de *The Gates* réalisée en 2001 (Christo et Jeanne-Claude, 1989, réed. 2002, p. 89) on peut lire : « *The Gates (project for Central Park, New York City) Central Park South, 5th avenue, Colombus Circle, Central Park West, Cathedral Pkwy West 110 St* ». Cette adresse urbaine précise correspond à la terminaison méridionale du site que représente le projet graphique, elle implique une déclinaison de l'adressage par œuvre préparatoire. Mais les œuvres préparatoires d'un projet rural, *The Umbrellas*, présentaient le même niveau de précision géographique : « *The Umbrellas (Joint project for Japan and USA) thousands of umbrellas in a Valley - Ibaraki Prefecture, Kamifukahaji Hosola* » (Christo et Jeanne-Claude, 1989, p. 81) et « *(...) Ibaraki Prefecture, Satonomiya village, Satokawa river, Juofokuji Br.* » (ibid., p. 85). L'adresse peut être plus générale et se référer à la totalité du site. L'adressage titulaire des œuvres préparatoires de *Over the River* est presque systématique. Sur les bandeaux cartographiques des photographies peintes d'*Over the River* de 1997 on peut lire « *Over the River (project for Arkansas River, State of Colorado) Parkdale siding, Texas Creek, Cotopaxi, Wellsville* ». Cette énumération sert de ponctuation toponymique, une ponctuation constituée de lieux-dits et d'unités de peuplement traversés par l'objet imaginé sur son parcours d'est en ouest. Sur celles de 1998 on peut lire « *Over the River (Project for the Arkansas River, State of Colorado, Fremont and Chaffe Co.) Parkdale, US50, Cotopaxi, Wellsville, Salida* », qui renvoie plus particulièrement à une toponymie administrative et à la route qui longe la vallée (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b). Ces localités (parkings, lieux-dits et unités de peuplement) sont des ancrages toponymiques qui adressent l'objet imaginé à la totalité du site de projection.

II. LES RAPPORTS DE L'ŒUVRE ET DU SITE : LES LIEUX ET LES FORMES DU PROJET

« Christo: I hope you understand that the final object is the end of the work of art. The work of art is the dynamic stage of several months or years. The lifetime of the work is the work, and the physical object is the end of the work, and of course that is the essence of that project. They are conceived subversively, and they are never commissioned, you know, and they involve unpredictable futures. (...) And of course that is a very important part of these projects, because the projects are larger than my imagination, than the imagination of anybody, and they build their own identity in a complex life or world where this has happened. In the case of the Running Fence*, it involved directly half million people, and in the case of the* Reichstag *it involves complex national and international relations. A project grows like a child and is like a giant. We hire a lot of specialists who give us advice, but there is no way to know where the project is going because nobody did a* Running Fence *before and nobody did* Valley Curtain *and I will never do another* Running Fence *or another* Valley Curtain. *This is the basic importance of this project. It is like an experience which is lived and after cannot be repeated, and there is no routine, no precedent. And of course that is the challenge of the work. There is no reference in the courts to building permits, no reference when you go to the public hearings and trials in the different courts, and that of course make the project build itself and be its own invention. » (Diamonstein, 1979, p. 85).*

En ne concevant pas pour Miami l'œuvre implicitement commandée par Jan van der Marck, en sélectionnant un autre objet référent et un autre site d'assise que les immeubles qui surplombent Biscayne Bay, les Christo affirment que leurs projets ne peuvent être des réponses à des commandes (institutionnelles ou individuelles). Les artistes sont leur propre commanditaire. Leurs œuvres sont des propositions artistiques uniques d'usage artistique et d'équipement temporaire de sites, faites à des communautés humaines et ne correspondent pas

à un besoin exprimé par les celles-ci, ne viennent pas remplir un usage défini par elles. Par conséquent leur localisation précise, leurs spécificités matérielles, techniques et juridiques ne sont pas pré-déterminées. Elles procèdent d'un *claiming* et engendrent, selon des modalités variées, leur maître d'ouvrage et leur propre instrument de régulation, leur cahier des charges. Ainsi, leur réalisation dépend d'un pré-engendrement qui vise à articuler l'idée du maître d'œuvre aux contraintes progressivement définies, dans son geste de saisissement juridico-administratif, par le maître d'ouvrage interpellé et avisé par les usagers et les résidents, et, dans leur geste de maîtrise technique, par les « compagnons » exécuteurs. Elles relèvent, par conséquent, de la catégorie des objets à projet[974], projets qui les conduisent, à travers l'élaboration progressive de l'idée sous la tutelle de quatre instances distinctes de régulation (esthétique, sociale, juridico-administrative et technico-scientifique), jusqu'à leur réalisation. Elles s'élaborent dans la réponse qu'un ensemble hétéroclite de participants, diversement impliqués et motivés, localisés en des endroits distincts et différemment reliés entre eux, sollicités et conduits par Christo et Jeanne-Claude, apporte pour chacun des projets et chaque jour à la question « comment faire ? »[975]. Cette deuxième partie est essentiellement descriptive, elle étudie dans le détail, elle suit pas à pas les modalités et les formes de l'engendrement de l'objet d'art. Elle déconstruit et classe d'une part, l'ensemble des processus par lesquels s'élaborent une maîtrise d'ouvrage et une maîtrise technique artistiques collectives et, d'autre part, l'ensemble des productions qui en émane. Elle repose sur l'étude précise et exhaustive du matériau documentaire compilé dans les éditions documentaires, et expose un grand nombre de faits et situations, aux vues d'illustration du propos. La définition de cet ensemble de « manières de faire » l'œuvre comme un projet artistique de type actionnel, interactionnel et organisationnel, producteur d'une spatialité de l'œuvre d'art, sera donnée dans la partie suivante (cf. III, A).

Les sites d'assise des objets imaginés sont des géotypes, espaces socialisés couturés de limites, maillés de parcelles de propriété, pavés de circonscriptions administratives, affectés d'usages et traversés de voies de circulation. Le *claiming* du *land* pour un usage artistique, implique que les Christo s'adressent, au sens discursif et non plus géographique du terme cette fois, à des communautés humaines multi-utilisatrices et multiscalaires, pour lesquelles ils constituent des territoires produits et reproduits dans le cadre d'opérations, d'affects et de représentations, remplis de significations, mobilisés par des usages et des pratiques quotidiennes et réglementés par des lois et des règles.

> *« Christo : I think all the power and force of art come from real life (...). It is because my* Running Fence *is rooted in everyday life that it gains so much force. Its space is not physical but* mental. *» (Tomkins, 1978, p. 34).*

Cette adresse prend alors des formes différentes, chacune d'elles assimilant, mettant en exergue et faisant travailler les formes matérielles et psychiques de la relation qu'entretient l'interlocuteur des artistes (individu ou groupe) avec son territoire. Le projet transforme les territoires de vie et d'administration en autant de « sites d'adresse »[976] de l'œuvre, c'est-à-dire

---

[974] Selon J.-P. Boutinet (1999, p. 107) il s'agit des « objets [qui] dans leur confection ne peuvent se passer de l'intermédiaire obligé du projet », par exemple « le projet de loi, le projet d'édifice et le projet de dispositif technique ».

[975] « Christo :(…) il n'y a pas de routine, tous les projets sont des propositions uniques, des propositions esthétiques. Nous ne construirons plus jamais *The Valley Curtain* ou *The Running Fence*, ce serait tricher avec nous-mêmes, puisque nous savons comment faire ! » (Penders, 1995, p. 13).

[976] Nous assumons là la transition de la notion de site d'adressage à celle de site d'adresse, c'est-à-dire le passage d'une problématique de la projection d'un objet imaginé sur un emplacement défini par ses coordonnées géographiques à une problématique du *claiming*, c'est-à-dire les conditions de l'installation de l'objet imaginé sur le / au site d'assise et dans les coordonnées géographiques qui ont été sélectionnés par les artistes.

l'ensemble des lieux où est effectué le *claiming* du site d'assise. C'est ce qu'indiquent les résumés titulaires quand ils se réfèrent aux territoires de compétence administrative (*Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*). Le site de l'œuvre est aussi un site d'adresse, le projet étant l'ensemble des modalités discursives, esthétiques et pratiques qui articule l'objet imaginé et le site. Ce site d'adresse renvoie à une pluralité de lieux d'adresse, qui ne sont pas nécessairement ni congruents avec site d'assise ni même contigus à celui-ci et qui sont séparés les uns des autres, mais dont les aires de compétence ou de propriété / usage sont juxtaposées ou emboîtées en celui-ci. Cette adresse produit une définition conjointe de l'objet (rencontre de la définition de l'objet par les artistes, sur le mode de l'invention / imagination, et par la communauté « adressée », sur le mode de la représentation) et nécessite une (re)définition / (re)qualification conjointe du site. Le projet c'est alors toutes les formes de l'incorporation de ces données, produites dans l'adresse, dans l'œuvre. Les sites d'assise des objets imaginés sont aussi des écosystèmes localisés, ensembles topographiques et hydrographiques, battus par une circulation atmosphérique et/ou agités, parcourus par une dynamique hydrologique, couverts par une végétation rase (pelouse) ou éparse (arbres et arbustes isolés). L'intégration de l'objet imaginé au site impose une investigation scientifique et une recherche technique qui portent aussi bien sur le site que sur l'objet. Elle transforme les sites d'assise en autant de sites d'expertise et de terrains de recherche et d'expérimentation. Le projet, c'est alors toutes les formes d'incorporation de ces données techniques et scientifiques dans l'œuvre. Par conséquent, l'installation sera le produit de l'application de l'ensemble de ces procédures, relevant de champs très divers, à un site et à un objet, afin d'articuler site-objet-usager / spectateur. L'objet d'art est le produit de la construction des faits qui font la matière même de l'œuvre.

A. L'adresse aux propriétaires et aux riverains

Très tôt, la faisabilité du projet a imposé aux artistes la nécessité sociale du terrain, en fait, comme le rappelle J. Fineberg à l'issue d'un entretien qu'il a réalisé avec Christo, dès le premier grand empaquetage *in situ*, *Wrapped Coast* :

« (...) the Wrapped Coast *project made him aware of the need to communicate with the local population. John Kaldor, the project coordinator, had located the coastal land on Little Bay that Christo wrapped and which belonged to the Prince Henry Hospital. Nurses in the hospital thought that the institution was paying for the Christo project (instead of for things they felt were needed at the hospital) and that their sunbathing and recreational beach area would be taken away. In fact, Christo (as he always does) paid for the project himself and designed the work so that the people could walk and sunbathe on it. But the press failed to communicate these facts widely, the nurses threatened a strike, and he nearly lost the whole project. » (Fineberg, 1986, pp. 25-26).*

Elle apparaît comme une reprise des pratiques artistiques à fondement idéologique et à visée propagandaire auxquelles Christo avait été associé dans les campagnes bulgares, au titre d'étudiant de l'académie des Beaux-Arts de Sofia, mais surtout comme son déploiement, sa systématisation en tant que moyen de production et de régulation de l'œuvre. Elle renverse la problématique de la participation, propre à l'art *in situ*, en imposant un engagement local des artistes et de leurs proches collaborateurs.

« Jeanne-Claude: I told Christo that there shouldn't be any problems at all with the permits, but the ranchers would not sign, so we thought we must concentrate on getting the permission from the ranchers because it is all private land -except for the last parcel (...). And we thought, we are only two, with a few helpers; we cannot start talking to everybody, and the most important persons are the landowners. So we devoted most of our time to them, which afterwards made us realize that maybe we should also have devoted some time to some other people, but this is you always learn afterwards. At first I thought I would nicely and gently explain to the ranchers' wives how interesting Christo's work is and top please tell their husband to let us to do it. After a few weeks -three or four visits to sixty

ranches- I understood that this was not at all the right approach, because those people had no reason at all to be interested in Christo if we were not interested in them. So we started learning about them. I know everything now about making butter and milk and artificial insemination, everything. And we were genuinely interested, because they would have felt the make-believe and it wouldn't work -they are very genuine people. We became friends, and once you are friends then it's easy because from a friend you can ask anything, even to put up a Running Fence *on his land. Of course there were details. It's a five-page contract of agreement, written by lawyers, which means it's Chinese, and we had to talk with their lawyers and our lawyers, but those were details -once we were friends everything was all right. Now it took almost one year to convince sixty families. It was not a few weeks' work, and we learned very much about them. Unfortunately, now in retrospect we understand that politically we were naïve in not taking care of some supervisors or some congressional persons. We were keeping a very low profile, trying not to let the press know that we were doing the project, because we didn't want to upset the ranchers by having it become public before the agreed entirely on the land. But by September or October 1974, when all the ranchers had signed, even if you have rights of private owners in the United States -at least in California- you cannot do anything without a fantastic battery of governmental permits. There were about fifteen governmental agencies to go through for that project, from county level to a very complex federal investigation. We were thinking that could be done in a few months. Actually the governmental permits took us more that a year and a half. » (Diamonstein 1979, p. 92)*[977].

Cette adresse prend diverses formes : porte-à-porte, réunions publiques formelles ou informelles, usage systématique des média locaux (journaux, radio et télévisions). Elle crée une série d'événements interlocutoires localisés, à la faveur desquelles se dégage une définition conjointe de l'objet d'art. L'adresse locale produit une forme intermédiaire de l'œuvre.

1. Porte à porte et réunions publiques : des terrains pour un *land claiming*

Les projets revendiquent des sols qui n'ont pas été libérés pour ou affectés à l'emprise et à l'usage artistiques que proposent les Christo. Ils concernent des sites appropriés et utilisés individuellement ou collectivement par des communautés humaines. L'idée de l'œuvre s'adresse d'abord à celles-ci, le projet prend alors les différentes formes de cette adresse. L'adhésion des communautés humaines constitue une condition *sine qua non* de l'aboutissement du projet, parce qu'elle détermine le droit d'usage et certaines modalités de l'usage du site par les artistes. En témoigne, par exemple, ces extraits d'un dialogue entre Christo, découragé, confronté à la difficulté de « faire prendre » localement son projet *Running Fence*, et Lester Bruhn, un éleveur de mouton dont les prés, situés sur la Cañada de Pogolimi, devaient être traversés par la *Fence* :

« Lester Bruhn: 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 ? Christo: Because you are a great politician. L. B.: No, no. 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. » (Maysles, 1977).

« Lester Bruhn : There are two things you did wrong. Christo: Tell us. L. B.: One thing is you. You are a stranger here. You are from New York and you are total stranger. The people do not know you. Ok. Another thing: you took the wrong man to start with. These ranchers are honest. And they are

[977] L'entretien que j'ai réalisé avec Rose Ielmorini à Valley Ford en juillet 2000 confirme la réalité de ces liens amicaux avec les ranchers des Sonoma et Marin Counties, tissés par l'engagement de terrain des artistes et de leurs proches collaborateurs. Devenue très proche des artistes et de Ted Dougherty, l'ingénieur en chef du projet *Running Fence*, Rose Ielmorini, a été invitée et s'est rendue sur toutes les installations depuis *Wrapped Walk Ways*, à l'exception de *The Reichstag Wrapped*.

just get to the point where they are skeptical: what is going to happen next? So, there you are. You have to overcome that. » (Maysles, 1977).

Lester Bruhn fait ici référence au premier contrat de location de terres signé par les Christo avec Hans Raven. Ce dernier était un *rancher* du site d'assise choisi pour le projet, mais certainement pas un membre de la communauté humaine concernée, dans la mesure où ses terres constituaient le prolongement géographique récent d'une activité qui se déployait sur plusieurs propriétés localisées dans différents États fédérés. Cette première signature eut une influence néfaste sur l'ensemble des autres propriétaires locaux dont les terres étaient impliquées par le projet. Considérée comme un accord entre « étrangers », elle mettait en question, pour eux, la nature de la motivation des Christo. Elle constituait de fait le contraire d'un droit d'usage acquis par familiarisation et discussion, elle semblait bafouer le principe même de l'adresse comme forme du *claiming* et condition de l'adhésion du public participatif. Les artistes et leurs proches collaborateurs s'engagent dans l'obtention de cette adhésion, et au fil des projets ils ont systématisé, à cette fin, un certain nombre de pratiques de terrain, des procédures de sollicitation des populations locales propriétaires, résidentes ou utilisatrices : le porte-à-porte prolongé par le meeting informel sur site, la réunion d'information (*public meeting*) et l'adresse médiatique d'influence locale. Les projets ruraux concernent des sites d'assise privativement appropriés, leur réalisation implique directement des communautés de propriétaires-exploitants ou de propriétaires-bailleurs, les projets urbains imaginés pour des sites d'assise publics impliquent indirectement des communautés de propriétaires et d'usagers riverains (cf. tableau 03). Cependant, les lieux géographiques de destination de ces formes d'adresse, et les aires auxquelles ils renvoient, ne sont pas tout à fait congruents avec les sites d'adressage et d'assise des œuvres projetées. L'ensemble des communautés résidentes sont « adressées » ; au-delà des propriétaires-bailleurs proprement dits, les locataires, les voisins, les usagers habituels, participent de ce processus « d'entre-prise » projet / communauté. Ce travail d'adresse suppose en amont une collecte d'informations socio-culturelles et économiques sur les sites. Tout d'abord un travail sur les cadastres afin d'identifier les propriétaires et les limites du parcellaire de propriété. Celui-ci est mené par les avocats des artistes auprès des administrations ou des associations compétentes, aux États-Unis par exemple, les Trésoreries générales (*Assessor Bureau)* et, secondairement, les administrations responsables de l'usage des sols (*Bureau of Land Managment*) (Christo, 1986, pp. 71-83)[978]. Dans d'autres cas, au Japon par exemple, l'absence de document cadastral officiel impose le recours au savoir vernaculaire, celui dont sont dépositaires l'Assemblée de village ou le Conseil des Anciens. L'aide directe des riziculteurs sur le terrain a même été requise (Christo, 1998/a, pp. 368-375). Pour ce qui concerne les projets urbains destinés à des espaces publics au contenu social et culturel parfois plus hétérogène, le travail de négociation mené par les artistes pour obtenir l'adhésion des populations locales, doit venir s'appuyer sur des procédures d'enquête sociologiques ou anthropologiques. Avec *The Gates*, les Christo ont eu recours aux services d'un sociologue, Kenneth Clark, afin qu'il établisse un profil

[978] « Almost as difficult as finding the fabric was discovering who possessed title to the islands. Lawyers (…) researched the ownership of the islands, beginning by scrutinizing the tax rolls. The history of the islands' deeds and leases were frequently ambiguous and much murkier than Biscayne Bay. » (Christo, 1986, p. 71). Voici le résultat de la recherché menée par J. Fleming, l'avocat des Christo : « The only non-governmental property owner, based on information from DERM, is Gamble § Gamble, Inc*. I have checked with the secretary of State ; and, Gamble 6 Gamble, Inc, is a dissolved corporation. It was dissolved in 1936. I have written to the Secretary of State for information (…) so that we can check to determine if there are any individuals who can provide individual consent (…). I also communicated the information regarding the Gambles to Mr Saunders (…). He indicated he would understand if we were not able to reach any individuals that we might hate to utilize the insurance policy as a substitution for consent., letter du 14 April 1982, envoyée par J. Fleming aux Christo (Christo, 1986, p. 83).

économique, social et culturel des populations de résidents et d'usagers « adressées »[979] (Christo and Jeanne-Claude, 1998/a, pp. 51-54) et définisse leurs attentes et réactions. Pendant un an, entre janvier et décembre 1981, à partir d'enquêtes directes auprès des usagers du parc et des résidents des quartiers, d'enquêtes téléphoniques auprès des résidents (soit un total de 600 enquêtes), et de séminaires publics organisés dans les quartiers ou dans ses bureaux, avec ou sans les Christo, il a pu caractériser, dans un *Human Impact Report* rendu aux artistes en janvier 1982, le profil socio-culturel des usagers du parc et des populations résidentes.

« Jeanne-Claude : Nous ne parlons pas à 459 cultivateurs de riz au Japon parce que nous aimons parler aux cultivateurs de riz, mais pour pouvoir planter les parasols dans leurs champs, le seul moyen est d'y aller et de leur parler. » (Penders, 1995, p. 13)[980].

Envisageons, dans un premier temps, le porte-à-porte (cf. documents 30). Pour ce qui concerne les projets ruraux, il constitue, comme prise de contact individuel et comme concaténation, une forme adéquate d'adresse à un ensemble de propriétaires terriens ou, secondairement, d'exploitants en faire-valoir indirect auxquels les artistes projettent d'emprunter temporairement leur parcelle d'exploitation (cf. documents 30-a et 30-b). La modalité de la sollicitation est adaptée à la fois à la division privative du site et à l'objet imaginé, un assemblage : l'accord d'un propriétaire particulier n'a pas de valeur en soi, il n'a de valeur que relative, c'est-à-dire comme élément de l'adhésion de tous les membres de la communauté directement concernée. Sa pertinence est particulièrement manifestée par le bien nommé projet *Running Fence*, sorte de fil à bâtir qui, en recoupant les limites cadastrales, rassemble le « patchwork » du parcellaire de propriété, qui « fait lien » à travers la partition parcellaire[981]. Elle s'énonce tout simplement dans cette phrase du *rancher* David L. Mc Cullough au moment de la signature du bail de location de ses terres « what about the rest, they let you go through now ? » (Maysles, 1977/a)[982]. Sur le terrain, le porte-à-porte s'organise en campagnes, et s'effectue, sur rendez-vous, aux centres d'exploitation ou bien, impromptu, sur les territoires d'exploitation. Cette pratique de terrain est lisible sur le document de travail de *Running Fence* (cf. documents 30-c et 30-d), où les modalités de la sollicitation (les appels téléphoniques à passer « *call* » assortis de numéro de téléphones, les rendez-vous pris « *Monday* », « *Tuesday* », et les recours aux avocats « *lawyer* ») sont

[979] Le site d'installation de *The Gates* est Central Park, Manhattan, New York. Le parc est entouré de quartiers extrêmement diversifiés (type de bâti, densité du bâti, densité de la population, caractérisation sociale, économique et culturelle du peuplement) et dont le contenu socio-économique évolue rapidement soit au gré des grandes opérations de réhabilitation urbaine, soit plus spontanément au gré du processus de gentrification du centre urbain. Au sud le parc est limité par le *Business District* du Midtown, puis bordé par les quartiers méridionaux de population blanche aisée, au bâti homogène correspondant aux *Appartment buildings* du Lincoln Square à l'ouest et de Lenox Hill et de l'Upper East Side à l'est, puis par les quartiers aisés, à la population plus mélangée (blanc, hispanique et asiatique) du quartier traditionnellement juif et "libéral" de l'Upper West Side, et bordé et limité au nord par les quartiers noirs et portoricains d'Harlem et de Spanish Harlem. Cette diversité du peuplement des quartiers périphériques du parc entraîne une diversité des fréquentations et des pratiques, que celles-ci soient le fait des résidents ou des usagers non-résidents.

[980] Il s'agit du projet *The Umbrellas*.

[981] R. Brunet (1992, p. 287) rappelle l'étymologie du terme maille utilisé en géographie pour désigner « la base d'un découpage du territoire pour l'appropriation ou pour la gestion » : « le mot est réputé venir du latin *macula*, tache, évoquant la forme (…) ; mais il pourrait bien être issu de *mezg*, tisser, nouer (cf. l'anglais *mesh*, filet) ». On trouverait dans l'objet imaginaire conçu par Christo une figuration de la signification du parcellaire, une interprétation d'autant plus plausible que nous le verrons, la *Fence* reproduit une chaîne d'arpentage.

[982] « The rest » désigne les autres ranchers propriétaires terriens, et l'expression « go through » montre bien le recoupement des limites cadastrales et le dépassement consécutif de ces limites par l'assemblage que réalise le projet.

rappelées d'un trait rapide d'écriture manuscrite sur la toile de fond constituée par le plan cadastral, recoupé par les tracés potentiels de la *Fence* et par les noms des propriétaires (en capitales d'imprimerie). La toile de fond est elle-même le résultat du travail de recherche de propriété mené aux chefs-lieux de *County* par Bryan and Murphy Associates Inc. (ingénieurs civils) à la demande des artistes, comme en témoigne la référence à l'*Assessor's Map Book* 24 et les numéro qui se trouvent sous les noms des ranchers qui renvoient à la nomenclature du registre[983]. La pratique du porte-à-porte est particulièrement bien montrée par le film *Running Fence* (Maysles, 1977/a). Pour ce qui concerne *Running Fence* donc, elle comprend dans l'ordre : la présentation du projet à chacune des familles de ranchers à partir d'un assemblage des cartes topographiques (*quadrangle maps*) au 1 / 24 000 de Valley Ford, Bloomfield et Meacham Hill et à partir plan cadastral, sur lesquels le tracé projeté de la *Fence* est reporté (cf. document 30-a) ; la participation aux activités des exploitations (traite des vaches, vêlage, rodéo, etc.) et la visite guidée des ranchs ; puis la négociation et la signature des contrats de location des terres. Dans le cadre de cette pratique les Christo endossent successivement deux rôles, tout d'abord artistes présentant leur projet artistique, ils deviennent ensuite les représentants de la filiale de la C.V.J., entité légale chargée de la négociation des contrats de location. Ils sont alors secondés par leurs avocats. Le porte-à-porte peut être relayé par des rassemblements informels provoqués par la présence des artistes sur le site d'adresse, dans des lieux quotidiens de sociabilité, les restaurants, les magasins, les bâtiments publics des unités de peuplement traversées par le projet : pour *Running Fence* le *Louis and Anita Baccala's Supermarket*, le *Gregs's Cafe* tenu par Greg et Connie Furlong, et surtout le bureau de poste tenu par Dave et Edith Bordessa, tous trois situés dans le village de Valley Ford. Un autre projet, *The Umbrellas*, met en avant le travail de porte-à-porte effectué par les artistes. Organisé en deux fois deux campagnes étasuniennes pour convaincre 23 propriétaires terriens (Christo, 1998/a, pp. 160-171), dont le Tejon Ranch[984], et japonaises pour faire adhérer 459 riziculteurs (Christo, 1998/a, pp. 186-199, pp. 216-259), en octobre 1987 et en octobre 1988, il s'est fait dans les centres d'exploitation ou, à Ibaraki, directement sur les parcelles de riziculture (cf. document 30-b).

Envisageons ensuite les réunions et les adresses médiatiques d'envergure locale organisées par les artistes (cf. documents 31). Plus spécifiques aux projets urbains, mais pas uniquement, elles concernent, non plus la seule communauté résidente des propriétaires terriens ou des fermiers, mais plus largement la communauté des riverains, éventuellement propriétaires, et des usagers du site d'assise. Elles se déclinent là encore en campagnes et rassemblent autour des Christo, leurs ingénieurs et leurs avocats (cf. document 31-c). Cette pratique d'information est déjà employée pour *Valley Curtain*, puisque le 21 février 1971 Christo et le directeur Jan van der Marck présentaient le projet lors du banquet annuel des *Stockholders of the Rifle Gap Land Company*, qui se tenait dans le club de golf de la ville. Un collage préparatoire avait été imprimé au verso des 300 cartons d'invitation. La réunion publique a été

[983] Les informations cadastrales ont été trouvées auprès des services de la Trésorerie Générale des *Sonoma* et *Marin Counties*, où elles sont consignées dans des registres (*books*). Sur les plans cadastraux les parcelles sont identifiées de la façon suivante : *book, page, number*, qui renvoient aux registres dans lesquels les noms des propriétaires apparaissent sous forme de listes. Le plan cadastral correspondant aux tracés possibles de la *Fence* a été dressé en juin 1973 et révisé en avril et mai 1974.

[984] Le Tejon Ranch Corporation était le plus gros propriétaire foncier dans la zone du site d'installation de l'œuvre. La propriété comprenait des parcelles destinées à l'élevage et d'autres à l'exploitation pétrolière. Elle était concernée par l'implantation de 728 parasols sur les 1 760 prévus pour le site Californien. Le Tejon Ranch, dont le siège social se trouvait à Los Angeles, a accepté de soutenir le projet en septembre 1988, à la suite d'opérations de *lobbying*. Son soutien a entraîné l'adhésion des autres propriétaires du site. Les bureaux du Tejon Ranch à Ford Tejon, au centre du site d'installation, ont ensuite été loués par les artistes, pour servir de bureau local au projet pendant la phase d'élaboration, puis de centre logistique pendant la phase de mise en place et d'installation.

un outil majeur de l'obtention de l'adhésion des populations locales propriétaires au projet *The Umbrellas*. L'importance de la communauté des fermiers sur le site japonais du projet, 459 propriétaires privés, faisait du porte-à-porte systématique une entreprise sans fin, laissant peu de temps au déploiement des autres procédures d'élaboration de l'œuvre. Et si les artistes ont d'abord utilisé cette méthode, ils l'ont assez rapidement accompagnée de réunions publiques (cf. document 31-a). En octobre 1987, en octobre 1988, puis en novembre 1990, tout en continuant les campagnes de porte-à-porte effectuées directement et de façon inopinée sur les parcelles de culture, les artistes ont donc décidé de systématiser les réunions publiques, auxquelles ils participaient des représentants des administrations locales, des experts-consultants et les artistes eux-mêmes. A l'issue des réunions, ils distribuaient aux propriétaires présents les contrats de location en vue de leur signature sur place (Christo, 1998/a, pp. 200-213, pp. 414-422, pp. 672-675) (cf. document 30-a). La réunion publique est par ailleurs un outil employé dans le cadre des projets destinés à des sites publics (non privatisés), quand les artistes cherchent à obtenir l'adhésion des populations résidentes et d'usagers, en particulier afin de faire pression sur l'administrateur du site. Pour *The Pont-Neuf Wrapped*, les Christo ont eu massivement recours aux commerces et aux institutions du quartier pour s'adresser à une large population de résidents et d'usagers, et en particulier au Grand Magasin La Samaritaine, sur le quai du Louvre, et au musée l'Hôtel des Monnaies, quai Conti, tous deux situés de part et d'autre du pont (cf. annexe 13). Le 1er octobre 1981, lors d'un vernissage organisé à La Samaritaine, Christo empaquète une maquette du *Pont-Neuf Wrapped*, qui sera exposée dans la vitrine du magasin pendant un mois, puis il obtient l'autorisation de présenter son projet aux employés du magasin, les transformant ainsi en médiateurs de l'idée de l'œuvre auprès du grand public[985] (cf. document 31-b). Pour les mêmes raisons, il informe par voie de conférence les employés de l'Hôtel des Monnaies, le 6 novembre 1981. Les artistes font aussi une utilisation systématique des écoles, à la fois comme lieux de réunion dans leur dimension d'équipement de proximité, mais aussi, dans une visée à long terme, comme outil d'éducation du public et, à court terme, de promotion du projet (cf. annexe 13). Pour assurer la publicité du projet en cours *Over the River* les Christo ont tenu des réunions d'information du public dans les écoles des deux chefs-lieux de *County*, à Cañon City (*Fremont County*) située à la terminaison orientale de son site d'assise et à Salida (*Chaffee County*) située à sa terminaison occidentale, ainsi qu'à Cotopaxi petite agglomération de sa partie centrale : le 18 avril 1997 à Salida, le 20 avril 97 à Cañon City, puis le 3 décembre 97 à *Cañon City High School*, le 4 décembre 97 à *Cotopaxi High School* (cf. document 31-c). Enfin, les artistes ont recours aux institutions socio-économiques et culturelles qui constituent les interlocuteurs traditionnels de la puissance publique dans leurs diverses aires de compétence. Les Clubs professionnels, les Chambres de commerce, les ONG environnementalistes (*The Audubon Society* et *The Sierra Club*, aux États-Unis), sont les supports de réunions d'information, ou les cadres de programmes de formation, ce qui contribue à les transformer en relais des opérations de *lobbying* menées auprès de la puissance publique (cf. II, B., 1-). La méthode, dit « d'initiation à la démarche créative » a été engagée avec *The Pont-Neuf Wrapped*, par Johannes Schaub, le Directeur de projet (cf. annexe 14). Elle visait, sur la base de la création de Groupes d'Etude (pour l'empaquetage du Pont-neuf) dans les grandes entreprises industrielles françaises, à obtenir le soutien actif de leurs cadres dirigeants : « pour aboutir à la réalisation du Pont-Neuf empaqueté » à travers la contribution des participants du Groupe d'Etude. Telle est la raison d'être de ma proposition, mais qui ne peut pas être formulée en ces termes »[986]. Pour *The Umbrellas* les Clubs professionnels ou

[985] C'est en échange de cette faveur que les Christo ont accepté la mise en place sur la façade fluviale de *La Samaritaine*, pendant la période d'installation du *Pont-Neuf Wrapped*, d'une banderole affichant le slogan publicitaire suivant : « Moi, La Samaritaine m'emballe ! ».

[986] J. Schaub, extrait d'une lettre aux artistes du 24 juin 1980.

interprofessionnels, les chambres de commerce en Californie comme au Japon, ont été systématiquement investis par les artistes et leurs collaborateurs pour assurer le déploiement de l'adresse publique dans la sphère publique[987].

Enfin, les artistes font preuve d'un art consommé dans l'utilisation des organes de presse locaux. Ceux-ci constituent autant de lieux d'adresse à partir desquels les Christo assurent la promotion de leurs projets, auprès des résidents, des riverains et des usagers. Le premier acte d'utilisation de la presse dans le cadre d'un projet en cours concerne la publication par un journal local du communiqué de presse (*Presse Release*) rédigé par les artistes. Le communiqué présente le projet aux populations locales (cf. annexe 02). Mais leur instrumentalisation est plus systématique, puisqu'elle les transforme en autant d'outils d'information sur l'évolution des projets[988] et en autant de tribunes de discussions ou de débats contradictoires. Pour *Surrounded Islands*, par exemple, les artistes, secondés par leur avocat J. Fleming agissant en porte-parole, ont fait publier une série d'articles qui constituaient des réponses à des articles défavorables ou qui présentaient des informations erronées de journalistes ou même de lecteurs opposés au projet. Ainsi les pages du *Miami Herald* et du *St Petersburg Times*, deux quotidiens locaux, sont devenues les lieux de diffusion d'opinions opposées et de comptes rendus d'action concernant le projet[989]. Pour ce qui concerne *Running Fence*, c'est le *Tomales Bay Times* qui a servi d'organe d'information et de tribune aux artistes, tandis que la radio locale s'est faite, en plusieurs occasions, le relais d'information des artistes auprès des populations locales (Maysles, 1977).

Les formes de l'adresse locale, le porte-à-porte et les réunions publiques sont les moyens utilisés par les artistes pour déclencher la participation des populations locales à la fabrication du projet. Cette participation se manifeste tout particulièrement par l'entrée de celles-ci dans l'espace discursif public ouvert par les administrateurs. Nous l'étudierons dans la partie suivante (cf. II, B. 1). Elle peut être en faveur ou en défaveur du projet, créant ainsi les conditions d'un débat public et faisant de l'objet d'art une forme localement négociée. Mais, pour qu'un projet aboutisse dans un contexte de débat public, il faut que la participation des

---

[987] Pour *The Umbrellas*, les artistes ont eu recours, par exemple, au soutien du *Foreign Correspondents Club of Japan*, aux chambres de commerce du *Kern County* et du *Frazier Park* (Californie) et à divers *Business Clubs*, l'*Atlantic Club, l'American Law Bar Institute* de Los Angeles et le *Lions Club* d'Hitachiota (Japon). Pour le projet *The Gates*, les artistes ont, par exemple, eu recours au soutien de l'*Architectural League* de New York, à celui des directeurs de différents Musées new-yorkais (Lisa Taylor du *Cooper-Hewitt Museum*, Steven Miller du *Museum of the City of New York*).

[988] A titre d'exemple, le 12 octobre 1971, soit trois jours après la destruction du premier *Valley Curtain* par le vent, les Christo font publier par un organe de presse de Rifle (non identifié), un communiqué « *for immediate release* », annonçant la remise de l'installation à juin 1972.

[989] Ainsi dans son édition du 09 janvier 1982, le *Miami Herald* publie la lettre suivante envoyée par J. Fleming à l'attention de John Dorschner, chroniqueur : « (…) We have been requested by Christo to bring to your attention several accuracies in your recent "Tropic" article, published in the Miami Herald on Sunday, December 27, 1981. (…). We regret that you did not communicate directly with Christo or Jeanne-Claude Christo, prior to publication of your article. It would have enabled you to avoid accuracies. (…) Christo would appreciate your correcting erroneous statements in your "Tropic" article. Alternatively, should you desire, Christo does not object to your publishing this letter so as to provide the public with this information. » (Christo, 1986, p. 76). Ou encore, dans son édition du 14 janvier 1983, le *St Petersburg Times* publie la lettre suivante de J. Fleming à l'*Editorial Board* : « (…) I would like to respond to your January 4, 1983 editorial entitled, "Miami Wacko Waterlilies". You described Christo's project as a "Bay hazard" and referred to "environmental and civic organizations, boating and fishing groups, and area residents" as being in strong opposition to the project. Other than Mr. Jack Kassewitz, Jr., (…) we are not aware of the identity of these opponents. (…) The Times true feeling are apparent in the title of the editorial, "Miami Wacko Waterlilies", and the statement that the project is "absurd" and "preposterous". The fact is, the Times doesn't like the project and obviously doesn't consider it to be art. That is the Times prerogative as well as that of any individual, but this opinion should not be cloaked in false environmental criticisms. (…). » (Christo, 1986, p. 167).

populations locales soit massivement favorable. Pour ce qui concerne spécifiquement les projets américains, elle se mesurera à l'aune de la présence massive des populations locales et de leurs témoignages lors des audiences publiques qui conditionnent juridiquement la réalisation des installations[990]. Ainsi à propos de l'adhésion participative des ranchers au projet *Running Fence*, l'avocat des Christo, Ed Anderson, interviewé par B. Chernow, s'exprimera ainsi :

« The thing that stayed with me about the hearing was the involvment and enthousiasm of the ranchers. I thought they were quite eloquent, which surprised me. They made so much common sense. It was their land. They really trusted this guy. » (Chernow, 2002, p. 241).

Et, quant à l'interprétation de cet engagement par les opposants au projet :

« M. MacChesney : It's a money making proposition, a deal, not art. (...) A public relation snow job is not the same as fine art. (...) Who did Christo buy and how much did he pay and where is the money coming from are questions frequently asked… How the hell did Christo get 35 of those salty characters out on the coast to go along with his scam and let the fence cross 57 parcels of their land?. He muscles in like the syndicate. » (ibid., p. 239, p. 241),

C. Tomkins, critique d'art au *New Yorker*, observera :

« The fence's detractors had to believe that Christo's real objective was money (in addition to fame); the other possibility - that he was building the fence for its own sake, and that the process was the sole reward - seemed an idea too threatening to entertain. » (ibid., p. 241).

Ils devaient croire que l'adhésion participative des *ranchers* était fondée sur une seule et unique valeur ou visée de profit personnel.

Pour ce qui concerne les sites publics et en particulier les sites urbains, la participation des riverains et des usagers se manifeste dans la création d'associations de soutien ou d'opposition aux projets, et à travers l'ampleur de la participation aux réunions d'information. Le 16 avril 1981, des proches des artistes fondent une association, « Les Parisiens pour le Projet Pont-Neuf », dans le but « de réunir les Parisiens qui souhaitent encourager et promouvoir la réalisation du Projet Pont-Neuf de Christo »[991]. Cette entité rallie alors à sa cause le Comité de sauvegarde de la place Dauphine et l'Association des Pêcheurs, qui s'entendent pour signifier leur soutien au projet dans un courrier qu'ils font parvenir au Maire de Paris J. Chirac, le 2 août 1984[992].

Sinon les échecs, au moins atermoiements de certains processus d'élaboration sont à mettre au compte de la non adhésion et / ou de la non participation des populations locales adressées. Nous l'avons déjà analysé pour les projets *The Pont-Neuf Wrapped* et *The Reichstag Wrapped*. Nous avons montré comment l'absence d'un soutien de la population locale

---

[990] « Mr. Cooper: (…) I am a land owner in Valley Ford. (…) But this fence, we have never seen a project like this. (…) Everybody's been involved in this project for the last year or so, and it's been a lot of enthusiasm with everybody involved. This is something you have never seen before and we want to be, to get this in. (…) They have routed this fence so that it won't inconvenience us, the way it goes through out place and everything (…) and like I say, this is unknown to everybody, but everything has been gone through, and we can't see any big harm to have that fence come in through there, so we are for the fence. » (Christo, 1978/a, p. 252.). Extrait du compte rendu de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975.

[991] Article 2 des statuts de l'association « Les Parisiens pour le projet Pont-Neuf » (Christo, 1990, p. 120).

[992] « Monsieur le Maire, Lors de notre dernière Assemblée Générale (…), nous avions porté à l'ordre du jour le projet Christo d'emballage du Pont-Neuf et nous avons procédé au vote concernant l'éventualité de cette réalisation. La majorité s'est prononcée pour (3 voix contre) compte tenu que la durée de cet "emballage" est éphémère (15 jours maximum). (…) Toutes ces conditions étant réunies, l'ensemble des riverains manifestent donc son agrément à un tel projet qui ne peut qu'amener de l'animation à notre quartier, sans amener de nuisances notables, tout en assurant une promotion pour notre site historique merveilleux. (…) », lettre du 2 août 1984, de F. Ballé, Présidente du Comité de sauvegarde de la place Dauphine, à J. Chirac, Maire de Paris (Christo, 1990, p. 101).

(résidente) aux projets, en laissant le processus d'autorisation se développer uniquement dans le champ politico-administratif, avait durablement affecté le processus de décision. Mais un phénomène semblable se produit pour le projet en cours *Over the River*. La zone fluviale de l'Arkansas River comprise entre Parkdale Siding, à l'est, et Salida, à l'ouest, qui constitue le site de 64 kilomètres d'*Over the River*, est une terre publique, propriété du *US Department of the Interior*[993]. Le *Fremont County*, dont le centre administratif est Cañon City, et le *Chaffee County*, dont le centre administratif est Salida, administrent cette région du Colorado située à 80 kilomètres de Pueblo. Or les communautés humaines de ces deux territoires administratifs sont socialement, culturellement et économiquement très différenciées, ces différences les conduisant à des prises de position divergentes vis-à-vis de la proposition artistique qui leur est faite. Dans les années 1960-70, Salida est devenue, dans l'esprit du *Land Use Reform*, le centre d'une contre-culture rurale au modèle urbain étasunien, puis, sur le flanc occidental des Rocheuses et dans le cadre de l'*Arkansas River Headwaters Recreation Area*, l'un des principaux lieux de l'activité récréative et de loisirs de plein air des États-Unis. La population résidente, ouverte au dialogue avec les artistes, y est globalement favorable au projet. Elle a manifesté son soutien dans les réunions publiques organisées par les artistes, auxquelles sont invités des représentants des administrations impliquées dans le processus d'autorisation. En revanche, la région de Cañon City et de Cotopaxi, est peuplée de pêcheurs et de chasseurs, défenseurs d'un usage des ressources hydrographiques mis à mal par le développement de l'activité récréative dévolue aux sports de glisse (*rafting*, *canyoning*, etc.) à destination d'une population urbaine. Cette communauté humaine est globalement défavorable au projet. Sa participation aux réunions publiques donne lieu au déploiement d'une opposition argumentée. Elle argue des cinq millions de visiteurs de l'installation *The Reichstag Wrapped* pour dénoncer les risques écologiques que feraient peser sur l'Arkansas River la fréquentation et le piétinement d'un nombre considérable de spectateurs-usagers.

2. Les contrats de location comme formes du projet

« D. Bourdon : Christo did not walk the 23 segments [of the Running Fence] in numerical order. Instead, he laid the path nonsequentially at the convenience of ranchers. Before laying the route on anyone's property, he made an appointment with landowners and lessees and sought their guidance in determining the path of the fence. Through mutual agreement, they charted a course that would not interfere with livestock and vehicles. » (Christo, 1978/a, p. 112).

L'adhésion de la communauté au projet et sa participation à la définition de l'objet d'art s'énoncent, pour les sites privativement appropriés et de la part des propriétaires, à travers la série des contrats de location et / ou des accords d'usage temporaires des sols, que les artistes signent avec chacun d'entre eux. Le contrat de location est une forme du projet : un énoncé textuel. Le contrat de location constitue donc une pièce de l'œuvre, et cela à deux titres, dans une logique spatiale, c'est un document qui, assemblé avec les autres du même type, permet l'usage par un locataire unique (la C.V.J.) d'un site habituellement divisé entre des propriétaires et des exploitants distincts : c'est une pièce du puzzle ; et dans une logique diachronique, c'est un forme anticipatrice de nature textuelle de l'objet textile à venir, c'est un moment de son élaboration. C'est d'ailleurs précisément ce qui s'affiche dans la correspondance que les Christo établissent entre ces documents contractuels et les fragments des œuvres démantelées, dans la clause de recyclage systématiquement ajoutée aux contrats de location. Au titre de cette clause, les propriétaires et les exploitants pourront récupérer et

[993] L'*Us Department of the Interior* est le ministère chargé de la gestion et de l'entretien des propriétés territoriales fédérales (*publics lands* et parcs nationaux) et des ressources nationales (eau, en particulier) à l'échelle des États-Unis.

réutiliser à leur convenance, une fois l'installation temporaire démantelée, les composants de la portion de l'artefact qui aura été dressée sur leur parcelle d'exploitation. A une portion du site empruntée, dont le bail est l'équivalent symbolique (juridique), correspond une portion donnée de l'objet imaginé matérialisé, dont le fragment textile est l'équivalent analogique : la pièce de tissu (le fragment de l'œuvre) est la monnaie de l'emprunt de la pièce de terre (une portion du site). Nous retrouvons là les rapports entre textile et *claiming* analysés dans le Chapitre 3, III, B, 3. Pour que l'œuvre projetée se matérialise, les Christo doivent réunir le puzzle des baux, et inversement de son démantèlement procèdera la libération et la restitution privative des parcelles, sanctionnées par le don de ses composants aux propriétaires par les artistes. La chaîne des baux, comme forme du projet, incarne symboliquement la caractéristique formelle de l'œuvre textile à venir : une œuvre d'assemblage. Elle signale l'accomplissement, dans le cadre du projet, du processus de rassemblement des propriétaires condition de l'assemblage des parcelles : la réalisation du puzzle dont dépend l'installation de l'œuvre. Le récit de l'échec cuisant du premier repas offert par les artistes aux propriétaires du site d'assise de *Running Fence* le montre *a contrario* :

> *« Christo : Pour* Running Fence*, nous avons fait une énorme bêtise au départ : en 1973, j'ai invité les 59 propriétaires des ranchs auxquels nous devions louer les terres -et leurs familles- à un grand dîner de présentation du projet. Après avoir projeté un film et des diapositives, nous avons distribué les contrats de location de leurs propriétés pour le projet. C'était une très mauvaise idée d'inviter tous ces propriétaires de ranchs en même temps, car beaucoup d'entre eux ne s'entendaient pas. Bien sûr, certains nous ont adressé la parole, mais ils n'étaient pas nombreux. Trop de monde était rassemblé là, c'était terrible. De plus comme nous étions pressés, nous avons fait cela trop tôt. Pour la plupart c'était la première fois qu'ils entendaient parler de la* Running Fence*. », (Yanagi, 1989/a, p. 197)*[994].

L'analogie établit par les baux va même plus loin, puisqu'elle pose une équivalence de valeur entre l'objet d'art et les actifs matériels agricoles. C'est ce que nous enseigne *Running Fence*, les *ranchers* ont montré peu d'intérêt pour un paiement complémentaire en télévisions, magnétoscopes, préférant le paiement en nature, ce qui d'une part rappelle des pratiques de louage d'un domaine rural, le partage de richesses agricoles produites suivant le règles du métayage, et d'autre part montre que les composants de l'objet d'art en eux-mêmes avaient une valeur dans le cadre de l'activité économique même des loueurs[995].

Le contrat de location est donc une condition de production de l'œuvre. En effet, outre l'autorisation qu'il signifie – l'aboutissement du *claiming* -, il stipule la période de l'année, le lieu d'implantation et le tracé de l'objet d'art. Il érige la communauté des propriétaires, rassemblée dans un même désir de l'œuvre, en instance de sa production. Le document de travail des Christo pour *Running Fence* (cf. document 30-c), montre à côté des modalités de

---

[994] En fait, il s'agit d'un dîner collectif organisé par les artistes dans un local de la commune de Petaluma (ville située à la terminaison orientale de la *Fence*), le 20 janvier 1974. A l'issue du dîner, les Christo et leurs collaborateurs ont distribué aux ranchers une enveloppe contenant un descriptif technique de l'œuvre projetée, des tirages d'esquisses préparatoires, le dessin du tracé de la *Fence* reporté sur le plan cadastral et un modèle de contrat de location des sols. Le porte à porte est, à cette date, déjà entamé. Ce que souligne la citation de Christo, c'est qu'en remplaçant trop tôt la sollicitation individuelle du porte-à-porte par l'adresse collective, les artistes n'ont pas pris le temps du projet, celui du processus d'assemblage.

[995] Ainsi Jeanne-Claude et Christo, cités et complétés par B. Chernow, évoquent l'intérêt des *ranchers* pour les composants matériels de la *Fence* : « "Scott Hodes suggested the idea [de les payer avec des téléviseurs, etc.]. We were so naïve. My God, all those ranchers had TVs, refrigerators, and giant freezers with whole sides of beef in them." There were no takers. They changed the offer to $250 for land rental. "The biggest attraction was the rental and the materials", Christo said. "Not so much the fabric as the steel poles and cables. That's why when Ted Dougherty bought army-surplus poles in Dallas, we quickly had them shipped, even before permission, to a yard near Petaluma. The ranchers were very excited to see them. They would come and look and touch. They could see real value." » (Chernow, 2002, p. 232).

l'adresse que nous avons précédemment décrites, les résultats partiels du porte-à-porte : « *OK* », « *Will if* » et peut-être même « *lawyer* », si cette dernière inscription renvoie à l'entame d'une négociation entre les avocats de la C.V.J. et les ranchers en vue de la signature des baux. Sur le site japonais du projet *The Umbrellas* l'équipe artistique a tenu un cahier sur lequel elle consignait les éléments (noms et coordonnées) d'une liste complète des 459 propriétaires terriens (cf. document 31-a), mais aussi les informations qu'ils fournissaient et les requêtes qu'ils faisaient à propos de la localisation des parasols sur leur terre (Christo, 1998/a, p. 422). Ainsi, le contrat de location conditionne aussi formellement l'œuvre en influençant la configuration spatiale de l'objet. Il transforme la communauté des propriétaires en une instance de production de l'œuvre. Ainsi, dans sa partie centrale (segments 10 et 11), la *Fence* traverse la *Petaluma-Valley Ford road*, puis la longe en adoptant un tracé rectiligne pendant un demi mile environ, avant de grimper sur la Cañada de Pogolimi. Par ce changement de côté et ce redressement du tracé de la *Fence*, les Christo évitent les terres d'E. Caselli, une propriétaire qui, inquiétée par une lettre de menace, a refusé de signer un contrat de location[996]. De même, l'inscription au sol de la *Running Fence* à sa terminaison occidentale dans le *Marin County* (segment 3), est marquée par un accident d'une ampleur bien supérieure aux trouées prévues à l'endroit du recoupement des routes par le rideau, une discontinuité d'un demi mile environ sur une longueur totale de 24,5 miles (soit 1 kilomètre sur un total de 39 kilomètres). Les artistes s'y réfèrent comme au *Gaver Gap*, du nom du propriétaire Paul Gaver qui a interdit la traversée de ses terres à la *Fence*[997]. Ils avaient envisagé dans un premier temps le contournement par le sud des deux parcelles concernées, c'est-à-dire par les terres d'un rancher consentant du *Marin County*, Ed Pozzi, avant d'opter définitivement pour la solution de continuité. Ce grand trou dans la *Fence*, renvoyait à son double, le trou dans le patchwork locatif des parcelles, et manifestait alors, par son défaut, la nature du projet : l'assemblage (cf. document 30-d).

B. L'adresse aux administrateurs et aux administrés

1. Audiences publiques et *lobby* : des terrains pour un *land claiming*

La matérialisation des projets dans leur site d'assise impose, parallèlement au droit d'usage acquis auprès des propriétaires et des riverains, la sollicitation de permis de construction[998], que les artistes obtiennent auprès des instances d'administration des affaires publiques après le dépôt d'une demande d'autorisation (*application)*. La situation est d'autant plus sensible que d'une part, l'autorisation d'installer dépend de la réaction d'une pluralité d'acteurs politico-administratifs à une proposition d'équipement d'un site que leur font les Christo et que, d'autre part, celle-ci s'impose à eux avec un à propos qui sert de révélateur d'une législation en cours d'élaboration (cf. Chapitre 3, III, B, 3). La plupart des projets

[996] Le refus d'E. Caselli a entraîné une reconfiguration plus légère du tracé de la *Fence* à la hauteur des segments 13 et 14.

[997] Un refus d'autant plus spectaculaire qu'il émanait du frère de Mme Steitz, le plus gros propriétaire terrien aux environs de Valley Ford, fervente supportrice du projet et signataire d'un contrat de location et d'usage de ses terres situées sur la Cañada de Pogolimi.

[998] Il peut se combiner avec un permis d'usage du sol quand le site d'assise de l'œuvre est public. L'autorisation est alors accompagnée de la rédaction d'un bail de location des parcelles concernées. A l'issue de l'audience publique du 29 juin 1982, convoquée par le Cabinet du Gouverneur de l'État de Floride à Tallahassee, Christo est autorisé à louer les terres immergées qui entourent les onze îles de Biscayne Bay impliquées par le projet *Surrounded Islands*, pour un loyer de $12,827.08 (Christo, 1986, p. 113). Par ailleurs, les deux parcelles localisées dans la zone intertidale d'installation de la partie occidentale de la *Running Fence* ont été louées aux artistes par la *State Lands Commission* de Californie (Christo, 1978/a, p. 271).

d'installation s'étendent sur une pluralité de mailles de gestion et recoupent les limites territoriales de celles-ci (cf. tableau 03). Les lieux revendiqués sont pris dans l'emboîtement hiérarchique de territoires administratifs (*Running Fence*, *Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Umbrellas*, *Over the River*) ou dans la juxtaposition de circonscriptions de même niveau - éventuellement plusieurs États (*The Umbrellas*), le plus souvent plusieurs *Counties*[999] (*Running Fence*, *The Umbrellas*, *Over the River*), plusieurs communes[1000] (*Surrounded Islands*, *Wrapped Trees*) -, ou encore, dans l'intrication des mailles d'administration territoriale et d'administration sectorielle de l'espace. Celles-ci, loin de se substituer les unes aux autres hiérarchiquement ou de s'annuler sectoriellement, se combinent, voire s'opposent, pour constituer, dans le cadre des projets, autant d'interlocuteurs des artistes[1001]. Rares, en fin de compte, sont les situations relativement simples renvoyant à une instance (territoriale ou sectorielle) unique ou déterminante de réglementation (*Department of Parks and Recreation* d'une commune : *Wrapped Walk Ways, The Gates* ; parlement d'un État : *The Reichstag Wrapped*).

La matérialisation des objets imaginés en milieu rural, comme en milieu urbain, dépend ainsi de l'obtention de permis de construire sur des sites d'assise réglementés par des juridictions de niveau et de compétence distincts. Le projet doit alors prendre la forme d'une adresse faite aux différentes instances administratives : les territoires administrés constituent autant de sites d'adresse de l'œuvre ; leur centre autant de lieux d'adresse ; les administrés et les administrateurs autant de destinataires de celle-ci. Les aires géographiques d'origine et de destination de l'adresse ne coïncident donc pas avec les sites d'adressage et d'assise des projets, elles sont à la fois plus étendues puisqu'elles épousent les dimensions des circonscriptions concernées, et hors site puisque l'adresse est émise aux centres de commandement : par exemples, à Tallahassee, capitale de l'État Fédéré de Floride, et à Miami, centre administratif du *Dade County*, pour *Surrounded Islands* ; à Sacramento, capitale de l'État de Californie, et à Bakersfield et à Los Angeles, centres administratifs des *Kern* et *Los Angeles Counties*, pour *The Umbrellas* - partie étasunienne ; à Bonn, capitale de

---

[999] Le *County* est une division juridico-administrative des États fédérés américains, de superficie et de compétence variables. Il est administré par le *County Board of Supervisors* ou *County Commissioners* : organe exécutif et législatif, disposant également d'attribution en matière de justice (*County Superior Court*). Son autonomie politique est forte puisque le *Board* est composé de membres élus par les habitants du *County*. Son autonomie financière est faible, puisque son budget est alimenté en grande partie par des dotations qui proviennent de l'État fédéral et de l'État fédéré. L'autorité du *Board* est importante dans les territoires ruraux, c'est-à-dire non constitués en communes (*unincorporated areas*), où il assure en particulier les services de police (*Sheriff*), de réglementation et de planification en matière d'usage des sols (*Bureau of Land Management*, *County Planning Commission* ou *County Board of Zoning Adjustments*), de gestion des ressources naturelles (*Ressources Management Division*), (Ghorra-Gobin, 1987, pp. 16-18).

[1000] Aux États-Unis les *Incorporated areas* sont les entités administratives et politiques qui correspondent le mieux à la définition française de la commune. Les municipalités portent suivant les cas des noms différents (*Village*, *City*, *Town*…). Le conseil municipal est élu, le maire est soit élu, soit nommé par le conseil municipal. Les compétences des municipalité sont extrêmement variables d'une ville à l'autre (Ghorra-Gobin, 1987, pp. 18-22).

[1001] Un seul projet, *The Umbrellas*, pour sa partie californienne, a vu une résolution favorable prise conjointement, par l'Assemblée et le Sénat de l'État Fédéré, le 9 septembre 1987 (Christo, 1998/a, p. 137), être relayée au niveau des *Counties* et entraîner l'adhésion des deux *County Boards of Supervisors* concernés (Kern et Los Angeles). Cela n'a cependant pas empêché les *Supervisors* de convoquer des audiences publiques : audience publique devant le *Board of Supervisors of Kern County* le 06 octobre 1987, ni bien sûr les administrations sectorielles des *counties* : audience publique devant le *Board of Zoning Adjustment* du *Kern County* le 8 juin 1989. Ces audiences donneront lieu à un permis d'installation délivré par le *Board of Supervisors of Kern County* le 22 août 1989, incluant une recommandation aux services sectoriels du *county* de coopérer avec les artistes (ibid., p. 468).

la RFA, pour *The Reichstag Wrapped*[1002]. Le document 32 est une reproduction de la liste des administrations dont l'autorisation est requise pour *Running Fence* : les « *not required* » correspondent aux administrations qu'il n'est pas besoin de solliciter, les « *yes* » et les « *no* » renvoient à l'état d'avancement des négociations en novembre 1974 (date d'établissement du document) et les « *x to x* » à l'énoncé du rapport de force au moment du vote des administrateurs. L'adresse aux responsables politiques ou administratifs prend essentiellement deux formes principales : les campagnes de *lobbying* en général et les audiences auprès d'élus ou auprès d'administrateurs, audiences qui, aux États-Unis, sont publiques (*Public Hearings*). Le *lobbying* est devenue une pratique quasi systématique, elle apparaît dès *Valley Curtain*, elle concerne tous les projets, mais elle a constitué la stratégie privilégiée d'obtention des permis d'installer de *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Umbrellas* (partie japonaise) et *The Reichstag Wrapped*. C'est une pratique de terrain similaire au porte-à-porte précédemment décrit, elle consiste à « faire le siège », dans leurs bureaux, des administrateurs, des personnalités politiques ou des institutions / associations parapubliques ou privées influentes dans la sphère publique territoriale ou sectorielle, mais contrairement à celui-ci, elle ne s'effectue pas sur le site d'assise mais au centre de gestion des affaires publiques et / ou économiques concerné. Elle s'étend donc à la fois à la sphère publique (*lobbying* politique) et à la sphère privée ou associative (*lobbying* économique, culturel et écologique) qu'elle utilise comme relais de la première (cf. souspartie précédente). Dans les premiers temps, le *lobbying* politique avait exclusivement la forme d'une adresse épistolaire, rédigée par le directeur du projet ou par les artistes, aux responsables politiques ou administratifs. Ainsi, le 14 janvier 1971, Jan van der Marck, le directeur du projet *Valley Curtain*, sollicite par courrier le soutien du représentant du Congrès pour le 4ème district du Colorado, M. Wayne N. Aspinal[1003]. Pour ce qui concerne le projet *The Reichstag Wrapped*, le permis d'installer relevait d'un vote en séance du Parlement Fédéral, le Bundestag. Bien que la présence des Christo à la session parlementaire fût naturellement requise, les artistes ne pouvaient juridiquement ériger l'Assemblée en un lieu d'adresse aux représentants, une adresse qui, de plus, aurait été tardive et par conséquent par trop aléatoire. Le *lobbying* politique constituait alors, en tant que pratique amont, la forme *ad hoc* de l'adresse aux parlementaires[1004] (cf. document 33-a). L'autorisation d'empaqueter le monument est tout d'abord refusée aux artistes par un vote

[1002] La négociation politique de l'autorisation de ce projet, qui sera installé en 1995, a été menée avant la réinstallation du Bundestag à Berlin.

[1003] « Dear Congressman : Yesterday I spent the most enjoyable day -and one more fruitful that I would have dared to hope- in a town of your constituency, Rifle Colorado. I was privileged to meet prominent members of that community, introduce them to the artist Christo and Christo's project for Rifle and at one memorable point we stood at the Rifle Gap Dam, took in the marvelous vista and were told that you had conceived of that project and carried it from dream state to fulfillment. The reason why I address myself to you, on behalf of Christo and Valley Curtain Corporation (…) is that I would like to draw your attention to the artist's plan to construct a giant work of art in the form of a curtain hung across Rifle Gap. (…) Christo and I would be most honored if you would consider receiving us so we can give you a personal briefing on our plans for Rifle. Furthermore, we would hope you could attend one or the other of the two events planned for February 18-20. Should your presence be required elsewhere, then we would appreciate a statement from you that can be read and publicized on either of these occasions. Yours sincerely, Jan van der Marck, Valley Curtain Corporation Executive Vice-President and Project Director. CC.: Mr. Willimam J. Tadus, Mayor, Rifle / Mr. Jim Seaney, President, Rifle Chamber of Commerce / Mr. Jim Le Donne, City Attorney, Manager Rifle Gap Golf Club / Mr. Scott Hodes, Arvey, Hodes and Mantynband, Chicago / Mr. Christo Javacheff, New York », extraits de la letter du 14 janvier 1971 (Christo, 1973, p. 26).

[1004] Cette campagne systématique a été à tel point stratégique pour l'obtention du permis d'installer *The Wrapped Reichstag*, que l'ouvrage documentaire édité par les artistes en rend compte par un procédé narratif et iconographique relevant du reportage photographique. Sur une quarantaine de pages, il met en scène les différentes situations de contact direct entre les artistes et les parlementaires, et leur résultat : les listes successives des parlementaires favorables au projet (Christo, 1996, pp. 157-204) (cf. document. 33-a).

défavorable du Présidium du Bundestag en janvier 1977, confirmé, le 27 mai 1977, par l'opposition de son Président en exercice, Karl Carstens. Le refus sera réitéré à deux reprises, en 1981, par Richard Stücklen et, en 1987, par Philipp Jenninger, les Présidents successifs du Bundestag. En octobre 1991, sur le site californien d'installation de *The Umbrellas*, Christo, excédé par vingt années d'effort infructueux, répond à un journaliste allemand qui lui demande « *What about the Reichstag ?* » : « *If the Germans want us to wrap the Reichstag, they should write us a letter.* » (Christo, 1996, p. 131). Le 20 décembre 1991, les artistes reçoivent une lettre de Rita Süssmuth, parlementaire CDU et Présidente du Bundestag depuis 1988, dans laquelle elle leur propose son aide : « *I personally would like to help you realize your dream of wrapping the Reichstag building.* » (Christo, ibid., p. 131). En 1993, sur ses conseils, ils lancent, à Bonn, une première campagne de *lobbying* auprès des parlementaires[1005] (cf. document 33-a). Elle est introduite, à Berlin, en février 1993, par une exposition de dessins et de collages préparatoires dans le Reichstag, et, à Bonn, en mars 1993, par la présentation de la maquette du projet dans le hall du Bundestag[1006]. Leurs principaux soutiens politiques et bases de cette stratégie, sont, à cette date, l'ancien maire de Berlin-ouest Dietrich Stobbe, et, œuvrant ensemble dans le cadre même du Parlement, Rita Süssmuth et Peter Conradi (parlementaire SPD)[1007]. La stratégie de *lobbying* se déploiera en trois campagnes successives, réglées par un principe de diffusion du « contact » de proche en proche, menées par les artistes secondés des deux directeurs du projet et planifiées par Wolfgang et Sylvia Volz. Le *lobbying* politique touchera directement 352 parlementaires sur les 661 que compte le Bundestag. Il se pratique dans les bureaux des parlementaires, à partir d'un matériel apporté par les artistes. Une partie de ce matériel rend compte des différentes procédures (techniques, scientifiques, etc.) mises en place par les artistes pour réaliser le projet, de leur progression et de leur éventuel résultat, une autre partie montre des photographies de projets antérieurs déjà réalisés. Au printemps 1993, la première campagne s'applique à obtenir le soutien des membres du *Ältestenrat* (le Conseil des Anciens du Parlement), responsable du calendrier des sessions ; puis à l'automne 1993, les efforts s'intensifient, et une deuxième campagne tente de toucher l'ensemble des parlementaires, que les artistes rencontrent individuellement ou en groupes restreints. En janvier 1994, une dernière série de prises de contact entre les artistes et des parlementaires permet d'amener la liste des « oui » potentiels au seuil fatidique des 200 votes (cf. document 33-b). Les Christo

---

[1005] Le *lobbying* politique avait été initié dès les années 70, et avait conduit à l'obtention du soutien de Willy Brandt, ancien maire de Berlin-ouest (1957-1966), parlementaire depuis 1975 et chancelier de la RFA (1969-74), et de Richard von Weizsäcker, maire de Berlin-ouest (1981-84), président de la RFA, puis de l'Allemagne réunifiée (1984-94).

[1006] La maquette de *The Reichstag Wrapped, Project for Berlin* est exposée en compagnie de celles qui présentent les projets des architectes participant au concours de restauration du monument. Cette compagnie manifeste évidemment le soutien qu'apporte le jury du concours d'architecture au projet des Christo, mais donne une autre dimension au projet d'empaquetage en en faisant la chrysalide matérielle et symbolique dont le Reichstag « réhabilité » peut sortir. Le 18 février 1994, le soutien du jury du concours d'architecture s'énonce d'ailleurs dans ces termes : « Recommendation : After the meeting of the Prize Jury for the Conversion of the Reichstag Building into the German Bundestag, the architectural jurors on the Price Jury exchanged views on having the Reichstag Building packaged by Christo. They recommend to the Bundestag that this packaging project be implemented. Christo's project has an artistic message which does not degrade the Reichstag Building but, on the contrary, affords it a new dimension: covering the Reichstag Building before its conversion to the German Bundestag will signify the new beginning in the building's history. The project will attract attention and recognition worldwide and will stand for a new, open Germany » (Christo, 1996, p. 162).

[1007] Leurs principaux opposants d'importance étaient Helmut Kohl, Chancelier de la République; Wolfgang Schäuble, leader de la CDU/CSU ; Hans Klein (CSU) et Dieter-Julius Cronenberg (FDP), deux des vices-présidents du parlement; Eduard Oswald (CSU), membre du *Ältestenrat* et Michael Glos (CSU), dirigeant du CSU-Landesgruppe. L'opposition d'Helmut Kohl au projet était si forte, qu'il suivit les débats précédant le vote du 25 février 1994, en tenant à la main le bulletin rouge du « non ».

concluent cette dernière campagne, d'une part, par une conférence de presse, organisée dans le club privé du parlement le 11 janvier 1994, à laquelle sont conviés tous les parlementaires et participeront à peu près 200 membres invités, et, d'autre part, par une dernière sollicitation, épistolaire celle-là, des parlementaires rencontrés « *(...) Once more, we ask for your support by being present at the Bundestag (...). We are counting on your presence at the Plaenum (...). We believe we can win but we can not do it without your vote.* » (Christo, 1996, p. 205)[1008]. Le 25 février 1994, après un débat de 70 minutes et la prise de parole de 10 anti- et pro-orateurs, la stratégie de *lobbying* atteint son objectif, le Bundestag réuni en séance plénière approuve le projet par 292 voix contre 223 voix et 9 abstentions, 137 députés absents n'ont pas pris part au vote (cf. document 33-b). Le *lobbying* est aussi la base de la négociation en vue de l'obtention des autorisations et permis, sur le site japonais de *The Umbrellas*. L'intérêt de ces campagnes de *lobbying* (Christo, 1998/a, pp. 106-115, pp. 364-365, pp. 490-495, pp. 632-633, pp. 858-859), c'est qu'elles se sont faites en partie dans les centres administratifs sur la base des documents fournis par les artistes, mais aussi sur les sites d'assise même. Les administrateurs ou leurs représentants, experts et consultants, ont accompagné les artistes sur le terrain, afin de contrôler *in situ* les procédures conduisant à la spécification des parasols, afin de participer à la détermination des localisations et des conditions de circulation pendant l'exposition, afin d'aider à l'établissement des limites de propriété.

Pour ce qui concerne les projets étasuniens, majoritaires rappelons-le, l'obtention des permis de construction dépend d'un vote des administrateurs à l'issue d'audiences publiques[1009]. Organisées dans le cadre d'enquêtes publiques, initiées dans le cadre réglementaire des procédures de *Public Notice* ou d'*Intent to Issue*[1010] (cf. document 34-a), elles sont le fait d'une convocation des artistes par des administrations aussi bien territoriales (État Fédéré, *County*, *Incorporated Area*), que sectorielles (Départements des routes, de l'urbanisme, de la gestion des sols et des ressources naturelles, des parcs, etc.), et sont la conséquence procédurale soit de la perplexité des administrateurs devant la demande d'autorisation (*application*), soit de l'opposition d'individus ou de groupes de pression aux projets[1011]. Ces

---

[1008] Le texte de la lettre est « Dear… Thanks to your wonderful support in the past months, we are very close to receiving permission for the *Wrapped Reichstag Project for Berlin*. Once more, we ask for your support by being present at the Bundestag on Friday February 25th, 1994, at 9 o'clock in the morning, because your vote is crucial to obtaining the majority. We are counting on your presence at the Plaenum. Whatever decision is taken about the *Werhüllter Reichstag*, together we will have enlightened Europe and the world about today's Germany. We believe we can win but we can not do it without your vote. With most friendly thoughts, Jeanne-Claude and Christo ».

[1009] Les audiences publiques sont d'une telle importance que les ouvrages documentaires en rendent compte abondamment : photographies de séance, photocopies partielles des comptes-rendus et des décisions. Dans l'ouvrage sur *Running Fence* (Christo, 1978/a), ce corpus documentaire en partie commenté couvre 134 pages.

[1010] Les administrations auprès desquelles sont déposées une demande d'autorisation diffusent une *Public Notice* ou une *Intent to issue*. Par la *Public Notice* l'administrateur informe ses administrés qu'une demande d'autorisation a été déposée auprès de ses services, il décrit la nature du projet et soumet la demande à une enquête publique. Par l'*Intent to issue* l'administrateur informe ses administrés qu'il est sur le point de délivrer une autorisation pour un projet donné, il donne les raisons qui ont guidé sa décision et ouvre l'enquête publique.

[1011] Notons que les administrations ne sont pas toujours saisies par les opposants aux projets, la délivrance des permis procède alors essentiellement d'échanges épistolaires et de rencontres entre les responsables administratifs et les artistes, secondés des directeurs de projet et de leurs avocats, donc d'un *lobbying*. C'est souvent le cas des agences gouvernementales fédérales ou fédérées. Leur moindre implication dans la vie locale, leur moindre coïncidence avec l'assiette fiscale, en font des cibles moins bien identifiées par le opposants. Pour ceux-ci, les interlocuteurs privilégiés restent les *County Boards* ou *County Commissioners* et les *City Councils*. Ces instances, et les bureaux sectoriels qui en émanent, sont systématiquement interpellés par les opposants aux projets et par conséquent amenés à convoquer des audiences publiques, parfois même estés en justice. Ainsi, la *Public Notice* commune du *U.S Army Corps of Engineers* et du *Department of Environmental Regulation*

audiences font l'objet d'une publicité par affichage et par voie de presse, elles sont publiques, et constituent par conséquent à la fois des lieux à partir desquels les artistes sollicitent directement l'autorisation des administrateurs, des lieux de contradiction et de négociation entre les artistes, leurs supporters et les opposants aux projets, et des lieux de décision par un vote en séance des administrateurs élus ou nommés (cf. document 34-b). Elles sont ainsi des interfaces de mise en relation des artistes, des administrés (population résidente et population d'usagers des sites d'assise, et au-delà des sites d'adresse) et des décideurs (cf. document 34-c). Par là-même, elles constituent des lieux de confrontation de représentations mentales, issues de la projection conjointe d'ensembles symboliques et de valeurs sur les sites d'assise (et éventuellement d'adresse) et sur les objets imaginés. Ces derniers, à l'instar d'un équipement, sont alors éventuellement considérés comme des conditions matérielles, mais aussi symboliques, de maintien et de reproduction des communautés sollicitées[1012]. Par conséquent, les audiences publiques font se rencontrer le contenu de sens juridique du territoire : aire d'extension homogène d'un ensemble de réglementations, et le contenu de sens existentiel de celui-ci comme aire d'extension hétérogène d'un ensemble de valeurs et de représentation propre à une communauté humaine (Le Berre, 1992, p. 621). Parce qu'elles rassemblent dans un même lieu et dans un même temps les conditions d'une enquête publique, d'une négociation et d'un exercice de compétence réglementaire, les artistes les envisagent et les utilisent comme des outils de conversion de la communauté civile et de sa représentation, en maître d'ouvrage du projet. Cette instrumentalisation des audiences publiques pour en faire des événements dialogiques situés producteur de l'œuvre est particulièrement manifeste dans la procédure suivie pour l'obtention du permis de construire du projet en cours *The Gates*. Il concerne un espace public, Central Park, placé territorialement sous la juridiction du *City Council* et du *Borough* de Manhattan[1013] et géré par le *Department of Parks and Recreation*, un service sectoriel de la municipalité. Au début des années 1980, à la demande du président du *Borough* de Manhattan favorable au projet, les Christo ont été invités à informer et à consulter les membres des *Boards* des cinq *Community*

(D.E.R) de l'État de Floride, du 20 juillet 1981, offre, par voie de presse, la possibilité d'une audience publique pour l'obtention des autorisations et permis fédéraux de *Surrounded Islands* : « To whom it may concern : An application for a Permit has been received by the above agencies and is being processed jointly in accordance with the applicable Federal and State regulations. (…) If the proposed activity involves the discharge of dredged or filled material, any person may request a public hearing. The request must be submitted in writing to the District Engineer or to the State of Florida, Department of Environmental Regulation, within 30 days of the date of this notice and must state specific reasons for requesting the public hearing. On other projects, any request for a public hearing will be evaluated as to whether additional public input is required in order to make a final decision. » (Christo, 1986, p. 62). Aucune des deux agences ne sera de fait saisie par la population, le D.E.R organisera cependant une audience publique à l'Université de Miami, le 21 juin 1982.

[1012] Cette capacité matérielle et symbolique des projets est démontrée par le tournant décisif qu'a pris la procédure d'autorisation du projet *The Gates*, depuis les attentats perpétrés par Al-Qaida du 11 septembre 2001 contre le *World Trade Center*, à Manhattan. Le maire de New York, Mr. Bloomberg, et le nouveau directeur de l'administration sectorielle concernée, le *Department of Parks and Recreation*, jusqu'à présent défavorables à la réalisation du projet et peu susceptibles de délivrer le permis d'installer l'œuvre dans Central Park, ont fait savoir aux Christo leur soutien au projet. Ces récents soutiens, d'après le directeur de la Guy Pieters Galery de St-Paul-de-Vence (entretien d'octobre 2002) et d'après M. Koddenberg, *project associate* responsable du site Internet *www.the-gates-project.com* (correspondance de janvier 2003), tous deux interrogés à ce sujet, seraient motivés par la volonté de participer à la restauration de l'image urbaine et de la vie sociale et économique d'un centre urbain très déprimé.

[1013] La municipalité de New York est divisée, depuis 1898, date du rattachement de Brooklyn, en cinq circonscriptions administratives, appelées *Boroughs* : Manhattan, Queens, Brooklyn, The Bronx et Staten Island. Le conseil représentatif des *Boroughs* est administré par un président élu.

Districts qui frangent le parc[1014]. Celles-ci ont un rôle consultatif local en matière d'usage des sols et interviennent dans la procédure de délivrance des permis de construire, mais elles n'exercent, de fait, aucune juridiction sur le parc[1015]. Durant les mois de décembre 1980 et de février 1981, les artistes provoquent la réunion publique de quatre des cinq *Community Boards*[1016]. Les membres de trois *Community Boards* sur quatre (n°7, n°10 et n°11) votent en faveur du projet, tandis que le *Community Board* n°5 s'exprime en défaveur de celui-ci. C'est bien à la fois la fonction administrative consultative des *Community Boards* que les artistes instrumentalisent, en particulier comme levier dans le processus décisionnel, mais aussi leur rôle dans la définition idéologique du territoire comme fondement de sa reproduction sociale, en créant les conditions d'une cristallisation des affects et représentations autour d'un projet artistique d'équipement particulier. La réunion des *Community Boards* de Manhattan relève à la fois de la réunion publique avec la communauté locale et de l'audience publique en vue d'obtenir une décision d'autorisation administrative (cf. document 31-c). *Grosso modo*, les communautés modestes d'Harlem se sont montrées favorables au projet, identifié comme un pourvoyeur potentiel d'emplois, et les communautés aisées se sont montrées défavorables au projet, préoccupées qu'elles sont par le brassage humain que l'installation est susceptible d'opérer dans le parc[1017].

La réalisation des projets étasuniens dépend donc des audiences publiques. Celles-ci peuvent être nombreuses (un total de 18 dans le cas de *Running Fence*). L'adresse du maître d'œuvre, la C.V.J., y prend essentiellement la double forme d'une proposition esthétique et d'un discours croisé de consultants et d'experts, développés autour d'un objet imaginé rapporté, par analogie, à un équipement. Elle se fait donc collective, assurée d'un côté par Christo, le directeur artistique, pour la proposition artistique (cf. document 24-b), et de l'autre, pour ce qui concerne l'expertise du site, par les consultants et les experts de la *working family* et / ou des experts agréés par les instances administratives (cf. document 34-b) : naturalistes (biologistes, climatologues, océanologues, etc.), ingénieurs des ponts et chaussées, sociologues ; et, pour ce qui concerne l'expertise de l'objet imaginé, par les « compagnons » des artistes : ingénieurs des travaux publics et du textile. Elle est préparée, accompagnée par des équipes d'avocats employés par les artistes[1018] (cf. document 34-b). Les deux formes de l'adresse sont donc nettement différenciées, prises en charge par des destinateurs distincts, elles donnent lieu à des formes rhétoriques distinctes. L'adresse artistique faite par Christo

---

[1014] Les cinq *Community Boards* du *Borough* de Manhattan concernées par le projet sont ceux des : *Community District* n°5, Midtown Business District (Central Park sud à la 14ème rue) ; *Community District* n°7, West Side et Upper West Side (Central Park ouest à l'Hudson River) ; *Community District* n°8, Upper East Side (Central Park est entre les 59ème et 96ème rues) ; *Community District* n°10, Central Harlem (Central Park nord 162ème rue jusqu'à Harlem River) ; *Community District* n°11, East Harlem (Central Park est entre la 5ème avenue et l'East River). Pour les divisions administratives de New York et leur fonctionnement, se reporter à C. Pouzoulet (2000).

[1015] Créées en 1975 pour donner une existence institutionnelle aux quartiers et répondre à la revendication des minorités de contrôle communautaire des institutions locales, les *Community Boards* constituent des subdivisons des *Boroughs*. Leurs membres sont nommés par les présidents de *Borough* et le *City Council*. Elles ont pour vocation de réunir périodiquement des assemblées de résidents, afin d'évaluer les besoins en matière d'usage des sols, d'aménagement urbain et de gestion sociale des quartiers, et afin de proposer des projets d'aménagement urbain et des programmes sociaux. Dans le cadre des procédures d'obtention de permis de construction, leur approbation est requise mais elle n'est que consultative, celle-ci est alors transmise au *Borough*.

[1016] La *Community Board* n°8 a refusé de rencontrer les artistes et leur équipe.

[1017] Soulignons que le projet révèle ainsi, à son échelle, le résultat pratique de l'action des *Boards* depuis 1975 : « le développement du mouvement NIMBY (*Not in my Backyard*) qui s'oppose à l'implantation par la municipalité d'équipements collectifs (…) jugés polluants ou dévalorisants pour un quartier. » (Pouzoulet, 2000, p. 97).

[1018] Neuf avocats par exemple pour le projet *Running Fence*, emmenés par Ed Anderson.

prend essentiellement la forme d'une évocation et d'une explication de l'œuvre. C'est un des lieux de formulation et d'énonciation du discours critique des artistes[1019]. Elle relie par un principe esthétique (le beau, l'œuvre d'art), un principe financier (l'autofinancement) et un principe opératoire (l'ingénierie, la procédure administrative), l'ensemble des classes de phénomènes relevant de l'objet imaginé, du site d'assise et de la communauté humaine concernée (administrateurs et administrés), c'est-à-dire de l'objet d'art.

« Christo: The fabric is a woven nylon and conductor of light and at sunset it will appear as an incredible ribbon of light traversing all the ranchers' fences. It can never be seen in its entirety (...). I know there's a lot of outrage at the considerable cost of my project and at the effort that is going into it. But all my money is mine. We haven't a cent from any foundation or governmental organization. (...) It's hard to explain that the work is not only the fabric, steel poles, or Fence. Everybody here is part of my work even those who don't want to be a part of my work (...). » (Christo, 1978/a, p. 152)[1020].

« Christo: Thank you. I will be brief. (...) One important thing you should understand, we propose to do temporary work. I am probably the cleanest artist in the world. There is nothing remaining of mine for last 20 years. It is only a nice souvenir, beautiful experience and we have meetings like that. The people live that negotiation, that discussion who is really the essence of the work of art also themselves. The work of art is not only the two week period in March, but also that moment we try to arrive on conclusion, decision making. I want, before anything, [to say] that project is probably very different from my previous projects. It is probably one of the most spectacular projects. Like a giant, marvelous painting of nearly six million square feet of fabric. It will become like an abstract painting. (...) The fabric will become like a marvelous canvas when it folds in the form… It will work together with the blue of the sea, with the greenery of the trees, and of course with the great play between the dry material on the beach area and of course the wet fabric on the water. That fabric is very finely defined by the boom. The boom is about ten inches diametrically floating like magnificent, outlining the shape of the island. It will become very much like giant water lilies. There will be ten flowers in Biscayne Bay, which will be magnifying the shape of the islands with very great shape. The pink color comes from a play of forms which inspired me from the place. I arrived here, in 1970, the first time. I was very Inspired by the play of water and earth, the way people live between the water and the earth. Of course, that is probably as close to the flower, and instead you have flower in the middle, like in the water lily, you have the flower outside, like floating over the sea. This is called polypropylene fabric. It is lighter than the water. The water has the density of one, the fabric the density of 0.4, which floats on the surface of the water and gives that marvelous quality. » (Christo, 1986, p. 131)[1021].

[1019] Rappelons que la participation orale de Christo à ces audiences publiques a pu être compliquée par sa maîtrise imparfaite de la langue anglaise : « Mr. Javacheff [Christo]: Mr. Chairman, thank you very much. (…) I am here after 10 months of public hearings. Chairman Hinkle: Your English has improved since the last time. Mr. Javacheff: I try, you know (…). (…) Mr. Javacheff: (…) Because of my hearing, I am not sure I got the question, exactly, but if I answer it wrong, tell me. Chairman Hinkle: Your English, again is faltering, but go ahead, you are doing well. », in Christo (1978), p251 et 255. Extraits du compte rendu de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975. Mais celle-ci est souvent instrumentalisée, par Christo lui-même, dans le cadre du débat : « Mayor Ferre: All right let me do a little introduction here. Mr. Christo I want to tell you personally, and I hope in the behalf of this community that we welcome you to our community. (…) Mr. Christo: Thank you. I will be very brief. First, you know, I was born in Bulgaria. My English is not so good. I escaped from Eastern European country in 1957. Mr. Dawkins [commissioner]: Are you bragging or complaining? » (Christo, 1986, p. 131). Extraits de l'audience publique du *Mayor and City Commissioners of Miami*, du 22 juillet 1982.

[1020] Extrait de la présentation de la *Running Fence* au *Sonoma County Board of Supervisors*, en séance publique, le 16 décembre 1975.

[1021] Extrait de la présentation de *Surrounded Islands* au *Mayor and City Commissionners of Miami*, en séance publique, le 22 juillet 1982.

L'évocation et l'explication s'appuient sur la proposition graphique contenue dans les œuvres préparatoires que l'artiste, dans la salle d'audience, expose sur des chevalets ou accroche aux murs, et commente directement (cf. documents 24-b et 31-c). La facture technique des œuvres préparatoires favorise l'articulation de son discours esthétique avec celui scientifique ou technique des experts et consultants, constituant un ensemble référentiel homogène autour de la proposition (cf. II, D., 3-, b). L'adresse des consultants et des experts se présente, elle, comme une entreprise d'objectivation. Elle s'appuie, d'une part, sur un ensemble de procédures cognitives de type empirique (observations, mesures, enquêtes, entretiens) cherchant à établir des faits positifs à propos du site ou de l'objet imaginé (cf. II, C., 1-). Elle est étayée d'autre part, sur un ensemble de procédures d'expérimentation ou tests, réalisé en milieu ouvert (sur le terrain) ou en milieu fermé (dans des laboratoires) (cf. II, C., 2). Ces observations et ces expérimentations articulent site d'assise et objet imaginé en terme d'impact et de faisabilité technique.

« In an effort to insure that all environmental and ecological factors have been properly and thoroughly evaluated, the applicant has commissioned studies, by recognized leading experts, of the seagrass, bird population and the manatees, in the project area. These studies, which the applicant believes show no ecological problems in the area, are attached to and part of this application. », (Christo, 1986, p. 118)[1022].

Ce matériel empirique est commenté (les données) ou présenté (les composants de l'artefact, les modalités techniques de son installation, et les schémas d'ingénierie) en séance (cf. document 34-b, photographies du bas). Les présentations se réfèrent aussi directement aux rapports d'impact, portés à la connaissance du public par la procédure d'enquête publique (cf. II, C., 3-).

« Its size, transitory nature and essentially non-utilitarian purpose make Christo's Running Fence *one of the most unusual and challenging projects ever to be considered in terms of potential impacts on the environment. Clearly, the subjective interprÉtation and analysis of the* Running Fence *is beyond the purview of the preparers of an environmental impact report. ESA has carefully avoided judging* Running Fence *as an art object. This investigation has, therefore, addressed only the primary and secondary environmental effects associated with the construction, viewing, and removal of the* Fence *as part of the total process. In isolating the physical* Fence *from the whole process, this distinction, while not consonant with the artist's objectives as we understand them, is nevertheless necessary for our present purposes. » (Christo, 1978/a, p. 199)*[1023].

L'intervention orale des experts a pour visée principale de créer, chez les destinataires, les conditions d'une prévision qualitative et quantitative, c'est-à-dire l'évaluation à l'avance des répercussions potentiellement dégradantes ou regradantes des objets imaginés sur les sites d'assise et des risques. L'objectivation dont elle procède a trois fonctions stratégiques principales : traiter de l'objet imaginé comme d'un équipement pour satisfaire les impératifs d'une étude d'impact ; offrir les bases d'une négociation pour des solutions alternatives ; opposer à un ensemble d'affects et de représentations individuel et collectif, constitutif des territoires (administratifs et existentiels), et réveillé par l'adresse esthétique de Christo, un recueil de données positives. L'adresse esthétique et l'adresse technico-scientifique cherchent à provoquer le désir et à donner les outils de la conversion de leurs destinataires en maître d'ouvrage, et à assurer, sur le mode du manque et sur un mode cognitif, les conditions d'un transfert d'intentionnalité.

[1022] Description des conditions d'établissement de l'E.I.R. de *Surrounded Islands*, par l'avocat des Christo, dans sa demande d'autorisation auprès du D.E..R (*Department of The Environmental Regulations*).

[1023] Introduction de la section F. « Approach to the EIR » de l'*Environmental Impact Report* présenté, par Dr Richard Cole, expert de l'ESA, à l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, le 16 décembre 1975.

« Mr Anderson: I would say that because of the strange turn of events, and I say "strange", having the approbation of the Board of Zoning Adjustments; and this Board, in March of last year, having an Appellant Court decision that says all of us were right, that this fence, and the project should have been allowed to have gone forward now, after completing an environmental impact report, which tells you essentially what we told you at the hearings in February and March of this year, we now find ourselves at a hearing, requiring three affirmative votes, and if we not receive them, then the project does not go forward. We accept that burden of the three votes, but we say this: that it would seem fair that those who now oppose this project, come up at this hearing, with some strong, compelling, and new evidence that was not stated in those prior two hearings, which supports their position, and if there is any fairness in any right, then we feel it is clearly inequity; they are obligated to come in here this evening, and to bring these comments forward, and if they do not, then we are entitled to proceed on this permit. » (Christo, 1978/a, p. 250)[1024].

Le débat contradictoire constitue le second objectif des audiences publiques. Il intervient d'ailleurs dans un deuxième temps, consécutif à l'adresse, comme déclenché par elle. Si, au moment de l'adresse (*claiming*) la C.V.J. est considérée comme un « demandeur »[1025] (*applicant*), dans la discussion contradictoire, la société est considérée comme un « défendeur » et elle est par conséquent aidée par des avocats (cf. document 34-b)[1026]. La discussion publique oppose en effet les maîtres d'œuvre et les défenseurs des projets à leurs contradicteurs. C'est dans la discussion publique que les communautés s'emparent du projet, qu'elles assurent leur « prise » sur celui-ci : elle est un moyen privilégié de leur adhésion et une condition essentielle de décision des administrateurs. Inversement, nous le verrons, elle est pour les artistes un moyen de fabrication de l'œuvre. Le débat est souvent réglé dans le temps, dans l'espace et dans ses formes[1027].

[1024] Extrait de l'allocution introductive de la procédure d'audience publique pour *Running Fence*, de Ed Anderson, l'un des avocats des Christo, le 16 décembre 1975.

[1025] La C.V.J. est parfois amenée à partager ce statut de maître d'œuvre, « demandeur » d'un permis d'installation, avec une institution publique ou une entreprise privée. Je l'ai déjà évoqué à propos de *Surrounded Islands* (cf. Chapitre 3, III, B, 1). Dans le cadre de la procédure d'obtention du permis de *The Pont-Neuf Wrapped*, les Charpentiers de Paris, entreprise contractante de la C.V.J., intervenaient à la place des Christo en tant que maître d'œuvre. La législation française sur les monuments historiques impose, en effet, le recours à des entreprises habilitées à réparer, modifier, restaurer et nettoyer de tels bâtiments.

[1026] « Mr. John Cadillac McDaniel: My name is John McDaniel. My address is 690 N.E. 50 Terrace. I'm on the Board of Directors for the Morningside Civic Association. We represent 500 households on the northeast Miami area. I have a problem basically with the anchoring system, as Miller Dawkins brought up. I was in the Coastguard. The whole time I was there we used the concrete anchoring system for our buoys. I see no reason why we could not use that here. (…) If we can change that, my board would withdraw the request for the stoppage concerning the anchoring method. Thank you. Mr. Fleming : May I reply to that, so that the record is clear? Mayor Ferre: Yes, and I tell you, he may have a valid point. Mr. Fleming: We have discussed this with the Coast Guard. In fact the reason that the Coast Guard type of anchors have not been used is because they are concrete and they do cause damage to the grasses in the bay. (…) The other day, this gentleman testified on the matter that he was concerned about things because he once dropped a whole motor into the bay, which he could not find. Now, these anchors are not being dropped in the way his motor, that apparently is still out there in the bay, which he dropped in. They are going to be driven below the limestone. They are rock anchors. (…) This gentleman, Mr. Dougherty, is an engineer and a builder, who has worked with Christo on the prior projects. He has redesigned the system specifically to answer some of the questions that Mr. McDaniel has raised (…) » (Christo, 1986, p. 129). Extraits du compte rendu de l'audience publique convoquée par le *Mayor and City Commissioners of Miami*, le 22 juillet 1982, dans le cadre du projet *Surrounded Islands*. Mr. Fleming est l'un des avocats de Christo, Ted Dougherty l'ingénieur en chef et le coordinateur technique des projets de Christo.

[1027] La discussion est conduite par le *Chairman* qui passe la parole, contrôle le temps de parole, questionne les intervenants pour contribuer à clarifier leur intervention ou leur position, ou pour obtenir des informations complémentaires. A titre d'exemple, la séance du *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975, qui concernait le permis de la *Running Fence*, a durée de 19h30 à 1h45, dans la nuit. L'adresse et la discussion autour de l'agrément par le *Board* de l'E.I.R. ont eu lieu de 19h30 à 21h30, l'audience publique elle-même s'est

« Supervisor Johnson: For the record, I received those calls also (...) Supervisor Kortum: Mr. Chairman, I am surprised at Johnson. (...) Are you overruling any communication, whether written or vocal or by phone, or about a public issue, that everybody that has something to say about this, has to be here in person. (...) Chairman Hinkle: I think an answer for that would have to come from County Counsel. Mr. Fish. Mr. Fish: If any supervisor is going to base a decision on something other than what is known to everyone, through the public hearing process, he should disclose that information to the other supervisors, and to the people, so that they will have a chance to comment on it, but by no means, any supervisor is obligated to close his eyes or ears, or attempt to wipe out his own personal knowledge of the area, for instance, but if a supervisor intends to rely on evidence, and in reaching a decision which is presented in this hearing, he should disclose it, so that the people can comment on it, if they want to do so. (...) Chairman Hinkle: All right. We will proceed with the hearing. As stated before, we will begin in the back of the room, the last row, where some people are standing. First, anyone standing would like to come up and testify, please give your name and address, and then state your business. I am going to request that during the hearing, that we don't repeat; we are setting a limitation. No more than five minutes, and just so we can get out of here at a decent hour tonight. (...) Chairman Hinkle: Thank you. Anyone else standing in the back who whishes to speak? (...) Chairman Hinkle: Thank you. Next. Let's have the fourth row, fifth row to the rear. Anybody in the fifth row? (...) Chairman Hinkle: I am not completely clear on that yet, but I plan to find out, before we finish tonight. (...) Chairman Hinkle: Anything else, before closing the public hearing on that? » (Christo, 1978/a, pp. 250-251)[1028].

Les interlocuteurs sont, d'un côté, les avocats de la C.V.J., éventuellement secondés par Christo, ses experts-consultants[1029] et ses experts-témoins, éventuellement d'un précédent projet réalisé[1030]. Ils sont appuyés par les supporteurs du projet qui interviennent soit à titre privé individuel (les propriétaires-bailleurs) ou à titre privé collectif (les riverains[1031], les administrés[1032] plus ou moins formellement organisés en *Home Owners Associations*[1033]), soit

tenue de 21h30 à 1h45. La prise de parole est soumise à un ordre géographique, du fond de la salle au premier rang.

[1028] Extraits des allocutions introductives et conclusives à la procédure d'audience publique pour *Running* Fence, du *Chairman* et des *Supervisors* du *Sonoma County Board of Supervisors*, le 16 décembre 1975, et des formes d'intervention du *Chairman*.

[1029] A titre d'exemple, A. Thorhaug, spécialiste de la flore de la baie de Miami a rendu compte de son travail et de ses conclusions favorables à l'installation de *Surrounded Islands* dans plusieurs audiences publiques, en particulier à celle du *Miami Shores Village Council,* du 3 août 1982 (cf. document 34-b). Pour ce qui concerne le projet *The Gates*, les experts-consultants recrutés par les artistes : l'ornithologue R . Plunkett (membre du bureau de la *National Audubon Society*), le pédologue Pr. R. Flannery (de Rutgers University, New Jersey) et le spécialiste de biovégétation Pr. S. Davis Jr. (président de la *American Arborist Society*), témoignent à chacune des audiences publiques auxquelles sont convoqués les artistes.

[1030] « Mr. Javacheff [Christo]: We have here the Inspector of the Highway Department of the State of Colorado, Mr. Harris, who is the engineer of the Valley Curtain project, Dr. Harris, and who can explain to you about the building of the project. » (Christo, 1978/a, p. 255). Extrait du compte rendu de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975. Le choix de l'expert de référence par les artistes a été motivé par la suspension de l'obtention du permis d'installation de *Running Fence* au règlement des conditions logistiques de circulation et de stationnement sur le site d'installation. Autre exemple, en février 1981, Paul Zigman de l'E.S.A. (*Environmental Sciences Associates*), cabinet californien d'experts-consultants en matière d'environnement, chargé par les Christo, en 1975, de réaliser le rapport d'impact de la *Running Fence*, et agréé par le *Sonoma County*, vient témoigner de la préparation et de la conduite des études d'impact devant la *Community Board* n°10 de New York, dans le cadre du projet *The Gates*.

[1031] Liste des noms de propriétaires et de riverains présents et ayant pris la parole pour soutenir le projet *Running Fence*, lors de la séance du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975: M. Ielmorini, M. Cooper, Mme Steitz, M. Groom, M. et Mme Mickelsen, M. Pozzi. Liste établie d'après les extraits du compte rendu de la séance (Christo, 1978/a, pp. 253-262).

[1032] Liste des noms d'administrés présents et ayant pris la parole pour ou contre le projet *Running Fence*, lors de la séance du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975 : M. Deaton, Mme et M. McChesney,

en tant que membres d'une institution professionnelle (enseignants des Beaux-arts à l'université, conservateurs de musée[1034], représentants des administrations sollicitées par le projet et ayant rendu un avis favorable[1035]) ou d'une organisation environnementaliste (représentants des O.N.G. environnementalistes[1036], représentants d'associations environnementalistes locales), soit, enfin, au titre de représentant d'une administration sollicitée par une précédente installation[1037]. De l'autre, les opposants privés intervenant à titre individuel ou organisés en groupe de pression[1038], les représentants d'institutions ou d'organisations officielles (sociétés de protection de l'environnement[1039], *Home Owners*

---

résidents de Petaluma ; Mme et M. Morehouse, Mme Pressla, résidents de Bodega Bay ; Mme Crossland, résidente de Santa Rosa ; M. Seifert, résident de Sebastopol ; Mme DeWitt, résidente du *Sonoma County* ; Mme Nicholson, résidente de San Francisco. Liste établie d'après les extraits du compte rendu de la séance (Christo, 1978/a, pp. 253-262).

[1033] L'H.O.A. est un lobby politique national qui défend les droits, garantis par la Constitution américaine, des propriétaires privés. Son développement a été soutenu par le gouvernement fédéral dans les années 1930 et 1940. Elle est organisée en représentations locales, dont l'activité de défense de la propriété privée étendue à la défense du cadre de vie, se déploie au niveau administratif des *Counties* et des institutions municipales (*Incorporated Cities*). Elles constituent l'un des principaux acteurs politiques de la vie locale américaine, ce qui se manifeste en particulier dans les audiences publiques. A la séance du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975, Jim Groom, représentant du *Sonoma County Taxpayers Association*, pris la parole pour réclamer l'assurance que la responsabilité civile du *County* ne serait pas engagée par la réalisation de *Running Fence*. A la séance du *Mayor and City Commissionners of Miami* du 22 juillet 1982, John Cadillac McDaniel membre du *Board of Directors for the Morningside Civic Association*, interpella les artistes sur la pertinence du procédé technique retenu pour fixer les estacades de *Surrounded Islands* au fond de Biscayne Bay (cf. note ci-dessus).

[1034] Dr. Peter Sells, professeur d'histoire de l'art contemporain à Berkeley et directeur du projet *Running Fence*, Thomas H. Garver, conservateur du *Department of Exhibitions of Fine Art Museum of San Francisco* et du *de Young Memorial Museum*, Henry T. Hopkins, directeur du *San Francisco Museum of Modern Art*, sont présents à différentes audiences publiques concernant *Running Fence*. Les deux premiers ont en particulier pris la parole pour défendre le projet, à la séance du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975.

[1035] Cette intervention prend souvent la forme d'un soutien épistolaire. Mais, par exemple, le capitaine Eric Denton, *Commander of California's Highway Patrol Department* de Santa Rosa, vient témoigner, en personne, de son soutien logistique au projet *Running Fence*, aux différentes audiences publiques du *Sonoma County Board of Supervisors*.

[1036] Les organisations environnementalistes d'origine nord-américaine comme le *Sierra Club* ou l'*Audubon Society* sont appelées des « multinationales vertes ». Cette métaphore désigne à la fois leur aire d'organisation et d'intervention, leur structure juridique et financière et leurs interlocuteurs : entreprises multinationales, États. Ce sont, comme toutes les O.N.G., des entités protestataires, dotées d'une force de proposition et favorables à des formes de régulation politique et juridique des problèmes et questions, en l'occurrence environnementaux, sur lesquels elles interviennent. C'est pourquoi elles sont parties prenantes de la plupart des audiences publiques, à la faveur desquelles elles émettent un avis scientifiquement étayé, très écouté par la puissance publique.

[1037] Ainsi, le maire à la retraite de Rifle, la commune dans les limites territoriales de laquelle *Valley Curtain* avait été installé, résident de Cloverdale, Californie, une ville proche de Santa Rosa, est venu spontanément apporter son témoignage à une audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*. Il s'opposa aux arguments des détracteurs de *Running Fence* qui accusaient les Christo de ne pas avoir tenus leurs engagements à Riffle : « I want to tell you people that the Christos did everything they committed themselves to and a lot more. » (Chernow, 2002, p. 243).

[1038] A titre d'exemple, les opposants du projet *Running Fence* s'étaient rassemblés dans un *Committee to Stop the Running Fence*, qui fit appel des premières décisions, favorables à l'installation, du B.Z.A (*Sonoma County Board of Zoning Adjustments*) du 13 février 1975, du *Marin County Board of Supervisors* du 4 février 1975, du *Sonoma County Board of Supervisors* du 18 mars 1975, auprès de la *Sonoma County Superior Court*, le 28 mai 1975, et qui obtint gain de cause en suspendant l'obtention du permis à la rédaction et à l'agrément d'une étude d'impact (E.I.R.).

[1039] Ainsi, d'audience publique en audience publique, le projet *Surrounded Islands* a vu les groupes de défenseurs de l'environnement (*Coastal Environmentalists*) défendre des positions opposées, cette divergence trouvant son prolongement dans la presse. Du côté des supporteurs du projet on trouvait : la *Tropical Audubon Society*, qui s'est exprimée en faveur du projet à la séance publique convoquée par l'État de Floride, le 29 juin

Associations et *Taxpayers Associations*). L'ordre géographique de prise de parole, qui prévaut dans beaucoup d'audiences, crée un effet de désordre et d'hétérogénéité quant aux thèmes abordés, quant au niveau de contenu cognitif et théorique, quant aux formes du discours. Plus que d'un débat, il s'agit d'un entrelacement hétérogène de questions posées aux artistes et à leurs consultants, d'accusations parfois étayées par des observations, des enquêtes[1040] ou des tests scientifiques, de manifestations d'enthousiasme ou au contraire de défiance, et enfin de témoignages individuels[1041] ou institutionnels[1042]. Les formes d'intervention sont extrêmement

---

1982, et l'*Institute on Man and the Oceans*, ainsi que les biologistes de la *Rosensteil School of Marine and Atmospheric Sciences* de l'Université de Miami, qui se sont faits entendre à la séance convoquée par le *Department of Environmental Regulation* (D.E.R), du 21 juin 1982. Du côté des opposants, on trouvait l'association *Friends of the Everglades*, qui a exprimé son refus du projet lors des séance du D.E.R, le 21 juin 1982, du *Mayor and City Commissioners of Miami*, du 22 juillet 1982, et du *Miami Shores Village Council*, du 3 août 1982, ainsi que le *Sierra Club*, qui est aussi intervenu à la séance du D.E.R (Christo, 1986, pp. 112-143).

« Mrs. Marilyn Reed: I only want to correct the record, because we do have a record being built here. For the Friends of the Everglades and also the Sierra Club yesterday, we are not supporting the project. Mayor Ferre: You are not against it? The Sierra Club and the Friends of the Everglades? Mrs. Reed: Our biggest concern is the navigational and boating safety hazard out there. Mayor Ferre: How about the Audubon Society? Mrs. Reed: I can't speak for them. Mr. Fleming: The Audubon Society did not oppose it, but the president is here if you have a question. Mr. Kelly can tell you what their position is. » (Christo, 1986, p. 131). Extraits du compte rendu de l'audience publique du *Mayor and City Commissioners of Miami*, du 22 juillet 1982. M. Fleming est l'un des avocats des artistes.

[1040] « Mrs. McChesney : (…) I am opposed to the building of the running fence, in Sonoma County, for many reasons, and I believe that the BZA vote shoved that our concerns are justified. Others, obviously feel that the conditions set up for the corporation [C.V.J.], will obviate any negative effect of the project. Since neither side can foretell the future, we are both speculating. The best we can do, is make educated guesses, based on such information as that presented in the EIR, and upon past experience. That is an area which, I believe, has been neglected, and which I would like to draw your attention to, because running fence people have made false statements about those projects, and I suggest that they may be misleading the people of this county, and the same way about the project. (…) This summer, my husband and I, were camping in the southwest, and since we were leaving Aspen, Colorado, and were close to Rifle, we decided to drive up there and look at the site of the curtain [*Valley Curtain*], at Rifle Gap. Well, it may be if you drive through that canyon at 50 miles an hour, and are a bit short-sighted, you will see absolutely no trace of that project. However we stopped, and hiked up the sides of the canyon, were we found huge masses of concrete, embedded in the hillside, twisted cables strewn all over the landscape, and rusting metal pipes, jutting up out of the earth, so it looked a bit like the Maginot Line. After all, they poured 200 tons of concrete at the east and west main anchors of the curtain, and despite their lawyer's statement, that was not removed. They will argue the running fence is not the same kind of project. Agreed. However, my point is, that if their lawyer misinformed the Coastal Commission about that project, how are we to be sure that we are not being misinformed about this project? » (Christo, 1978/a, p. 255). Extrait du compte rendu de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975.

[1041] « Mr. Cooper : (…) I am a land owner in Valley Ford. (…) But this fence, we have never seen a project like this. (…) Everybody's been involved in this project for the last year or so, and it's been a lot of enthusiasm with everybody involved. This is something you have never seen before and we want to be, to get this in. (…) They have routed this fence so that it won't inconvenience us, the way it goes through out place and everything (…) and like I say, this is unknown to everybody, but everything has been gone through, and we can't see any big harm to have that fence come in through there, so we are for the fence. » (Christo, 1978/a, p. 252). Extrait du compte rendu de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, du 16 décembre 1975.

[1042] « Assembly California Legislature. Douglas H. Bosco, Assembly Man, Second District. Democratic Caucus Chairman. 21 September 1982. "I am pleased to recommend the artist Christo and his wife Jeanne-Claude in regard to his proposal for the *Surrounded Islands* in Biscayne Bay in Florida. We in California are very proud of Christo, and view his proposal for a new project with excitement and anticipation. His major accomplishment in our state, *Running Fence*, was a spectacular success. By publicly demonstrating how the arts interface with public policy making, Christo lends greater appreciation to each. The beauty, the meaning of *Running Fence* will be etched in the minds of Californians for many years to come. Florida is fortunate that Christo and Jeanne-Claude selected Greater Miami for another great project. The talent and integrity of this fine couple are truly worthy of Florida's greatest expectations, Sincerely, Douglas H. Bosco" . » (Christo, 1986, p. 142). Extrait

variées : déclarations préalablement rédigées et lues en séance, pétitions lues en séance et communiquées avec leurs signatures au *Chairman*, réactions d'humeur suscitées par le débat. Les thèmes abordés interrogent l'articulation à venir entre l'installation, le site d'assise et les spectateurs-usagers dans les trois sphères de l'esthétique[1043], du marché et de l'État / du public. Notons que les débats ne questionnent quasiment pas la faisabilité technique du projet. Le site, comme un cadre et un espace de vie, est d'abord sollicité, par le projet, en terme d'impact (esthétique ou paysager, environnemental, emploi et trafic) : comment l'installation articulera-t-elle le beau naturel et le beau artistique ?, quelles seront les répercussions potentielles des matériaux et des techniques de mise en place sur l'environnement ?, quelles seront les répercussions potentielles de l'installation sur l'emploi régional ?, quelles seront les répercussions potentielles de l'affluence du public sur les infrastructures de circulation ? Le site, investi d'une fonction sociale de reproduction, est ensuite sollicité, par le projet, en terme d'usage : l'installation fera-t-elle un usage commercial, un usage récréatif du sol ?, et si ne pas, comment définir un usage artistique du sol ?, dans quelle mesure cet usage sera-t-il compatible avec les différentes régulations générales et spécifiques en vigueur dans la zone correspondant au site[1044] ? Enfin, le site, comme territoire d'exercice d'une responsabilité administrative et comme assiette d'imposition, est sollicité par l'installation en terme de risque (environnemental, financier) : quelle sera la responsabilité civile de la communauté engagée dans le projet ?, comment la communauté sera-t-elle assurée contre les éventuels accidents ou dommages que l'installation pourrait entraîner ?, qui finance l'œuvre ? Paradoxalement le caractère artistique et le caractère temporaire de l'équipement projeté accroissent l'acuité du questionnement, dans la mesure où d'une part l'usage du site peut alors paraître absurde, irrationnelle ou sans fondement, sinon personnel ou mégalomaniaque, et d'autre part la dilapidation de l'objet peut sembler transformer l'usage du site - qui suppose reproduction - en consommation du site - qui suppose sa disparition - et entraîner sa modification dégradante - qui suppose son usure. L'annexe 15 qui présente de longs extraits de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, le 16 décembre 1975, classe dans des rubriques l'ensemble des thèmes abordés dans ce paragraphe.

Il est quelque peu artificiel, mais néanmoins pratique, de traiter séparément les adresses aux administrateurs et les adresses aux populations locales (cf. sous-partie précédente). Lors des audiences publiques (pour les projets américains) d'un côté et de certaines réunions publiques[1045] de l'autre, c'est la mise en situation d'interlocution de ces deux dialogues engagés séparément par les artistes et leur équipe, et menés soit dans le cadre du porte-à-porte, soit dans le cadre du *lobbying*, qui s'effectue. Audiences et réunions fonctionnent

---

d'une lettre du représentant à l'assemblée californienne, envoyée aux différentes administrations concernées par le processus d'obtention du permis d'installation de *Surrounded Islands* et divulguée en séance publique.

[1043] Au micro de la radio locale de Petaluma, les artistes rappellent que le refus du permis d'installation de la *Running Fence* par le *Marin County Planning Commission*, en janvier 1975, s'est fondé sur un jugement esthétique que les membres de la commission ont porté sur les qualités artistiques du projet et non pas sur un doute concernant son impact environnemental (Maysles, 1977). Lors des discussions publiques de l'audience convoquée par le *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975, les débats portent sur la définition d'une œuvre d'art et la congruence de celle-ci avec le projet des Christo : Dr Joel W. Hedgpeth compare la *Fence* à un gargantuesque rouleau de papier hygiénique, prétendant que cela ne saurait être une œuvre d'art (Christo, 1978/a) ; Jim Groom, président de la *Sonoma County Taxpayers Association* brandit un mouchoir blanc pour condamner, dans les mêmes termes, le projet (Maysles, 1977).

[1044] Réglementation environnementale ou réglementation des activités.

[1045] Pour les projets *Over the River* et *The Gates* les réunions publiques ont systématiquement inclus l'intervention de représentants de l'administration impliquée dans le processus d'autorisation de l'œuvre, à côté de celles esthétiques des artistes ou plus techniques de leurs experts. Il s'agissait pour les artistes de donner à voir le processus juridico-administratif en cours et pour les instances administratives ou sectorielles, l'exercice de leur compétence sur le projet, les conditions et les limites et de celle-ci.

réellement comme des enquêtes publiques pour une prise de décision administrative (cf. documents 31-c et 34-c). Mais, bien que les audiences soient des lieux de négociation entre les différents acteurs, publics et privés, de production et de reproduction des territoires, elles échouent parfois à réduire les divergences de position et bloque le processus de décision. Le déplacement des débats dans la sphère judiciaire s'impose alors[1046]. Sans débouché politique, le conflit est alors judiciarisé. Au-delà des divergences entre les membres de la communauté qu'elles donnent à entendre, les audiences publiques mettent au jour toute une série d'oppositions entre les différentes instances de juridiction sectorielles et territoriales[1047]. Elles révèlent aussi de nombreux décalages entre les contenus de sens existentiels, pratiques, et juridico-administratifs des territoires : l'appropriation privative des sols contre la réglementation publique de leurs usages[1048].

[1046] Pour ce qui concerne *Running Fence*, à la suite de la décision du *Sonoma County Board of Supervisors* du 18 mars 1975 de délivrer un permis autorisant la construction de la *Fence*, le *Committee to stop the Running Fence* attaque le *County* et la C.V.J. devant la *Sonoma County Superior Court*, le 18 juin 1975, et obtient que, conformément à la loi, l'autorisation soit suspendue à la rédaction et à l'approbation, par le B.Z.A. et le *County Board*, d'un E.I.R. Le tribunal révoque le permis de construction délivré par le *Sonoma County*. La C.V.J. fait alors appel de cette décision devant la *District Court of Appeal of the State of California* qui, le 17 septembre 1975, renverse le jugement de la *Superior Court* et rétablit le permis d'installer. Les Christo feront néanmoins établir un E.I.R. et se soumettront une deuxième fois à l'ensemble de la procédure administrative dans les deux Counties. Pour ce qui concerne *Surrounded Islands*, le 25 février 1983, la *National Wildlife Rescue Team Inc.*, fondée par J. Kassewitz Jr., dépose une plainte auprès de la *Federal District Court* contre la C.V.J., le *New World Festival*, le *Florida's Secretary of State*, le *Florida Governor* Robert Graham, et contre des agences gouvernementales : l'*U.S Army Corps of Engineers*, le *U.S Department of the Interior*, et l'*U.S Environmental Protection Agency*, considérés comme responsables collectivement d'une menace sur l'environnement naturel de Biscayne Bay. Le procès aura lieu les 16, 17 et 18 mars 1983 et se conclura, à la demande du juge, par un accord à l'amiable entre les parties.

[1047] L'autorisation d'installer la portion maritime de la *Running Fence* sur la falaise et dans le Pacifique, a donné lieu à une bataille administrativo-juridique entre la *California Coastal Zone Conservation Commission*, l'instance étatique défavorable au projet, et la *North Central Region* l'instance régionale favorable au projet, déclenchée et instrumentalisée par le *Committee to stop the fence*. La comission régionale a délivré, le 24 avril 1975, un permis d'usage des sols et de construction, qui a été dénoncé, sur appel de la décision par les opposants au projet, par l'administration centrale, le 18 juin 1975. Ce permis a été reconduit par l'administration régionale le 29 mars 1976 et dénoncé, à nouveau, par la commission centrale, le 18 juin 1976. La bataille s'est prolongée jusqu'au jour du déploiement de la toile sur le site. Christo a en effet décidé de passer outre l'interdiction et d'installer la *Fence* pendant le week-end, avant la date prévue pour la nouvelle audience publique convoquée par l'administration centrale, tentant de profiter de la fermeture hebdomadaire des bureaux et en particulier de ceux de l'*Attorney General*. Ce dernier, saisi par la Commission centrale, a néanmoins tenté de s'opposer à l'installation de cette portion littorale de la *Fence*, mais s'est heurté au refus du *Marin County Superior Court Judge* de signer l'ordre d'application de l'arrêt. Le 14 octobre 1976, soit un peu moins d'un mois après le démantèlement de la *Fence*, la Commission centrale, obtient, au terme d'une action en justice menée contre les Christo, le paiement d'une somme de 10 000$ de dommages et intérêts et de pénalités hebdomadaires de 500$ pour chaque jour d'installation irrégulière.

[1048] Nous pouvons lire dans la section A. « Community attitudes » de la partie II de l'*Environmental Impact Report* (E.I.R.) de *Running Fence*, le compte rendu d'entretiens realisés suivant : « This project is unique with respect to the variety and quantity of community attitudes and public agency viewpoints that have been articulated, assembled, and made available prior to actual initiation of work of the EIR. Community may vary according to the meaning of "community", which may refer to (1) local dairy land owners, (2) conservationists, (3) agencies, (4) Bay area residents, or (5) art experts and critics. The attitudes of some of the local dairy landowners seem to be that landowner should be able to do what he wants with his land, with a minimum of interference. Conservationists, on the other hand, want to protect the natural environment, regardless of ownership. Agencies are required to carry out the law, as they interpret it, in the public interest. Bay area residents travel throughout the Bay Area region for recreation and participation. Most of the artists, art experts, or critics who have volunteered their comments want a known artist to be able to complete his or her art work. Specific information: Over 60 dairy land owners (in Sonoma and Marin Counties) favor the proposed *Running Fence* idea; their support is documented by their easement agreements with the applicant for use of their land. (…) », (Christo, 1978/a, p. 200).

« Lester Bruhn: 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. » (Maysles, 1977).

« Lester Bruhn: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. » (Tomkins, 1978, p. 27) [1049].

« Mr. Anderson: (…) I would like to make (…) some personal comments regarding this entire project, and I feel qualified to make these, since during the period of time that I have been involved with Christo, and I have, without Christo, gone before a number of groups in this county. (…) I tell you quite frankly and candidly, that most of the people come in very doubtful and very skeptical, but I can tell you that the vast majority of the people (…) who listen to Christo (…) support the granting of this permit, and they feel strongly that it ought to be allowed to go forward. They have a very difficult time in seeing the legitimate basis of the County, in refusing a permit for a project of this kind, on private property. » (Christo, 1978/a, p. 250)[1050].

Le degré d'ouverture, d'intérêt, d'intéressement (électoral, économique) des représentants des institutions administratives sectorielles ou territoriales à l'entame d'un dialogue est cruciale pour les projets. Seule l'acceptation des situations dialogiques ou interlocutoires crées par les artistes et leurs experts peut permettre l'élaboration du projet. C'est par la discussion et la négociation, dans le cadre du *lobbying*, dans le cadre des audiences publiques et de leurs apartés, que ces représentants se transforment et interviennent en maîtres d'ouvrage dans le processus de fabrication de l'œuvre[1051]. Nous avons vu avec *The Reichstag Wrapped* comment un changement d'homme ou de femme politique ou un changement d'administrateur dans une fonction pouvait influencer les conditions d'élaboration de l'œuvre. La même démonstration est faite avec *The Gates*. En février 1981, l'opposition du *Commissioner of the Department of Parks and Recreation*, G. J. Davis, développée dans un argumentaire de 185 pages, malgré le soutien du président du *Bourough* de Manhattan, A. J. Stein, et de trois *Community Boards* sur cinq, condamne le projet pour plusieurs années. Mais, un nouveau maire, M. R. Bloomberg, à la recherche d'instruments de valorisation imagique et économique de sa ville, un nouveau *Parks Commissioner*, tous deux amenés à prendre des décisions dans un nouveau contexte - celui constitué par la crise de New York faisant suite aux attentats du 11 septembre 2001 -, ont rendu possible le vote d'une résolution en faveur du projet de la *Central Park Conservancy* fin décembre 2002 et la délivrance de l'autorisation le 22 janvier 2003. Ces changements d'élus ou administrateurs sont eux-mêmes liés aux évolutions des contextes

[1049] Deux citations de Lester Bruhn, rancher de Valley Ford et bailleur des Christo, qui manifeste ainsi son dépit, quand la décision qu'il a prise concernant l'usage de ses propres terres, est désavouée par une réglementation administrative et par l'interprétation et l'application qu'en font les administrateurs. Il fait référence au désaveu de compétence que la *California Coastal Zone Conservation Commission*, siégeant à San Diego, a infligé à la *North Central Region of the California Zone Conservation Commission* établie à San Rafael, chef-lieu du *Marin County*. Lester Bruhn est aussi intervenu lors de la séance publique du *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975, pour dire « And I can't see why to take it [*Running Fence*] away from the ranchers » (Maysles, 1977).

[1050] Citation de l'avocat des Christo intervenant à l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975.

[1051] Si l'on considère l'ensemble des virements et revirements du maire de Paris à propos de l'autorisation de *The Pont-Neuf Wrapped*, il est frappant de voir que la seule fois où J. Chirac a exprimé une opinion favorable au projet, laissant espérer la délivrance d'une autorisation pour 1983 ou 1984, c'est pendant le seul entretien qu'il a accordé aux artistes, en février 1982. Comme si la situation interlocutoire directe avait rendu le projet possible, à l'opposé de ce qui était devenu un conflit de personnes par médias et personnes interposés.

politiques, juridiques, culturels ou économiques qui définissent le degré d'à propos du *claiming* christolien, sa pertinence spatio-temporelle. Ainsi, pendant la décennie 1970, les artistes sont très productifs, ils mènent à terme cinq projets, un projet tous les deux ans, dont deux en 1974 (cf. tableau 01). Au début des années 1980, le projet berlinois, conçu en 1971, les deux projets espagnols et le projet parisien, conçus en 1975, le projet new-yorkais et celui d'Abu Dhabi, conçus en 1979, sont au point mort. Tous sont bloqués par la faible adhésion ou l'opposition des administrations territoriales ou sectorielles.

« Christo : I have fear. I have doubts. I take risks. (...) The projects have a dimension of being nearly impossible that makes them almost suicidal. Failure is very public. When we have a failure, it's like a cold shower over your ego. (...) In the sad and frustrating moments when we have problems, the drawings are sometimes the only hope that the project will be done. » (Chernow, 2002, p. 299).

C'est dans ce contexte que les Christo finiront par accepter d'investir le cadre institutionnel offert par l'invitation de Jan Van der Marck et du *New World Festival* de Miami et de s'attacher à l'élaboration de *Surrounded Islands*. Nous avons vu comment l'interlocution avec la puissance publique l'a fait sortir du cadre de la commande publique (cf. Chapitre 3, III, B, 1).

2. Les comptes rendus de séance et les actes juridido-administratifs comme formes du projet

Si les débats constituent la condition et la forme de l'adhésion aux projets des communautés humaines sollicitées, les enregistrements retranscrits[1052] ou les procès-verbaux des minutes d'audiences publiques ou de séances parlementaires, les décisions (autorisations et permis) prises par les différentes administrations, constituent autant de formes du projet. Ils sont une production du projet : un ensembles d'énoncés textuels. Ils réalisent un premier recouvrement textuel, et non pas encore textile, du site d'assise par l'œuvre. Par là-même, ils manifestent de manière anticipée les traits formels de cette œuvre toute d'assemblage et d'application. A l'instar des baux signés par les propriétaires, les décisions des différentes administrations territoriales ou sectorielles n'ont pas de valeur en soi, mais relativement à la chaîne d'autorisations (et de permis) dont chacune est un maillon. Dans le cours du processus d'obtention des autorisations, les références aux décisions prises par d'autres instances administratives sont constantes et elles servent de critère de décision explicite[1053]. Il s'agit

[1052] « May I reply to that, so that the record is clear (…) », intervient M. Fleming, l'avocat des Christo, ou encore « I only want to correct the record, because we do have a record here (…) », précise Mrs. Marilyn Reed, présidente des *Friends of the Everglades*, à l'audience publique convoquée par les *Mayor and City Commissioners of Miami*, pour *Surrounded* Islands, le 22 juillet 1982 (Christo, 1986, p. 131). « Supervisor Jonhson: For the record (…) Chairman Hinkle: To clear the record up, let me ask you plain and simple (…). », précisent les membres du *Sonoma County Board of Supervisors*, à l'audience publique du 16 décembre 1975, où est débattu le projet *Running Fence*.

[1053] Pour ce qui concerne *Surrounded* Islands, le 20 juillet 1982 au matin, à l'issue défavorable de l'audience publique du *Dade County Board of Commissioners* convoquée pour statuer sur le permis de construction de *Surrounded Islands*, deux *Commissioners* Ruth Sack et Beverly Philips obtiennent de leurs pairs l'organisation d'une deuxième audience et d'un deuxième vote, après le repas. L'interruption de séance est aussitôt mise à profit par les artistes et leur avocat d'une part, pour engager avec le *Commissioner* Harvey Ruvin la négociation de son vote et d'autre part, pour téléphoner, à Tallahassee, au D.E.R (*State of Florida Department of Environmental Regulations Agency*) et obtenir d'un représentant qu'il fasse part aux membres de la *County Commission* du soutien de l'administration sectorielle au projet. En effet, la lecture, par un opposant, pendant la séance du matin, d'un extrait d'un ancien rapport du D.E.R condamnant le projet pour des raisons écologiques, avait influencé le vote négatif d'une majorité de *Commissioners*. Ainsi : « Commissioner Redford informed the Board that during the noon recess he had received a telephone call from Mr. Stephen Fox, DER, Tallahassee, in connection with the proposed Christo Project. Mr. Fox advised him that the letter from DER, which had been presented to the Board earlier that day, which stated that the proposed project would have an adverse effect on

pour les agences de partager la responsabilité d'un engagement et de ses éventuelles conséquences :

« After everyone had a chance to speak on the subject Mr. Spahn moved that the Council accept the project subject to approval of the Corps of Engineers and the Department of Environmental Regulations, with their proper amount of insurance to be worked out by the Village Attorney. The motion was seconded by Mr. Everett. Mr. McIntosh offered a amendment, that we consent to the project as long as Mr. Christo acquires all the necessary permits and the Village of Miami Shores has no liability in any respect to this project, on and off the water. This was accepted and the following roll call was taken (...) » (Christo, 1986, p. 135)[1054].

Ainsi, le projet prend la forme d'un assemblage de textes de nature administrativo-juridique[1055]. Cet assemblage constitue une première « prise », une prise réglementaire, du site d'assise par l'objet imaginé.

« Resolution N0. 51898. Dated December 16, 1975. Resolution of Sonoma County Board of Supervisors approving Running Fence Corporation application for use permit extension and/or new permit. Whereas a Use Permit Application was filed herein on November 5, 1974; was received by the Sonoma County Environmental Protection Committee on December 3, 1974; was approved by the Sonoma County Board of Zoning Adjustments, subject to certain conditions, following a duly noticed public hearing on February 13, 1975; and reviewed and granted on appeal by this Board, subject to certain additional conditions, at a duly public hearing on March 18, 1975; and Whereas a lawsuit attacking the validity of this Board's action was filed to the Superior Court on May 28, 1975; an order was entered and pronounced by the Court on June 19, 1975, prohibiting the issuance of any permits

---

the environment was based on the original application. Mr. Fox had verbally confirmed that a second application had since been presented to the DER, and the Board had no objections on the revised application biologically or otherwise. (…) Commissioner Carey advised the Board she had based her previous decision on the original report from DER which was no longer accurate. She therefore requested that the public hearing be reopened, and her vote be changed to Yes. Commissioner Schreiber stated that his major concern had been with the report from DER which had been presented previously. He informed the board that Mr. Fox, Director, Environmental Permits for the DER had telephoned him and verbally advised that the DER foresaw no short or long term damage to the islands from the revised Christo application. Based on this information, Commissioner Schreiber would change his vote to support the proposed project (…) » (Christo, 1986, p. 127). Pour ce qui concerne *Running* Fence, nous avons rencontré en diverses occurrences les références faites aux décisions des différentes administrations sectorielles (B.Z.A) ou territoriales (*Marin County Board of Supervisors*, précédentes séances du *Board*) lors de l'audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975. Inversement, cette séance, et en particulier l'approbation de l'E.I.R. sur lequel elle allait déboucher, étaient d'un enjeu capital, les différentes agences sectorielles et territoriales impliquées dans le processus de délivrance du permis de construction, ayant prévu d'entériner la décision du *County Board*.

[1054] Extrait de la décision du Miami Shores Village Council du 3 août 1982.

[1055] « There being no further persons to appear, the public hearing was closed. Commissioner Shack thanked the Commission for reconsidering the foregoing item, and renewed her motion to approve the foregoing proposed application for a class I Coastal Construction Permit, and the DER keep close supervision on the proposed project. This motion was seconded by Commissioner Ruvin, and upon being put to a vote, passed by the following vote (…). The foregoing resolution was adopted by the Board and is set forth in the Record of Resolutions and assigned # R-1011-82 », extrait du compte rendu de la séance publique du *Dade County Board of Commissioners* du 20 juillet 1982, concernant le permis de construction de *Surrounded Islands*, (Christo, 1986, p127). « Enclosed is Permit Number 13-45273, dated August 27, 1982, to encircle 11 spoil islands with a colored polypropylene fabric issued pursuant to Sections 253.123 and 403.087, Florida Statutes. », extrait de la lettre envoyée par le D.E.R à l'avocat des Christo, pour le projet *Surrounded Islands* (Christo, 1986, p. 141). « A Permit to install, display for a maximum of 15 days, and to completely remove structures composed of translucent floating fabric, anchored perimeter flotation booms, anchor lines, and navigation warning devices, and to permanently install the necessary number of bottom anchors, around 11 spoil islands in Biscayne Bay below the mean high waterline at an area between the Venetian Causeway and Bakers Haulover inlet, east of Miami, Dade Co, Fla, has been issued to New World Festival Inc., on Nov. 10, 1982 (…) Permit Number 81M-1103. », extrait du permis delivré par l'*U.S Army Corps of Engineers*, pour *Surrounded Islands* (Christo, 1986, p. 150).

for the project by any agency of Sonoma County until the approval of an Environmental Impact Report; and a formal judgment was entered by the Court to that effect by the Superior Court on August 11, 1975; and Whereas (...) Whereas, in accordance with the provisions of the law, a public hearing was held thereon on December 16, 1975, at which time all interested persons were given an opportunity to be heard; and Whereas an environmental Impact Report has been duly prepared and certified herein; and Whereas after reviewing and reconsidering the application on file herein, the EIR, the comments submitted in response thereto, the staff report, and the testimony presented at the public hearing before the Board of Zoning Adjustments and before this Board, and all other matters of record herein, the Board finds and concludes: (...)The Foregoing resolution was introduced by Supervisor Theiller, who moved its adoption, seconded by Supervisor Jonhson, and adopted on roll call by the following vote (...) Ayes 3, Noes. » (Christo, 1976, pp. 266-267).

Les décisions administratives et l'ensemble du processus dialogique du *lobbying* et des audiences publiques dont elles procèdent, constituent des outils de production et de régulation de l'œuvre, dans la mesure où elles participent à la détermination des matériaux et des techniques de mise en place, des modalités de surveillance sur le site, de la localisation précise et de la période d'exposition de l'œuvre, des conditions de son appréhension par les spectateurs.

« Mr. Fleming stated that the report was correct prior to changes that had been made in the project to comply with the Department of Environmental Regulations requirements. He presented examples of where the changes were made, the weave and the floatability of the fabric was changed, the process of installation of the project was changed to prevent wading in the shallow waters, different areas were observed to see if the project would damage the areas in which grass had been planted, and were found not to do so. (...) Mr. Fleming informed the Board that they had no objections to including conditions requested by DERM in the permit application » (Christo, 1986, p. 139)[1056].

Les décisions sont donc accompagnées de conditions qui spécifient ou informent l'objet textile, les conditions de sa mise en place, ses matériaux (textile, armatures, fixations), et l'objet d'art, les conditions de son appréhension *in situ* par les spectateurs, les conditions de la gestion des risques qu'elle implique, y compris financières. Les destinataires de l'adresse sont alors devenus des producteurs de l'œuvre. Ils ont rédigé son cahier des charges, c'est-à-dire un document réglementaire et contraignant qui fixe les modalités de conclusion[1057] et d'exécution de l'œuvre par les Christo et leur équipe.

« (...) the Board finds and concludes: (...) Whereupon, the Chairman declared the foregoing resolution adopted, and so ordered. This Use Permit shall be subject to the following conditions: (...) 2. That the location of the project shall substantially conform to the location map known as Figure 3 of the Draft EIR, "Running Fence" (...) and in any case, the project shall only be located on those parcels made a part of the permit application, and the project shall only be conducted in manner authorized by the written agreements with the owners of said parcels and on file with the Planning Department. 3. That the size, composition and design of elements of the fence shall substantially confirm those described in the Draft EIR "Running Fence"(...). 3. That the fence panels shall be constructed of white fabric which is fire retardant to the satisfaction of the local fire agencies. (...) 16. That a Traffic Management Plan as described on pages 68-71 of the Draft EIR, "Running Fence", shall be prepared by a qualified traffic engineer at applicant's expense (...). 17. That the display period of the project shall be limited to a period of fourteen (14) days commencing with the erection of the first fabric panel; that the display period shall not begin prior to September 7, 1976 (...). (...) 19. That provision for removal of litter generated by workers during all phases and roadside litter

[1056] Compte rendu de l'audience publique du *Dade County Board of Commissioners*, du 20 juillet 1982. M. Fleming est l'avocat des Christo. Il répond alors à la lecture, par un opposant, d'un extrait du rapport du D.E.R dénonçant les risques de dégradation de l'environnement impliqués par le projet *Surrounded Islands* (Cf note 258).

[1057] Il s'agit en particulier de toutes les clauses fixant les modalités et le montant du dépôt de garantie et l'assurance contractée par les artistes pour protéger la communauté en cas de sinistre.

generated by viewers during the viewing phase shall be made by the applicant (...). » (Christo, 1978/a, pp. 266-267)[1058].

« Agreement for Coastal or Wetland Construction : The Christo Surrounded Island Project, Phase II. Metropolitan Dade County, Department of Environmental Resources Management, Water Management Division (...). Date April 28, 1983. Expiration April 28, 1984. (1) Proposed Work, construction, or use (...) ; (2) Location ; (3) Application ; (4)Performance Bond : The Director of Environmental Resources Management will set the amount of the performance bond, with maximum and minimum amounts as follows: Minimum of $1,000 or 25% of total estimated coast of work (whichever is higher), Maximum of 100% of total estimated coast of work. (...) Permit n° CC 408 Phase II is subject of the following special conditions: 1. The permittee and his work crews shall make all landings at the eleven islands in shallow draft inflatable boats at the designated landing areas which were submitted to and approved by Dade County DERM. (...). 2. The permittee shall clean up the trash and debris along the shoreline of the eleven project islands once prior to and once within 30 days after the two week display period (...). 3. Portable sanitary facilities shall be available on all project islands during the labor intensive two day period of installation of the fabric and the two day removal of the fabric. (...) 6. All steel cables attached to the land anchors on the islands (...) Shall be removed (...). 7. During the project period beginning with the installation (...) the permittee shall maintain motorized shallow draft inflatable patrol boats at each surrounded island on 24 hours basis. (...) 9. The permittee's project monitors shall receive training in wildlife recognition and rescue, first aid (...) VHF radio rules and procedures (...). 14. In the event that during the two week display period for this project, a hurricane watch or warning is issued for the project area by the National Hurricane Center, the permittee shall immediately take steps to remove the fabric from Biscayne Bay. (...) 17. The permittee has agreed to fund two sets of serial photographs of the project islands and their surrounding waters. One set will be taken prior to the display period and the second set will be taken within 15 days after the removal of the fabric and its structural support equipment. These aerial photographs will be provided to Dade County DERM for their use in determining if any impacts have occurred to seagrass bends surrounding the islands as a result of the project. (...) 19. The permittee has agreed to donate the following to Metro Dade County : 1,000 signed and numbered photographic images of the project plus permission for Dade County to sell post cards and posters of the image and possession of the plates. 10% of the production post cards and posters of the project distributed by CVJ Corporation. 200 of any books published regarding the project under the copyright of Christo or CVJ Corporation (...).The proceed from the sale of these items will be deposited in the Biscayne Bay Environmental Enhancement Trust Fund for use in Dade County's on-going project of enhancement and restoration of Biscayne Bay. (...). » (Christo, 1986, p. 240-241)[1059].

Elles sont énumérées dans leurs grandes lignes par les communiqués de presse rédigés par les artistes (cf. annexe 02).

Les effets de ces décisions sur les objets d'art sont donc multiples. Ils peuvent être directs dans les cas présentés ci-dessus, ils peuvent aussi être indirects, et correspondre à une résolution amont des conflits potentiels. Je reviens à titre d'exemple sur le tracé de la *Running Fence*. La lecture du document cartographique établi par l'E.I.R. et publié dans l'ouvrage documentaire (Christo, 1978/a, pp. 216-217), qui comprend les représentations du maillage cadastral, du tracé de la zone littorale placée sous la juridiction spéciale de la *Californian Coastal Zone Conservation* et du tracé de la *Fence*, laisse penser que, sur sa partie occidentale, la configuration de cette dernière doit beaucoup à l'état des relations entre l'administration sectorielle et les artistes intrumentalisées par le *Committee to Stop the Running Fence*. En effet, la *Fence* longe les limites de la zone protégée, comme pour réduire le nombre d'incursions de l'objet d'art dans le périmètre réglementé par une administration

[1058] Suite de la citation de la décision du *Sonoma County Board of Supervisors* du 16 décembre 1975, présentée à la page précédente.

[1059] Extrait de l'autorisation de construction de *Surrounded Islands* délivrée par le D.E.R.M. du *Dade County*, le 28 avril 1983.

défavorable au projet. Au sud de Valley Ford, le tracé plonge vers le sud, afin certes de rejoindre une forme littorale rentrante plus propice à l'installation, mais ce faisant il évite le saillant continental que forme la zone protégée en remontant l'Americano river. De même, le choix de la discontinuité introduite dans la *Fence* par le *Gaver Gap* de préférence à un tracé continu plus méridional (cf. sous-partie précédente), peut en partie s'expliquer par la configuration du périmètre protégé. La figure 03 représente les données du problème.

C. Les situations d'expertise et d'expérimentation

« C. V. J. Corporation has retained the services of : Loren R. Hettinger and Teresa O'Neil of J. F. Sato and Associates, Consulting Engineers, Littleton, Colorado, to prepare the Environmental Assessment ; Francis E. Harrison and Mark Juneau of Golder Associates Inc., Lakewood, Colorado to prepare the design engineering ; Bryan Law and Richard Mariotti, of Law and Mariotti Consultants Inc., Colorado Springs, to prepare the topographic maps ; David Ness and Donald Cleveland, M. J. Harden Inc., Kansas City, to prepare the aerial photography maps. » (www.christojeanneclaude.net)[1060].

Si la réalisation du projet dépend de l'ajustement symbolique du site et de l'idée de l'œuvre pour et par une communauté humaine donnée, elle dépend aussi de leur adaptation scientifique et technique, pour un public donné. Nous avons vu que les propositions esthétiques des Christo sont des dispositifs conçus pour l'usage d'un public, c'est-à-dire pour une pratique et une expérience spectatrices de placement et de déplacement faites au contact de l'objet. Le dispositif, son ingénierie, sa mise en place, son usage posent un certain nombre de problèmes scientifiques et techniques, que d'une part les artistes et leur équipe et d'autre part, des experts recrutés par les Christo et mandatés par les administrations publiques évaluent, mesurent et testent. L'adaptation de l'objet textile au site et au public requiert deux grands types d'activité : des investigations apportant une connaissance du site dans la perspective de l'objet et de son usage, des expérimentations apportant une connaissance de l'objet dans la perspective du site. Des procédures et protocoles d'enquête, d'observation et d'expérimentation servent ainsi à établir les modalités d'adaptation des objets textiles, des sites, du public spectateur-usager. Certaines expériences ne sont pas réalisées sur les sites mêmes, mais hors site, dans des lieux qui présentent des caractéristiques proches de celles du site, c'est-à-dire soit dans des « milieux ouverts » (Nadeau, 1999, p. 414), des terrains, dans lesquels sont trouvées une ou plusieurs variables pertinentes, soit dans des « milieux fermés », des laboratoires ou assimilés, dans lesquels elles sont reproduites artificiellement. Elles concernent tous les projets sans exception. Il s'agit bien d'un ensemble d'actes de recherche appliquée : ils sont motivés par un questionnement, guidés par des hypothèses, réalisés selon une méthode et ont pour finalité l'identification de problèmes et leur résolution, l'application des résultats obtenus à la spécification et à la production de l'objet imaginé, c'est-à-dire d'un bien industriel fini. On retrouve là tout l'enjeu de la culture « ingénieur » de Christo, celle de son origine familiale, celle de son entourage. Même si chaque projet est un défi technique, même si chaque projet amène un jeu de problèmes spécifiques requerrant des solutions particulières, nous observons une certaine standardisation des solutions, due d'une part au style des artistes (la nature du matériau et les modalités de l'application à la surface de la terre), d'autre part à la ressemblance spatiale des sites (les invariants spatiaux), et enfin à la fidélité des proches collaborateurs des artistes (la permanence de la structure « familiale »).

« Christo : Au cours des vingt-cinq dernière années, j'ai travaillé avec plusieurs ingénieurs. Leur expérience m'est très précieuse. A cause de leurs aptitudes et parce qu'ils savent ce que je pense,

[1060] Il s'agit du dernier communiqué de presse en date d'*Over the River*, diffusé par les artistes sur leur site Internet, fin 2002.

j'essaie toujours des les consulter et je leur demande d'y mettre du leur. (...) Tout au long du projet, ces ingénieurs américains superviseront les aspects techniques. Ce qui compte, c'est qu'ils connaissent mes projets précédents, et, bien que chaque projet soit différent, ils ont une idée générale de ma façon de résoudre les problèmes. » (Yanagi, 1989/a, p. 202).

1. Terrains d'investigation : connaître les sites d'assise

« C. V. J. Corporation has retained the services of : Loren R. Hettinger and Teresa O'Neil of J. F. Sato and Associates, Consulting Engineers, Littleton, Colorado, to prepare the Environmental Assessment ; Francis E. Harrison and Mark Juneau of Golder Associates Inc., Lakewood, Colorado to prepare the design engineering ; Bryan Law and Richard Mariotti, of Law and Mariotti Consultants Inc., Colorado Springs, to prepare the topographic maps ; David Ness and Donald Cleveland, M. J. Harden Inc., Kansas City, to prepare the aerial photography maps. » (www.christojeanneclaude.net)[1061].

Les expériences scientifiques impliquent en amont, du côté des sites, une approche cognitive de type empirique et à visée quasi encyclopédique. Celle-ci peut-être imposée par la requête administrative d'un E.I.R (*Environmental Impact Report*). Elle cherche à déterminer avec précision le site d'assise de l'artefact, à identifier les problèmes techniques et scientifiques afférant à l'application de celui-ci et à isoler les variables pertinentes des tests visant à les résoudre. Le site d'assise de l'œuvre devient alors un terrain d'investigation (cf. tableau 27). La collecte d'informations sur les sites par observations et mesures, mais aussi par un travail en archives[1062] ou par enquêtes, est réalisée d'une part par des experts recrutés dans des bureaux d'étude ou des instituts de recherche[1063] et, d'autre, part par les artistes et leurs proches collaborateurs. Elle concerne à peu près toutes les sphères de l'écosystème :

« Site inspections revealed that all islands were well vegÉtated with variable dominant floral components. The most common upland species was Australian Pine. Shoreline species typically included sea grape, sea purslane, railroad vine, sea daisy, buttonwood, red mangrove, black mangrove, and white mangrove. Submerged areas adjacent to the islands were vegÉtated with varying densities and species of sea grass (Cuban shoal weed, turtle grass and manatee grass). » (Christo, 1986, p. 108)[1064].

[1061] Il s'agit du dernier communiqué de presse en date d'*Over the River*, diffusé par les artistes sur leur site Internet, fin 2002.

[1062] Celui-ci peut être alors mené hors site, dans les centres de documentation scientifiques ou administratifs le plus souvent situés dans la capitale de l'État ou le chef-lieu de *County*.

[1063] « In an effort to ensure that all environmental and ecological factors have been properly and thoroughly evaluated, the applicant has commissioned studies, by recognizing leading experts, of the seagrass, bird population and the manatees in the project area. », écrit A. Clemente, l'un des avocats des Christo au D.E.R (Christo, 1986, p. 118). Il s'agit du Dr. A. Thorhaug, expert de l'*Applied Marine Ecological Services Inc*., de Miami, spécialiste des algues ; de M. V. Cuming, membre de la *Rosenstiel School of Marine and Atmospheric Science* de Miami, spécialiste des oiseaux ; du Dr. D. K. O'Dell, membre de la *Rosenstiel School of Marine and Atmospheric Science* de Miami, spécialiste des lamentins ; du Dr. A. Carr, professeur à l'Université de Floride, spécialiste des tortues Ridley. M. V. Cumings a effectué des enquêtes quantitatives et qualitatives de recensement de la faune ornithologique des îles: en mai puis en juin 1981, des reconnaissances aériennes et terrestres à marée haute et à marée basse ; en juin 1981, un recensement des espèces sur les îles 1 à 10 ; en mars 1982, un recensement des espèces sur les îles 1 à 14. « Wading bird census of Surrounded Islands. The prospective surrounded islands 1 through 10 were surveyed on June 26, 1981, before, during, and just after low tide when wading birds are actively feeding. This survey includes only fish-eating wading birds. These are the results: [tableau] (…) Total fish-eating wading birds on islands 1 through 10 = 22. Every effort was made in this study to avoid counting the same bird twice. (…) However each island was visited a second time between 2 and 4 hours after the first count was made. » (Christo, 1986, p. 48). Des enquêtes ornithologiques ont été spécifiquement conduites en mars 1982 sur l'île n°8, par les consultants B. Neville et le Dr. Owre.

[1064] Il s'agit du projet *Surrounded Islands*.

Elle concerne aussi l'anthroposphère : la trame viaire, la trame parcellaire, l'appareillage et l'ingénierie / l'architectonique des ouvrages d'architecture :

« Beginning at the project's east end, the principal traffic-way for reaching the Running Fence *route and for viewing the* Running Fence *will be via U.S 101 (Freeway), West railroad avenue, Stony point road, Meacham road, Walker road, Petaluma/Valley Ford road, Franklin school road, and Estero road near the project's west end. To reach these roads, most traffic will approach from the south on the freeway (Route 101), existing at one of three interchanges: the Old redwood highway interchange at Denman flat and then along Stony point road; Rail road avenue; or Roblar/West Sierra avenue and Stony point road. The return to the freeway may be by these same roads except that, instead of using Railroad avenue, traffic must use an on-ramp at Pepper road to the south of Railroad avenue. From the north, those who leave the freeway will use the Gravenstein Highway (route 116) ramps and then Old Redwood highway (Railroad avenue) or Stony point road. Those southbound motorists who first decide to leave the freeway after noticing the* Fence *would use the Denman flat interchange. Those who do not leave the freeway view parts of the* Fence *from the freeway itself. (...) The principal traffic-way for viewing the* Fence *is composed of five basic road types: Four-lane freeway / Two-lane roads with centerline stripe and shoulder delineated by edge stripe / Two-lane roads with centerline stripe but without shoulder / Two-lane roads with neither centerline stripe nor shoulder / One-lane road. » (Christo, 1977, p. 206).*

« The information concerning island ownership and ownership of surrounding submerged lands comes from research by Bruce Linton (...) on the application and from my own research at DNR. In attempting to determine ownership of lands that would be affected by the project, we looked for all parcels that fell within approximately 1200 feet of the perimeter of the project islands. In almost all instances, this only involved submerged islands. (However, see Islands No. 12, 13 and 14, where Broad Causeway and/or upland fell within that range). In some instances it will be necessary to research the Dade County tax rolls in order to ascertain the current ownership of islands and lands within 1000 feet of the perimeter of the cloth (see Islands No. 1, 2, 9, 10, 12, 13 and 14). » (Christo, 1986, p. 70)[1065].

Elle relève enfin de pratiques de levé topographique : l'arpentage[1066] et la triangulation[1067], en vue de l'établissement de mesures de distance et de surface (cf. document 35). Les levés sont des opérations techniques conduites pour établir une information topographique quand celle-ci se trouve être lacunaire. Moins techniques, mais allant dans le même sens d'une connaissance du site dans son extension et ses formes, on trouve les campagnes de prises de vue aériennes sur les sites.

« For three days, from April 17 through April 19, 1982, Christo and his collaborators surveyed the islands from dawn to dusk. To do so they chartered the Sea Angel *(...). On board,*

[1065] Rapport de recherche de Alan Cox à J. Landers, l'avocat des artistes, établi le 8 septembre 1981. Le rapport comprend un tableau présentant la liste des propriétaires des îles et des terres immergées environnantes. A l'exception des îles 9 et 10 propriétés d'une entreprise dissoute en 1936, les recherches permirent de déterminer que les parcelles étaient publiques, propriétés de l'État fédéré ou des communes de la baie de Miami. « Almost as difficult as finding the fabric was discovering who possessed title to the islands. Lawyers Landers and Fleming, and also John F. Michel, researched the ownership of the islands, beginning by scrutinizing the tax rolls. The history of the islands' deeds and leases were frequently ambiguous and much murkier than Biscayne Bay. » (Christo, 1986, p. 71).

[1066] John Kaldor, le directeur de *Wrapped Coast*, a fait entièrement mesurer par un géomètre le site du projet.

[1067] « Chacune des douze arches du Pont-Neuf a une largeur et une courbure différentes, et les vingt tours ont des dimensions variables. De surcroît les ouvertures des arches de la tête aval sont d'une hauteur et d'une largeur différentes de celles de la tête amont. Les plans et les élévations du Pont-Neuf conservés en archives ne furent d'aucune utilité parce que le pont fut de nombreuses fois réparé et modifié au cours des siècles. On ne peut donc trouver aucun plan donnant les dimensions réelles de l'état actuel du pont. Les Charpentiers de Paris engagèrent la société ATGT pour dresser des plans et élévations précis et à jour donnant les mesures et la configuration géométrique du pont. » (Christo, 1990, p140). Les Charpentiers de Paris est l'entreprise à laquelle les artistes ont confié l'ingénierie du projet *The Pont-Neuf Wrapped*.

Dougherty, measuring a map with an engineering scale, compared notes with Christo, holding an aerial photograph, one of many made especially for surveying purposes. (...) Before the aerial photographs were taken John Michel had visited each island and left geometric markers on the ground. These were visible from the air, and helped the surveyors to measure more accurately. John Michel designed all the contour maps (...). They began to coordinate the aerial photographs with the contour maps. Michel, Jeanne-Claude and Golden used a surveyor's tape to measure one of the Bay's smaller islands -an academic experience for them as this island was not used in the final project. Christo and Michel paced the distance between the high tide and the vegÉtation. Afterward, the beaches were measured precisely with a surveyor's tape. » (Christo, 1986, p. 93)[1068].

L'importance de la collecte et les champs d'investigation varient avec les projets. Cependant certaines données importent plus que d'autres et sont systématiquement recherchées, tandis que d'autres plus spécifiques dépendent des enjeux techniques ou juridiques induits par chacun des projets[1069]. Dans la mesure où le vent et l'eau sont des agents de support et / ou de transport d'un matériau souple et mobile, la force, la direction et la périodicité des courants atmosphériques (vents) et hydrologiques[1070] (houle, jusant et flot), et les cycles de l'eau (marine ou fluviale), sont systématiquement observés. Puisque les pentes et les estrans constituent des surfaces d'application ou d'implantation des artefacts, les profils transversaux des dénivelés, les profils longitudinaux et le battement des traits de côte sont systématiquement étudiés. Tous les projets conçus pour les sites privativement appropriés impliquent une recherche cadastrale afin d'établir le maillage d'exploitation ou de propriété, base des campagnes de signature de baux[1071]. Compte tenu de la fonction scénique des sites, l'étude des modalités (trafic) et des conditions matérielles (trame viaire) de la circulation vers et sur les sites, constituent enfin le dernier champ d'investigation systématique.
L'investigation de terrain repose sur l'établissement d'un protocole qui en fixe les conditions méthodologiques et le déroulement :

« Executive summary: Data on distribution of seagrasses were taken from Pan American Surveys, Inc. aerial photographs of March and April 1982 with some direct observations. (...) Seagrass survey: A survey was made of the seagrasses chiefly from serial photographs from the National Marine Fisheries Service (1979), Florida Department of Transportation (1978) and Pan American Surveys, Inc. (1982). The seagrasses cover varied greatly around the different islands (...). The total area of seagrass (calculated from aerial photography with spot checks of ground truth only on selected dredge islands, whose number is probably very conservative because Halophila and sparse Halodule occur in turbid areas where photography would not depict seagrass) between

[1068] Extraits du commentaire de photographies de terrain. John F. Michel est un ingénieur océanographe de Miami recruté par les artistes pour réalisé ce travail de levé topographique. Ces mesures ont été en effet particulièrement importantes pour le projet *Surrounded Islands*, les « *spoil areas* », n'ayant pas fait l'objet d'une couverture géodésique systématique.

[1069] La réalisation du projet *Surrounded Islands* a impliqué une enquête tout à fait originale cherchant à établir les limites de compétence administrative dans la baie et la juridiction dont relevait chaque île. Les différentes instances administratives ignoraient, en effet, qu'elles exerçaient des compétences sur ces « spoil areas ». Ce travail a été réalisé par John F. Michel. « To Zoning Division, City of Miami Building Department. After studying available map, I believe that Islands No. 1, 2, 3 and 8 are within your jurisdiction. If this is not so, please let me know. », « To Zoning Department Metropolitan Dade County. After studying available map, I believe that Islands No. 9, 10 and 11 are within your jurisdiction. If this is not so, please let me know. », « To Building Official, City of North Miami. After studying available map, I believe that Islands No. 12, 13 and 14 are within your jurisdiction. If this is not so, please let me know. », extraits de lettres de J. F. Michel, octobre 1981, (Christo, 1986, p. 73).

[1070] Signalons que *Surrounded Islands* a été projeté pour et édifié dans un site littoral battu par les alizés maritimes et parcouru par des cyclones tropicaux, et *The Umbrellas* -partie japonaise-, dans une zone affectée par des typhons. Un typhon a d'ailleurs forcé à la fermeture temporaire des parasols lors de leur installation.

[1071] Nous avons vu combien celle-ci avait été compliquée pour *The Umbrellas*

Venetian Causeway and island 14 is 8.36 km2. The dredge islands to be used in the project have 0.14 km2 or 1.7 percent of the total available seagrass in the bay. The most critical seagrass areas will not be used in the project. » (Christo, 1986, p. 101)[1072].

Elle cherche à produire des données tant quantitatives que qualitatives, relevant essentiellement de la mesure, de l'inventaire, du recensement, de l'étude de répartition, et de l'analyse de configuration, qu'elle restitue soit sous une forme graphique (carte, croquis et diagramme), soit sous la forme d'une compilation (tableau et liste), soit enfin sous une forme photographique (cf. tableau 27). Elle contribue donc à établir une description encyclopédique du site : un ensemble de données produites, restituées et classées par champ de connaissance.

2. Terrain d'expérimentation : adapter l'objet au site d'assise

Les expérimentations en « milieu ouvert » ou bien en « milieu fermé » combinent prototypes ou maquettes et données obtenues sur le terrain d'investigation, dans une tentative d'évaluation de l'impact de l'objet imaginé sur le site d'assise et sur le public, et inversement (cf. document 36). Elles visent aussi à définir les modalités techniques de la mise en place de l'artefact, de son intégration dans le site en un objet d'art.
Elles impliquent la mise au point, la commande et la fabrication de prototypes partiels (nombre limité de composants) ou complets (ensemble des composants), de taille réelle ou à échelle réduite (maquettes), afin de comparer leur propriétés. L'objet imaginé dans sa première matérialisation devient alors un modèle expérimental, un bien industriel unique conçu pour des essais expérimentaux. Pour ce qui concerne les prototypes, la C.V.J. effectue ses commandes auprès de constructeurs et définit à cette fin leurs spécifications matérielles et techniques.

« We wish to make a physical on-site testing of the correct fabric, in the correct color (...). That test will require approximately 200,000 SF of fabric. The prime requirements for this project are: 1- that it floats on the surface of the water so that the light reflects the correct pink color of the fabric undiminished by a film of water on top of the fabric; 2- That rain water or other water not be retained on the surface of the fabric (...); 3- That the fabric have a light transmissivity to allow the continued growth of the sea grasses which would be under the fabric; 4- That the material be flexible to allow its being "accordion folded" into a cocoon for storage and delivery and that when it is opened on the water the fold lines will not be fixed into the fabric; 5- The price be suitable for the project. We will appreciate your considering these problems and so advising us your recommendations. Thank you. » (Christo, 1986, p. 56)[1073].

La commande est effectuée sur le marché international[1074]. C'est par une procédure d'appel d'offre que le commanditaire met en concurrence, sur des bases qualitatives et budgétaires, les

[1072] Anitra Thorhaug a réalisé, en avril 1982, un recensement des algues qui peuplent Biscayne Bay pour le projet *Surrounded Islands*.

[1073] Lettre de Ted Dougherty, président de la A. § H. Builders, Inc., ingénieur en chef du projet *Surrounded Islands*, à R. Jones de l'entreprise textile Ametek (Maryland) et à H. M. Nieuwenhuyze de Advanced Constructions Specialties (Tennessee), le 24 juin 1981.

[1074] Pour le projet *The Umbrellas*, la C.V.J. a mis en concurrence cinq industriels : deux entreprises allemandes Weishäupl Werkstätten et Folia, une entreprise japonaise Nippon Steel, et deux entreprises étasuniennes Oilfields Supply Co. et Thermo-Flex Inc. Par ailleurs, les ingénieurs de la C.V.J. avaient eux-mêmes conçu un prototype. Les contraintes spécifiques définies par le commanditaire étaient les suivantes : la résistance des matériaux et de la structure à un vent de 80 kilomètres par heure ; leur fabrication en pièces détachées afin d'effectuer leur transport à dos d'homme et leur assemblage sur le site ; leur ouverture manuelle. Des tests comparatifs seront réalisés, par l'équipe Christo, pendant quatre jours en mai 1988, en présence d'ingénieurs représentants des cinq entreprises contractantes. En particulier, d'énormes souffleries installées sur le site d'expérimentation serviront à conduire les tests de vent.

contractants potentiels, mais inversement, le faible volume de la commande finale contraint sa liberté sur son marché[1075]. Les spécifications matérielles et techniques des prototypes sont définies par les ingénieurs de la famille Christo lors d'*engineering meetings* (cf. document 37). Ces réunions sont le plus souvent organisées à New York, au 48 Howard Street (D.O.). Elles sont donc des situations de production d'hypothèses scientifiques et d'inventions techniques, qui trouvent leur première élaboration dans les prototypes, et qui appellent leur vérification pour réaliser la mise au point de ces derniers.

« March 8-9, 1989. An engineering meeting took place at the Christo's loft in New York City to advance the technical design for the Umbrellas superstructure and base. Ted Green Engineer from Superior Fiberglass, Jacksonville, Texas, brought a fiberglass scale model base. Vahé Aprahamian and Augie Huber illustrating how the wind effected the umbrella during the tests in Cheyenne, Wyoming. (...) Mitko Zagoroff demonstrating how the center sleeve of the base tilts in order to receive the superstructure. Three different base systems were exhibited. The base will be modified to allow two-way field adjustment for sloping terrain. (...) While assembling the Steadfast Corporation's Umbrella base, everyone discussed the pros and cons of each design such as: locating winch in base vs. in pole, using one cable vs. two, raising and lowering umbrellas with hand held wooden rods vs. a winch », (Christo et Jeanne-Claude, 1989, pp. 62-66)[1076].

« April 22, 1997 engineering meeting at the artists' home in New York: Wolfgang Volz, Christo, Simon Chaput, John Thomson, Vince Davenport, Jeanne-Claude and Vladimir Yavachev. John Thomson explains that the effect of the wind on the horizontal fabric panels cannot be compared to flags or banners and must be studied in a wind tunnel since it is a totally different approach from anything done before. The team tries to evaluate the number, the width and the spacing of the folds to be sewn into the edges of the fabric panels to create extra surface. The decision has not yet been made that each panel will be individually hooked to a cable. John Thomson and Vince Davenport try to invent a practical type of hook that would easily go through the grommets at the edge of two adjacent fabric panels and would also be attached to the cable on each side of the panel. » (Christo et Jeanne-Claude,1998/b, p. 51)[1077].

Les maquettes à échelle réduite de l'objet imaginé sont construites collectivement à partir d'un travail de levé topographique ou à partir de plans d'architecture (bâtiments et ouvrages d'art)[1078].

Les tests et expérimentations peuvent être comparatistes, quand ils s'appliquent à plusieurs prototypes de nature[1079] ou de fabrication différentes. Ce fut le cas des tests conduits à

[1075] Pour le projet *Surrounded Islands*, la C.V.J. a été confrontée au refus des entreprises textiles américaines et japonaises de participer à l'appel d'offre, dès qu'elles ont eu connaissance du volume total de la commande. L'invention d'un prototype et la production d'un bien spécifique ne leur pas sont apparues rentables une fois rapportées à la petite quantité de surface textile à produire. La C.V.J. a alors contracté avec J.F. Adolf AG, une entreprise textile située à Backnang en RFA, pour la fabrication de 600 000m2 de toile.

[1076] Commentaires de photographies. Projet *The Umbrellas*.

[1077] Commentaires de photographies. Projet en cours *Over the River*.

[1078] Les maquettes ne sont pas construites par Christo, mais celui-ci les « habille ». Elles résultent de commandes faites par les artistes à des étudiants en architecture ou à leurs ingénieurs. La maquette du *Pont-Neuf Wrapped* (130 x 610 x 150 cm), exposée dans la vitrine de la Samaritaine en octobre 1981, a été réalisée à Paris par des étudiants en architecture parisiens recrutés par les artistes, celle du *Wrapped Reichstag* (80 x 250 x 500 cm), exposée dans le hall du Bundestag en mars 1993, a été réalisée, dans des conditions similaires, à Berlin. Les maquettes individuelles des plus grands arbres de *Wrapped Trees* ont été construites par Wolfgang Volz (cf. document 19-c), la première maquette de travail de *The Reichstag Wrapped* a été construite par Ted Dougherty.

[1079] Avant d'arrêter leur choix sur la toile anti-érosion en polypropylène utilisée pour *Wrapped Coast*, les artistes ont fait effectuer des tests comparatifs de résistance et de longévité sur différents matériaux comme le papier renforcé, les feuilles d'aluminium ou le jute. Les tests comparatifs ont été réalisés à l'Université de Sydney.

Leavenworth (Washington), en septembre 2002, pour le projet en cours *The Gates*[1080] ou bien de ceux conduits à Cheyenne (Wyoming) pour *The Umbrellas* (cf. document 36).

« Three life-size tests are conducted in 1980, each one for three days: March 11-13, April 25-27, and October 17-19. Christo, Jeanne-Claude and Thomas Golden (...), with engineers Dr. Ernest C. Harris, Sargis Safarian and Dimiter Zagoroff observe and discuss the tests.(...) Each fabric panel is different, with various amounts of extra fabric, folds spaced at larger and smaller intervals and the attachments to the horizontal part are placed in a variety of spacings and tightnesses. Some of the steel gates have square profile while some are rounded. The embedments in the ground along the outer edges of the walkways offer a variety of possibilities of installation. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p. 42)[1081].

« The first test takes place in June 1997. Vince [Davenport] is in charge. The team is delighted (...) they have learned 400 things not to do. (...) A total of 18 panels are used. Each panel is different: the fabric type, the weave, the thickness, the sewing, the size and the spacing of the grommets, the amount of extra fabric, the color and the kind of hooks. (...) The fabric manufacturer Stephan Schilgen had said that the water will go through the panels in case of heavy summer rains but because seeing is believing, the team hires a water truck and pours 37,854 liters of water on the fabric. The water goes straight through. (...) The second test takes place in September 1997at the same secret location. The team admires the patterns on the ground created by the flows of light passing through the folds of the fabric and the contrast of the clouds and the landscape seen through the luminous fabric. (...) Some types of fabric used in the first test have now been eliminated. The spacing of the grommets has changed, the hooks have been perfected, everyone is happy but the team knows there is still a lot to learn during the next test starting in June, 1998. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, pp. 52-54)[1082].

Les expériences réalisées par les Christo et leur équipe ont pour objectif la mise au point de l'artefact textile. D'un côté, les maquettes, utilisées en « milieu fermé », permettent de préciser les qualités formelles de l'objet imaginé, indépendamment des qualités spatiales du site[1083]. Instruments d'expérimentation esthétique, elles servent à déterminer les dimensions du tissu, son tombé et son drapé, le placement des cordes, la disposition des nœuds. Outils d'ingénierie, elles servent à concevoir les systèmes d'attache, la répartition des points de tension et des forces, mais aussi à régler les opérations et les étapes de la mise en place du tissu. D'un autre côté, les prototypes, installés en « milieu ouvert », permettent d'évaluer d'une part les formes de l'impact esthétique des objets imaginés sur les sites et le public, et d'autre part l'impact du site sur la faisabilité technique interne (ingénierie) et externe (relation au site d'assise) du projet : « Christo : Construire des prototypes m'enthousiasme beaucoup, car je suis curieux de voir l'effet de la structure sur un site véritable » (Yanagi, 1989/a, p. 195). Il s'agit bien, dans les deux cas, d'essais, au sens où ils servent soit à vérifier les hypothèses ou solutions élaborées dans les *engineering meetings*, c'est-à-dire qu'ils servent à mettre des hypothèses à l'épreuve des faits observables, soit à comparer des solutions ou des

[1080] « The 4th life-size test was conducted in September 2002 in Leavenworth, State of Washington, on the Davenport's private property. (...) A variety of steel bases for different widths of walkways, leveling plates, insert sleeves and elbow connections for the square vinyl poles and fabric panels with a choice of two different colors with various sweing configurations, were tested. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, rééd. 2002, p. 56).

[1081] Commentaires de photographies. Projet en cours *The Gates*.

[1082] Commentaires de photographies. Projet en cours *Over the River*.

[1083] Ainsi, W. Spies (1977, p. 13) souligne le rôle de la maquette dans l'évolution des dessins de *Running Fence* : « Il est intéressant de suivre le processus de prise en charge de l'imagination chez Christo, de voir dans quelle mesure la représentation et la réalisation se recouvrent. En 1974 on construisit une maquette de la *Running Fence*, elle servit à visualiser le projet lors des auditions publiques. Dès lors les dessins et les collages se firent plus précis ».

prototypes entre eux (cf. document 37). Ils donnent lieu à des situations expérimentales, c'est-à-dire au rassemblement, pendant plusieurs jours dans un lieu donné, d'individus familiers les uns des autres, habitués des projets et pourvus de compétences variées, et à leur implication dans la mise en relation expérimentale d'une sélection de prototypes (matérialisations de l'objet imaginé) avec un ensemble de paramètres (variables du site d'assise), dans l'effectuation d'un ensemble de tâches pré-définies, et dans l'observation et la mesure, l'enregistrement et le commentaire des résultats obtenus. Ce rassemblement et cette implication prennent souvent des allures ludiques qui apparentent le lieu d'expérimentation à un terrain de jeu. L'observation de l'impact (esthétique, écologique, technique) de l'objet sur les sites d'assise et sur le public, et inversement des sites sur l'objet, repose en effet sur la mise en situation des membres de l'équipe. Placés sur le site et rapportés à des prototypes ou des composants des prototypes, ils servent d'étalon à la détermination des mesures et des formes de l'objet ou bien endossent successivement les rôles à venir d'installateurs[1084] et de spectateurs-usagers[1085]. Les sites d'expérience sont majoritairement privés[1086] (terrains prêtés par des amis ou terrains loués par les artistes), parfois publics[1087], et isolés de telle sorte qu'ils offrent les garanties d'une certaine confidentialité.

« Between June 19 and 25, the Christos met with their engineers to participate in a week-long "think-tank" at the home of their friends, art collectors Joan and Roger Sonnabend, in Tavernier, Key Largo, about 150 miles south of Miami. During that week of testing and discussion, they conducted a prototype test at actual scale with 60,000 square feet fabric, representing less than one percent of the project. On the basis of this test, they decided to modify their plans and change many engineering details. They now realized that the booms were too flexible, and also needed to be weighted by a special "water bag" so that they would not be lifted by the wind. They learned that the unfurling procedure had to be reversed -that the fabric should be pulled from the boom toward the islands by crews standing on the beach. (...) As a result of this meeting, it was decided to change the positioning

---

[1084] A Cheyenne, Christo et ses collaborateurs ont physiquement participé aux essais comparatifs des six prototypes de parasol, dans le cadre du projet *The Umbrellas*. Ils ont en particulier porté les parasols, afin de comparer leur poids, et testé la maniabilité les différents systèmes de poulie permettant leur ouverture.

[1085] Lors du deuxième tests d'*Over the River* dans le Colorado, « The team admires the patterns on the ground created by the flows of light passing through the folds of the fabric and the contrast of the clouds and the landscape seen through the luminous fabric. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, p. 55).

[1086] Des terrains privés d'expérience, loués : « Three life-size tests are conducted in 1980, each one for three days: March 11-13, April 25-27, and October 17-19. Ted Dougherty rented an isolated and windy meadow outside Boulder, Colorado. Christo, Jeanne-Claude and Thomas Golden a friend from California, with engineers Dr. Ernest C. Harris, Sargis Safarian and Dimiter Zagoroff observe and discuss the tests. », (Christo and Jeanne-Claude, 1998/a, p. 42). Ou encore, « Wolfgang Volz located the isolated property of Sherry and Dave Farney, Northwest of Grand Junction, on the *3 X Ranch* North of Mack, Colorado, far away from the Arkansas River so that the first life-size prototype test could be performed for the team's eyes only. The test takes place in June 1997. » (Christo and Jeanne-Claude, 1998/b, p. 52).

Des terrains privés d'expérience, prêtés : le deuxième test textile de *Surrounded Islands* effectué, par l'équipe, dans la deuxième quinzaine de janvier 1982, a eu lieu en Floride, dans le *Monroe County*, à Key Largo, sur la propriété de R. et J. Sonnabend, des amis des artistes. Il a nécessité l'obtention d'un permis d'usage des eaux auprès de l'*U.S Corps of Engineers* et du D.E.R. « A test of two weeks duration to determine physical characteristics and environmental effects of a floating plastic fabric approximately 200' X 500' foot attached to the shoreline at the base of the vegÉtation line and supported at the offshore edge by a boom and anchor system. Between Jan. 15, 1982 and Feb. 1, 1982. Location : State of Florida, Monroe County, near Rock Harbor, Key Largo (western shoreline). », Extrait de la demande d'autorisation déposée auprès du D.E.R et de l'*U.S. Army Corps of Engineers* (Christo, 1986, p. 73).

[1087] Un terrain public d'expérience : le test textile (qualités de la toile, techniques de mise en place) du *Pont Neuf Wrapped* a été réalisé à Grez-sur-Loing, le 11 février 1985, sur un pont à arches de pierre du XIIème siècle. La réalisation des tests sur un équipement public a nécessité l'obtention d'une autorisation d'usage du site auprès du maire de la commune, de la DDE, et de l'Agence des Bâtiments de France de Fontainebleau (Ministère de la Culture). La circulation a été interrompue pendant la durée des essais.

and the spacing of all the anchors, and to add radial lines under the fabric, connecting the underwater to the land anchors. » (Christo, 1986, p. 110). « Pertinent data learned from key largo test: 1. Material floated very well on first introduction into water (...). However, after a couple of days in water the fabric was not floating on surface of water at all. After 5 days, it was 4" under water in windy wave condition. 2. Material fading -find ultra violet resistant coloring- 3. Items that worked well: (...) anchors, big buoy (could perhaps be 2/3 size), rigid styrene booms, anchor lines at each end of 33'+ rigid booms, lapped joint with "in line" lacing for joining separate panels, cocoon size, daisy chain. (...) 4. items that did not work well : net floats, micro foam rolled booms (too flexible), nut and bolt boom connections, polypropylene lines do not hold knots well. (...) 5. Items to revise, improve, and simplify: Some method (perhaps during the training period) to allow participants to play for some time in the water thus getting that desire out of their systems prior to the actual working dates (...). » (Christo, 1986, p. 77)[1088] *(cf. document 37).*

Le comportement du ou des prototype(s) à la mobilisation du tissu par la circulation atmosphérique[1089] (cf. document 36), au rayonnement solaire[1090], à l'eau[1091], ou au piétinement[1092] fait l'objet de tests méticuleux et répétés.

« On April 20 and 21, 1998 a prelimary series of wind tunnel test are conducted by Scott L. Gamble and Mark A. Hunter at R.W.D.I Inc Consulting Engineers in Guelph, Canada.Christo, Sylvie [Volz], Jeanne-Claude, John Kilpatrick of RDWI, Vince [Davenport], Mark Hunter and Scott Gamble observe through a large glass window, the effect of various wind speeds and the reactions of the

---

[1088] Extraits de la liste des résultats des tests matériels et techniques, réalisés à Key Largo pour *Surrounded Islands*. Il s'agit de prototypes textiles américains. Le tissu allemand qui sera ultérieurement choisi n'est testé qu'à partir d'octobre 1982.

[1089] Test de comportement au vent des parasols de *The Umbrellas* : « On January 29 and 30 [1990], the team gathers at the second-largest wind tunnel in the world, the National Research Council, Aerodynamic Laboratory in Ottawa, Canada (…). The prototype umbrellas built at the Rain for Rent Inc. plant in Bakersfield, California, are being tested for the first time. Electronic sensors arte attached to every part of the components of the umbrella and its base. (…) The umbrella will be tested in various positions: vertical, leaning against the wind and also in the same direction as the flow of the wind. » (Christo, 1998/a, pp. 542-545). Test de comportement au vent du tissu de *Wrapped Trees* : « The tree will be tested in the 9 m wind tunnel at the National Research Council in Ottawa in smooth flow. The wind speeds will be gradually increased until a wind speed of 55 mph is reached. It is expected that the drag coefficient of the tree will reduce as the speed increases since the leaves on the tree will become more aerodynamically streamlined once they are blown back by strong winds. During the tests, the mean, base moments, shears and torque will be measured. These tests will be completed for one wind direction. Once the initial series of tests are completed, all of the leaves will be removed form thtree to represent winter conditions. The above tests would then be reprinted in order to obtain wind load information for typical winter condition. The tree will then be wrapped in the same fabric that will be used in Switzerland and the tests repeated. (…) » (Christo, 1998/b, p. 70).

[1090] Test de résistance de la couleur du tissu de *surrounded Islands* au rayonnement solaire : « The Christos requested small samples of foamed polypropylene fabric from J.F. Adolff AG in West Germany and started testing it in Florida (…). John Michel undertook a laboratory test, using artificial light to accelerate the possible fading of the fabric. (…) Meanwhile the Christos initiated an independent experiment. They asked Margarita Cano, Barbara Young and Jorge Gonzales of the Miami-Dade Public Library to perform additional color tests (…) In buckets of Bisacayne Bay water, placed on the roof of the library, they submerged fourteen samples of fabric, removing one sample each day during a two week period and replacing the evaporate water. After four days of sunshine (they did not count the rainy days), they reported there was no fading of the pink. » (Christo, 1986, p. 144).

[1091] Test de permeabilité du tissu de *The Reichstag Wrapped* : « The fabric, draped on a model of the Reichstag, was tested for permeability in a wind tunnel at the University of Karlsruhe in September 1994. », (Christo, 1996, p. 246). Test de flottabilité du tissu de *Surrounded Island :* « Finding the right fabric for *Surrounded Islands* was one of the project's most difficult tasks (…) On July 14, 1981, Jeanne-Claude examined a fabric (…). The testing was conducted in a swimming pool at the home of Joan and Roger Sonnabend in Key Biscayne. », (Christo, 1986, p. 61).

[1092] Un test de comportement du tissu au piétinement des piétons et *joggers* a été réalisé en avril 1978 sur 30 mètres d'un tissu prototype dans la partie nord-est du Loose Park de Kansas City (*Wrapped Walk Ways*).

Lilliputian small fabric panels in scale of 1 to 16.7.During the wind tunnel test it becomes apparent that the slightest change of the rotating model causes the fabric to react in various ways. Wolfgang Volz has been asked to pretend he is a tall mountain and his body is interfering with the wind coming from his back. Smoke is released to observe the turbulence level and direction. The team is ecstatic. Reading the computer Jeanne-Claude and Sylvie hand signal to Vince and Wolfi who are inside the wind tunnel; the scale equivalent of a wind speed of 93 kilometers per hour has been reached and the fabric undulates, waves and dances steadily. Scott Gamble plays Gulliver in the wind tunnel. He interferes with the flow of the wind and immediately changes the undulation of the fabric waves. After two days at the wind tunnel tests (...) John Thomson and Vince Davenport explain the engineers what type of further tests must be conducted and recorded. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b, pp. 69-71)[1093].

Certains tests appliqués à déterminer la composition chimique (tissu) ou le procédé d'ingénierie d'un composant (ancres, crochets), peuvent intervenir plus ponctuellement. Dans tous les cas, ces essais donnent lieu à des *engineering meetings*, soit sur le lieu d'expérimentation même, soit chez les artistes. Ils ont pour vocation d'en traiter les résultats, afin de départager les prototypes et d'envisager de nouvelles solutions aux problèmes révélés. Ils appellent donc de nouveaux essais[1094].

Un deuxième type d'expérimentation porte non plus sur la matérialité de l'objet, mais sur les placements et les agencements des objets textiles dans leur site, sur leur intégration esthétique donc. Cette expérimentation se fait sur le site d'assise et en équipe, lors de campagnes de terrain pendant lesquelles des artéfacts apportés sur les sites (piquets, pièces de tissu) ou des membres de l'équipe tiennent lieu de formes et de gabarits[1095]. Ceux-ci sont utilisés pour visualiser l'impact des objets, de leur position absolue (un module ou une partie d'objet en un point) et de leur position relative dans le site (agencement de parties ou modules). Pour *The Umbrellas* par exemple les collaborateurs tiennent des perches pour permettre à Christo de visualiser l'effet d'un parasol en un point, ou d'une distribution spécifique en plusieurs points séparés ou regroupés, ou encore de comparer des localisations ou des dispositifs partiels entre eux (cf. document 51-b). Cette expérimentation visuelle de l'objet dans son site donne lieu à deux types d'activité que les membres de l'équipe conduisent avec des ingénieurs spécialisés. Il s'agit d'une part, des activités de triangulation et d'arpentage et d'autre part, des activités photographiques. Triangulation et arpentage ne portent plus ici sur le site, à la différence avec des activités que j'ai décrites précédemment (cf. sous partie précédente), mais sur l'objet et visent par des calculs d'angle, de distance et d'élévation à intégrer sa dimension et sa configuration au levé topographique du site (cf. document 24-a). Néanmoins, les deux types de triangulation ou d'arpentage, du site et de l'objet, peuvent être effectués en même temps. C'est le cas de *The Gates* projet pour lequel les calculs de mesure des voies (arpentage du site) ont donné lieu à un enregistrement des positions de l'objet (arpentage de l'objet) (cf. document 35). Pour les opérations de triangulation, les artistes font appel à l'aide d'ingénieurs

[1093] Commentaires de photographies. Projet en cours *Over the River*.

[1094] A la suite des essais réalisées en mai 1988, à Cheyenne, Wyoming, sur les six prototypes de parasols, pour le projet *The Umbrellas*, Vahé Aprahamian dessinera un nouveau prototype intégrant les résultats obtenus. Le nouveau schéma technique est prêt en mars 1989, il est alors soumis aux ingénieurs et collaborateurs lors d'un *engineering meeting* réuni à New York chez les Christo.

[1095] L'opération est décrite par W. Volz dans l'épilogue qu'il a rédigé à la biographie des artistes par B. Chernow (2002) : « The team had grown considerably (…). For nine days, we visited preselected locations, as well as some new ones. As they walk across harvested rice fields, they carried long bamboo sticks, which helped visualize how the umbrellas would fit into the landscape. I took photos which Christo would later use as a basis for his collages and drawings. » (Volz, 2002, p. 317).

topographes qui effectuent ces mesures avec eux[1096] : Bryan and Murphy Associates Inc. Pour *Running Fence* ; J. Beacham, K. Aller et W. Brown pour *Surrounded Islands* ; Kokushin-Kyogo Inc. et Rickett, Ward, Delmarter et Deifel, pour *The Umbrellas* Japon d'une part et *The Umbrellas* Californie d'autre part. Le recours à leurs services s'impose dans la mesure où ils disposent d'un matériel et d'un savoir-faire technique que ne maîtrisent pas les membres de l'équipe. Leur travail consiste à enregistrer les choix des artistes, mais aussi à conserver des repères et une image de ces localisations compte tenu de la durée des projets. Il n'est pas question, en effet, de laisser des signes matériels dans des espaces publics ou soumis à des usages, et susceptibles d'évoluer dans un ou plusieurs de leurs composants. Les géomètres enregistrent directement les emplacements que les artistes désignent, tandis que ceux-ci enfoncent en ces endroits des aimants dans le sol. L'utilisation d'un artéfact de type piquet ou tissu, l'enregistrement des coordonnées des objets et de leurs éléments par triangulation sur les points matérialisés par ces artéfacts évoquent le *staking* ou le bornage, c'est-à-dire l'action de délimitation d'un *land* dans le cadre d'un *claiming* pour un usage. En plantant des piquets dans le sol, en faisant enregistrer leurs coordonnées les artistes s'approprient matériellement et symboliquement le site d'assise de leur objet (cf. document 24-a). L'expérimentation visuelle de l'objet dans son site, la triangulation qui y est associée, est un acte de *staking* ou de bornage tel qu'il a été défini dans le champ de la pratique artistique par Oppenheim (cf. Chapitre 3, III, A, 1). Enfin, à côté des opérations réalisant une couverture topographique de l'objet, on trouve les opérations donnant une couverture photographique de celui-ci. Elles correspondent à une grande partie du travail de W. Volz sur les projets. Celui-ci enregistre et documente systématiquement les positions choisies par les artistes pour leur objet (partie ou éléments), le plus souvent en tournant autour d'un point pour le saisir sous tous ses angles. La couverture prend l'allure d'une concaténation de points de prises de vue.

La constitution d'une équipe d'ingénieurs, d'experts et d'entrepreneurs, qui aide les artistes dans la concrétisation de l'idée et la formalisation de l'objet d'art, est une des conditions *sine qua non* de la réalisation de l'œuvre. B. Chernow (2002, pp. 212-215), dans sa biographie des artistes, fait reposer une grande partie de l'échec de la mise en place du premier *Valley Curtain*, sur l'incompétence et le faible engagement dans le projet des ingénieurs de l'entreprise *Lev Zetlin Associates* et du chef de chantier de l'entreprise de BTP (Morrisson-Knudsen) engagée par les artistes. L'étendue des choix erronés, l'incompétence et le non-engagement devinrent patents, au moment même de la mise en place. La décision du conducteur des travaux d'interrompre, contre la volonté des artistes, la mise en place du rideau avant son parachèvement, couplée avec les choix techniques effectués préalablement contre l'avis de Mitko Zagoroff pour le déploiement de la toile, sont responsables, selon cet auteur, de la destruction par le vent de *Valley Curtain*[1097]. Cette absence de coopération technique, mais aussi cette incompréhension et cette mésentente entre les artistes et les ingénieurs et entrepreneurs engagés, toutes trois responsables d'un fiasco aux effets

[1096] L'ensemble documentaire photographique du catalogue « *The Umbrellas Project, Documentation Exhibitions* » (Christo et Jeanne-Claude, 1989, pp. 46-47) dans lequel vient s'insérer la photographie reproduite dans le document 24-a, montre l'équipe de géomètres de Delmarter et Deifel au travail sur le site de *The Umbrellas* (Californie). Le commentaire des documents reproduits « Christo, Nick Gilmer and John Rickett surveyors from Rickett, Ward, Delmarter and Deifel, Bakersfield, California and Vahé Aprahamian on the project site. The crew of surveyors followed Christo's team to record the precsise locations of each umbrella. Opposite: Simon Chaput pushing the magnet below the ground, Vahé Aprahamian recording the bearings and Christo. ».

[1097] Le 09 octobre 1971, le tissu de *Valley Curtain* n'est pas encore fixé au sol, quand le chef de chantier interrompt pour la nuit les travaux de mise en place. Le rideau est suspendu au câble hissé à mi-hauteur et maintenu dans son enveloppe protectrice. De faibles vents (13 kilomètres par heure) vont agir sur l'étui, détacher et mobiliser le tissu, qui sera lacéré sur les rochers. Après avoir tenté en vain de le réparer, les artistes devront commander la fabrication d'une autre toile et planifier son installation pour l'été suivant.

personnels et médiatiques considérables pour les artistes et leurs supporteurs[1098], ont eu pour conséquences d'une part, l'implication directe des artistes dans le travail amont d'expérimentation technique et logistique, d'autre part, la consolidation de l'équipe technique autour d'un cœur opérationnel invariant, régulièrement sollicité et lié par des expériences et une culture du projet communes. Celui-ci garantit aux artistes outre un niveau de compétence, un niveau d'engagement et de responsabilité, sans lesquels les projets ne peuvent être conduits à leur fin. Ainsi, c'est avec le second *Valley Curtain* (octobre 1972), que les artistes incorporent à l'équipe technique Ted Dougherty, qui deviendra avec son entreprise de BTP, non seulement l'entrepreneur de construction (entreprise générale) des installations suivantes, mais à ce titre l'un des principaux acteurs de l'équipe technique. Dans le cadre de certains projets, des problèmes spécifiques imposent le recours à des compétences qui ne sont pas offertes par les membres ce cœur opérationnel. Les ingénieurs engagés pour les résoudre viennent alors prendre leur place à ses côtés.

Les recherches menées et les expériences réalisées par des consultants extérieurs à l'équipe servent à évaluer les conséquences écologiques et humaines des objets imaginés (élaborés en prototypes) sur les sites. Ce sont à proprement parler des analyses d'impact. Elles sont soit partielles, au sens où elles impliquent une tâche à la fois, soit complexes, au sens où elles combinent l'effectuation de plusieurs tâches. Elles sont parfois réalisées à la demande des Christo, mais en tout état de cause rendues obligatoires par les procédures administratives d'autorisation : elles doivent accompagner les dossiers administratifs déposés par les artistes et leurs conseillers juridiques. Fondées sur des méthodes empiriques inductives, elles permettent d'établir deux types d'énoncé de résultats : des énoncés de vraisemblance construits par induction généralisante et des prédictions probabilistes (ou des jugements de probabilité) construites par induction statistique. Les énoncés de vraisemblance sont issus de l'observation de faits produits scientifiquement, dans le cadre d'un protocole de recherche qui met en relation un (ou plusieurs) composant(s) prototype(s) avec une (ou plusieurs) variable(s) pertinente(s). L'expérience peut être effectuée sur le terrain ou en laboratoire, à échelle réelle ou à échelle réduite, dans une perspective comparatiste ou pas. Le résultat observé est ensuite étendu par généralisation du prototype à l'objet réel, et par généralisation spatiale et temporelle : du site d'observation au site d'assise, de la « minute » d'observation au temps de l'installation. Ce type d'énoncé concerne les analyses d'impact écologique de l'objet imaginé sur son site d'assise.

[1098] Dans un montage d'entretiens et de citations des principaux acteurs ou spectateurs proches des artistes, B. Chernow rend compte de ces effets : « Mitko Zagoroff recalled, "It was a fiasco. We couldn't believe the inept planning… The Christos were livid." At about 5:30 P.M., the Christo entourage reassembled at the nearby golf club for drinks. Shortly afterward, two friends of van der Marck arrived from Salt Lake City: "Before it drew darker, IO decided to walk with them the quarter mile to the site to show them where we stood with the work.", van der Marck later wrote. "It must have been 6 :20 by now - the curtain started to come loose and billow out, in agonizing slow motion, two hundred feet below the east-slope anchor. We couldn't believe our eyes." A large section of brilliant orange material had been set free by slight breeze and the "magic knots". At the golf club, Pierre Restany glanced toward Rifle Gap and saw the artists' dream unraveling. "I will always remember that. I called Christo over. He stood silently at my side, with a single tear running down from his right eye." Alexandra de Guillebon, who had been at the site since mid-July, watched in disbelief. "I think everyone cried. It was unbearable," she recalled. As the wind intensified, the convulsive fabric lashed out, unfastening itself from its knots in agonizing jolts. Van der Marck remembered: "As the evening advanced, hundreds of dispirited people stood around, unable to intervene, watching the curtain fall prey to everything obstructing its course… The most sinister sound was the curtain catching on rocks and trees and ripping as it struggled to free itself. When it caught on the trolley car and then pulled away, a huge vertical rip appeared. Like a giant tongue, split up the middle, the better part of the curtain's east half, or a hundred thousand square feet of fabric, licked through the valley. (…) People stood perplexed, some weeping and some confused as to what was happening. Nobody had anticipated a catastrophe of this magnitude. For Christo, this came as the worst blow of his career. It had never occurred to him that our enormous effort might come to nothing." » (Chernow, 2002, pp. 214-215).

« C-The effect of Surrounded Islands Materials on seagrasses at two test sites: 1. Field methods. Two sites were selected, one predominantly Syringodium filiforme site and one Halodule wrightii site since those seagrasses appeared to be the major seagrasses surrounding the nearshore area of the islands; however, each site contained areas of all four seagrasses and several depths were examined. Field procedures included large frame structures (6' x 6') which held material of the same type that Christo will use for the wrapped islands. Field procedure was to measure five replicate sets of grasses counted in a 1/100 m2 quadrat randomly placed beneath the middle of the frame and in the adjacent control areas. Light readings were made by Li-Cor Quantum Photometer with measurements made at 1" below the water surface, at the top of the seagrass in the control areas and within the seagrasses in both the control area and under the test frame. Measurements were made at both sites for all four seagrass species on a regular basis twice per week for 21 days. In addition to quantitative blade counts, the seagrasses were observed closely for morphological changes from a healthy state, for example, loss of green pigment and/or leaf loss. Criteria for death included extreme discoloration and heavy leaf loss. Any changes from a healthy condition were noted. The result will be attached in an appendix. (...) 2- Field results. There were three major parts of the field work. Counts were made of each of the four seagrasses at each site, light readings at each of the four test frames and visual observations of the health of the seagrasses (Table 1-10). (...) The abundance data is presented in Tables 2-9 and is summarized in Table 10. (...). D- Discussion. 1. From a large group of materials was chosen the final selection of the material. Many of the other materials were much more dense in weaving and did not allow light through. The color was selected chiefly for its artistic quality; however, the color for the two weeks period did not seem to appear to have any significant statistical effect on quantity of blades or any effect on the gross morphology (color and health) of the seagrasses. 2. Material Investigation. The proposed structure will be a very temporary feature, lasting only 14 days. (...) Thus it is my professional judgment that the light will not significantly affect seagrasses (...) during the two weeks construction and exhibit period of the Surrounded Islands project. Construction and removal, in term of the seaward edges, must be meticulously done on those islands which have medium cover of seagrass. Potential for direct construction or take-down impact on seagrasses can be minimized by meticulous planning and execution with regards to animals and plants. Thus, due to the wise selection of islands with previous impact (dredged islands) and the effects of continuing impact on the Intracostal Waterway side caused by boats wakes, combined with suspended materials, and our selection of the islands with less seagrass attached to them, cause me to be of the opinion that this project will not be of impact to the seagrass communities in north Biscayne Bay during the two weeks of March or April 1983. » (Christo,1986, pp. 101-103).

« Outline of test of the effects of fabric on Manatees. 1. Purpose: This test is designed to determine the effects of total coverage of manatees by the fabric proposed for use in the Surrounded Islands project. The test was required by Mr. David Smith of the U.S. Fish and Wildlife Service, Vero Beach, Florida. 2. Material. The material to be used in the test is a pink, woven polypropylene fabric. Threads are flat and are spaced approximately 10 per inch. Fabric used in the project will have a looser weave with about 7 threads per inch. 3. Background. In March 1982, at the request of the U.S. Army Corps of Engineers, a test was run at Sea World, Orlando, Florida by Dr. Daniel K. Odell, an expert on marine mammals at the Rosenstiel School of Marine and Atmospheric Sciences of the University of Miami. (...) It was concluded that the animals generally avoided the fabric and showed no signs of panic when they happened to surface under he fabric. However, actual attempts to breathe through the fabric were observed. As a result of the test, specifications for the fabric were modifies to provide more porosity, and it was determined to execute the project at times when maximum moonlight would occur. 4. Test site. The test will be accomplished in the manatee tank at Sea World, Orlando, Florida. The tank is circular, with a diameter of 40 feet and a depth of 10 feet. The rim of the tank is approximately 3 feet above floor level and the water level is about one foot below the rim. 5. Fabrication (...). 6. Conduct of the test. The fabric will be placed so that it completely covers the tank and anchored by concrete blocks or other weights along the rim of the tank. Attempts of the manatees to breathe through the fabric will be observed during daylight and possibly during darkness if conditions warrant. (...). Conclusions. The test conditions existed for a short period, involved animals that have been in captivity for several years and are used to a wide variety of sounds, handling, etc. that are not found in the natural environment. The animals generally avoided the portion of the tank

covered with the fabric. On the few occasions they surfaced under it, there was no apparent panic as a result of contact with the fabric. (...) The test results are inconclusive in part because of the small scale of the test and the use of captive animals. » (Christo, 1986, pp. 79-80).

Les prédictions probabilistes concernent les tentatives d'évaluation de l'impact social[1099], culturel, économique, etc de l'objet imaginé sur son site d'assise. Elles sont construites sous la double instance de régulation d'un modèle théorique et d'une observation empirique de faits initiaux appropriés. Elles relèvent alors du jugement réglé par une méthode. Cette double instance de régulation est manifeste dans la partie IV, section I. et J., dans les tableaux et les figures de l'E.I.R. de *Running Fence*, qui concerne l'évaluation de l'impact de l'objet imaginé sur la circulation routière (cf. document 38).

« A preliminary estimate of the visitor demand generated by the Running Fence *(total arrivals and access routes) was made on the basis of crowd data from previous events, the distance of the* Fence *route from Bay Area population centers, and the probable sources of* Fence *visitors. It must be emphasized that this estimate is a matter of judgment rather than calculation; the* Running Fence *will be a unique event, with no real precedent to serve as a basis for extrapolation from the past. Factors taken into account in the estimation of numbers of visitors and the ways in which they will disperse to view the* Fence *include the following: (...) » (Christo, 1978/a, p. 208).*

L'estimation chiffrée de l'impact : « *The resulting estimate of the total number of visitors demand on peak day (presumably the second Sunday) is expressed in the following in terms of the probability of occurrence of several levels of attendance* », est présentée comme une prédiction probabiliste et un jugement « *Probability of occurrence (judgment)* », elle est construite à partir de l'observation et de la mesure de faits initiaux appropriés : « *This examination was performed by ESA staff, after the receipt, on October 17, 1975, of the traffic count data presented in Appendix K. The results confirmed the main conclusions of Donald K. Goodrich, Consultant to ESA, which had been based on the limited data available in July, 1975* », combinée avec la manipulation d'un modèle théorique : « *adapted form p308, "A policy on Design of Urban Highway and Arterial Streets", American Association of State Highway Officials* ». Nous retrouvons le même type d'énoncé probabiliste dans la Partie II, section A, à propos cette fois de l'impact économique :

« In the process of erecting the Running Fence*, persons would be employed from local area to (...). During the viewing phase, up to 100 persons would remain employed to monitor the* Fence *in shifts, providing a 24-hours-a-day guard. (...) In summary, it is anticipated that the proposed project would not have adverse impact on the finances of the local governments or the local public service agencies. The project would attract approximately 15,000-30,000 viewers on a peak day, the majority of whom would be from outside the immediate vicinity of the* Fence *route. These visitors would make purchases in the commercial portions of the local communities, bringing some business to merchants and sales tax to the cities; quantities cannot be estimate. (...) » (Christo, 1978/a, p. 205).*

3. Les rapports d'impact et les couvertures cartographiques comme formes du projet

A travers l'ensemble des ces investigations, de ces *engineering meetings* et de ces expérimentations, le projet prend une autre forme : celle textuelle, graphique et photographique des rapports (d'observation, de mesure, d'impact), celle cartographique et

[1099] Pour le projet en cours *The Gates*, les Christo ont engagé le Dr. Kenneth B. Clark du bureau d'étude Clark, Philipps, Clark and Harris, Inc., afin qu'il réalise une étude d'impact social (*Human Impact Study*) du projet sur les résidents et les usagers du parc. L'étude est menée sur la base d'interviews ponctuels systématiques d'usagers réalisés dans le parc et d'entretiens téléphoniques ou *de visu* avec les résidents, elle est complétée par des séminaires de discussion et réflexion auxquels sont conviés conjointement des résidents et des membres des *Home Owners Associations* et des communautés. Le rapport a été rendu en janvier 1982 et participe depuis au processus d'obtention de l'autorisation d'installer auprès de l'administration des parcs et du *City Hall*.

photographique des expérimentations visuelles des dispositifs, enfin celle graphique des dessins d'ingénierie et matérielle des prototypes sur lesquels ils débouchent. Comptes rendus, documentation photographique, cartes et dessins sont des productions du projet, et ils réalisent un recouvrement et une « prise » cognitive et descriptive du site d'assise ou de son analogue hors site, par l'objet imaginé. On peut mettre en perspective le rapport d'impact (cf. document 38) et le document cartographique – carte topographique ou *photomap* - (cf. documents 39-a t 39-b). Ils constituent, à eux deux et en dehors du projet graphique, à la fois les formes du projet les plus abouties et les produits de deux mouvements inverses d'intégration de l'idée et du site. Ils sont tous deux commandés et financés par Christo, réalisés par des experts. Le premier est une analyse du site : une description thématique menée du point de vue du site dans la perspective de l'objet. Elle intègre l'objet textile dans le site en recourant au registre de la prévision. Les documents 38 (section « Figures ») et 15 montrent des extraits des documents cartographiques qui constituent, à côté des tableaux de données et des descriptions, une des formes de la restitution des données de l'investigation ou de l'expertise (par exemple, abaque du pourcentage des pentes, carton géologique et pédologique) et des prévisions élaborées à partir de celles-ci (par exemple, répartition des points de vue et des zones de circulation automobile à risque, définition d'un plan de circulation prévisionnelle)[1100]. Le second est une synthèse graphique de l'objet : elle expose l'objet dans la perspective du site, elle en constitue la primo-matérialisation technique. Elle intègre le site dans l'objet en recourant aux registres de l'enregistrement topographique et du réalisme cartographique. Dans leur rencontre, ces deux formes du projet font penser à un système de données géoréférencées : à chaque point de la représentation de l'objet sur la carte correspond la somme des investigations et des tests effectués sur le site, recherches qui déterminent sa localisation et sa manière d'y être localisé ; à chaque point du site dans le rapport correspond une description prévisionnelle des rapports entre l'objet et le site, rapport qui détermine la somme des données produites. En tant que rassemblement et enregistrement de connaissances encyclopédiques géo-référencées, morcelées et organisées en champs thématiques, le rapport d'impact et la carte sont destinés à produire un référentiel géographique commun, en vue d'une décision d'équipement. Les rapports d'étude d'impact et la carte sont des formes de l'œuvre. Je rappelle à cette occasion que l'EIR de *Running Fence* a été explicitement défini comme une œuvre d'art par Christo (cf. Chapitre 1, introduction). Les cartes quant à elles entrent, nous le verrons, dans le projet graphique.

Les recherches et expériences dont les résultats sont rassemblés dans les rapports d'impact (rapports officiels et produits dans le cadre des négociations ou rapports non-officiels fournis aux artistes) sont un outil de production de l'œuvre. Directement du fait des recommandations qu'elles énoncent et que les artistes prennent en compte, et indirectement puisqu'ils sont l'outil de décision des administrateurs et la source d'information principale des spécifications réglementaires et des cahiers des charges. Le résultat des investigations de terrain et des expérimentations contraint aussi bien la localisation et le tracé de l'artefact que la période d'exposition, ou que les matériaux et les techniques d'installation.

« M. Yanagi: A quelle période de l'année pensez-vous réaliser ce projet ? Christo : Je pense de plus en plue réaliser le projet à l'automne parce que les conditions atmosphériques sont plus stables et que j'aimerais éviter les changements de temps. Nous voulons le faire après la période des typhons, à peu près à la mi-octobre. Le projet The Umbrellas *est intimement lié aux couleurs de la saison et à la dimension esthétique du paysage. En Californie, pendant la période sèche de l'été, les belles herbes hautes deviennent aussi dorées que les cheveux d'un enfant blond. J'aimerais beaucoup*

[1100] L'extrait de carte du document 15 a été réalisé sur la base d'une autre carte intitulée « *Running Fence road Type* » qui représente la répartition des routes et voies traversées par le *Running Fence* en 5 types distingués par les conditions matérielles de circulation (gabarit, viabilisation, signalétique). Cette dernière est le résultat d'un travail d'investigation et d'expertise de terrain.

placer mes parasols jaunes là-bas, quand ces collines sont dorées. Je pense que l'automne est aussi idéal au Japon car -pour des raisons aussi pratiques qu'esthétiques- j'aimerais utiliser les rizières. Après la récolte du riz, quand les rizières ne sont plus plantées, je serai libre d'y installer les parasols. Je réaliserai le projet quand cela conviendra aux fermiers et aux habitants. », (Yanagi, 1989/a, p. 203).

« Recommendations: 1. Loose/frayed edges on the fabric should be avoided since manatees might chew on the material and ingest fibers. Ingestion of a "significant" amount of fiber could lead to digestive tract impaction. 2. The weave of the fabric should be made considerably looser to facilitate the rapid formation of airpockets. 3. Mr. Smith suggested that actual deployment occur during the ¼ -full-3/4 moon phase to enhance the visual border at night. (...). 4. Dr. O'Shea suggested that all mooring lines be threaded through PVC pipe as additional insurance that manatees could not become entangled. » (Christo, 1986, p. 81)[1101].

« On the basis of the results obtained from surveying the prospective Surrounded Islands*, first by air, then by boat during high and low tides, I make the following recommendations for this project if any part of it occurs during the month of May: Bird Key, labeled 7 on the enclosed map, should not be considered for the project. (...) The island labeled 2 on the map had a large concentration of wading birds (...) This island has the type of sandy beach that attracts wading birds for feeding, and should be left out of the project. The island labeled 8 also had a high concentration of feeding birds (...). The island labeled 4 had three species of birds feeding along its shore (...). At least one, if not both, of these islands should be left out of the project as they are probably important feeding areas for the birds breeding and roosting on Bird Key. » (Christo, 1986, p. 48)*[1102]*. Et « To summarize, islands 2 through 7, and the sandbar north of island 1 and those between islands 8 through 10 should be left uncovered and undisturbed, as they are the most import breeding and/or feeding and roosting sites of the marine birds of North Biscayne Bay during May and June. » (Christo, 1986, p. 50)*[1103].

Dans ce dernier cas, les recommandations de l'expert en ornithologie M. V. Cummings (cf. tableau 5), faites sur la base des observations de terrain qu'elle a menées en mai et juin 1981, excluent les îles 4 à 7 du projet[1104] (cf. document 40). Cependant seule la dernière, appelée Bird Key, était incluse dans le projet ; les trois autres, trop proches du littoral et désaxées par rapport à l'alignement des autres îles, n'intéressaient pas véritablement les artistes.
Parfois le protocole ou les résultats des expériences réalisées par un expert sont contestés par un autre expert, ce qui donne lieu à des contre-expertises. Les résultats d'expertise et de contre-expertise sont tactiquement utilisées par les artistes, les pro et les anti-projets, lors des audiences publiques, afin d'influencer l'établissement du cahier des charges et des spécifications réglementaires.

« Construction and surrounding of the islands 1-3 and 8-14 could cause loss of nesting herons due to starvation because of overcrowding of the remaining feeding areas if done at this time of the year. Thus I recommend: 1. that the project be postponed until May or later, after the heron nesting season has ended and the migrants have gone north; or 2. that in addition to the exclusion of islands 4 through 7 from the study, islands 8 and 10 also be excluded. » (Christo, 1986, p. 78)[1105].

[1101] Conclusion du rapport d'étude d'impact du Dr. D. K. Odell « Evaluation of the possible effects of the woven polyethylene sheets on the West Indian Manatee, Trichechus manatus », pour *Surrounded Islands*.

[1102] Conclusion du rapport d'étude d'impact de Meri Cummings, expert-consultant ornithologue, rédigée en mai 1981, pour le projet *Surrounded Islands*.

[1103] Conclusion du rapport d'étude d'impact de Meri Cummings, expert-consultant ornithologue, rédigée en juin 1981, pour le projet *Surrounded Islands*.

[1104] Par ailleurs, elles soumettent à des conditions saisonnières l'encerclement des îles 8, 9 et 10.

[1105] Conclusion du rapport d'étude d'impact réalisé par M. V. Cummings, expert-consultant ornithologue, le 03 mars 1982. Cette recommandation est rappelée dans une lettre du 05 mars 1982, qu'elle fait parvenir aux Christo : « (…) And you are leaving all of these fish-eaters (there were at least 11 other herons and egrets

« I did go to the island nb 8 today with consultant, Bruce Neville. Mr. Neville works for General Development Corporation. He is a biologist, and has an interest in birds. He has done some work for the Audubon Society. I knew that he would be a responsible representative and, although his qualifications are not as great as Dr. Owre's, he would be able to assist in determining what if anything would be at island nb 8. (...) It is premature to determine what Dr. Owre's opinions will be on Sunday, when I take him to the island. His comments to date have been rather reasonable. He is flexible and desires to assist us in trying to establish a procedure that will enable the surrounding of island nb 8 without any difficulty. His favorable opinion would effectively refute the adverse findings of Meri Cummings, his student. » (Christo, 1986,p82). Et « This is to confirm that I went to island nb 8 on Sundy with Dr. Owre. Dr. Owre found no evidence of any nesting, or valuable feeding, habitat which would prevent this island from being surrounded as part of the Project. Dr. Owre is sending me a report, which will summarize his conclusions. Dr. Owre's conclusion suggests that the bird report by Meri Cummings is not dispositive of the issue. I doubt that Meri Cummings would object to the findings of Dr. Owre. The two independent experts' summaries of conditions on island Nb 8, plus the fact that the observations were made on a subsequent date in March effectively refute the conclusions in her report that the Project should not be permitted at this location. » (Christo, 1986,p. 82)[1106].

Les données de la triangulation et de l'arpentage des objets textiles sont élaborées en minutes de topographe (plans à très grande échelle ou croquis) ou en canevas de triangulation, puis représentées sous la forme d'énoncés cartographiques sur la base d'une opération de réduction à échelle. En associant des coordonnées géographiques aux éléments constitutifs des objets, ces documents réalisent une intégration des objets à leur site : les objets deviennent des détails planimétriques et altimétriques du site comme n'importe quel bâtiment, élément de voierie, etc., éléments du monde objectal réellement localisés. Les ingénieurs ont réalisé en quelque sorte un relevé topographique anticipé. Les réseaux de coordonnées sont à la dimension et à la forme générale des objets, ils ne sont pas réalisés dans la perspective de « couvrir » des portions de la surface terrestre et de proposer des descriptions topographiques de celles-ci. Ils sont réalisés dans l'optique de « couvrir » les objets textiles et d'en donner des éléments de description : l'ensemble des mesures de distance et d'élévation entre les composants ou les parties des objets. Ils sont donc rapportés à deux référentiels distincts : les sites et les objets imaginés, et réalisent leur intégration sous la forme des canevas. Il important de souligner que l'aspect graphique du canevas (un réseau de points reliés par des lignes) évoque la nature textile de l'objet : il s'agit bien là d'une première forme de « prise » du site dans l'entrelacement textile. Les cartes topographiques ou les *photomaps* qui émanent des canevas, constituent les primo-matérialisations à échelle réduite des objets dans leur site d'assise. Elles renvoient elles aussi à deux référentiels distincts, aux sites, à travers les assemblages de cartes topographiques existantes qui constituent leurs fonds, et aux objets, à travers la superposition à ces fonds cartographiques des canevas de triangulation. On observe sur le document 39-b (en haut à droite), qui est une *photomap* réalisée par le cartographe M. J. Harden (Kansas City, Missouri) sur la base de la triangulation des *Umbrellas* conduite *in situ* par les géomètres de Delmarter et Deifel (Bakersfield, Californie), que les courbes de niveau ne sont plus dessinées au-delà de l'aire correspondant à l'objet. Il en va de même pour le canevas de

---

counted in the March survey) only 4 islands to feed on. These birds are not known for feeding in crowded conditions, and they will not feed on the sandbar between 8 and 9 while construction is going on on either of these islands. (…) This leaves feeding space unavailable to the herons for the entire period of construction (except at night), as well as while the islands are surrounded. This means that if construction takes two months, the birds would be to the 4 islands for this whole time, which is right in the middle of their breeding season. March and April are also the peak times for migrants (…). I do wish you luck with your project, but I must oppose your date of March unless you at least leave island 8 (…) uncovered. (…) Why can't you do it in May or June? ».

[1106] Lettres du 31 mars et du 05 avril 1982, de l'avocat J. Z. Fleming, aux artistes.

triangulation : il a la dimension et la forme de l'objet textile. Le canevas issu des opérations topographiques est donc relatif à l'objet imaginé, il en constitue une sorte de schéma technique tout en en fournissant une description topographique, puisqu'à chaque point du triangle est associé un ensemble d'informations géographiques (latitude, longitude, altitude). Il se matérialise dans une représentation utilisable et montrable par les artistes : la carte et la *photomap* (cf. document 39-a). Transformé, par réduction, en carte topographique, il devient, par sa maniabilité – il est alors pliable ou roulable -, pour les artistes, l'outil d'expérimentation *in situ* des variations d'agencement des dispositifs formels. Christo et Jeanne-Claude arpentent les sites, ce type de document à la main, pour revoir la copie des éléments de leurs choix esthétiques (cf. document 24-a). Les ingénieurs sont donc amenés à corriger sans cesse leur schéma technique soit directement à la faveur de nouvelles campagnes sur site, soit sur la base des informations nouvelles fournies par les artistes. Ce modèle graphique est en effet la base d'enregistrement des nouvelles localisations. Il est évolutif. Par ailleurs, la carte ou la *photomap* sera utilisée par Christo, comme objet et comme source d'informations, dans le projet graphique.
Le statut des prototypes comme forme du projet est un peu différent, puisqu'ils ne sont jamais directement présentés au public et aux « adressés ». Leur rôle opérationnel est essentiellement technique. Les essais avec prototypes, en particulier ceux à taille réelle, constituent une première prise réelle du site par l'objet imaginé matérialisé, une première articulation réelle de l'artefact et du site. Mais, ils sont réalisés hors site, dans des lieux secrets. Public et « adressés » n'y ont accès que sous la forme des comptes rendus présentés par les communiqués de presse, par les dossiers d'enquête publique ou aux audiences publiques, par de courts films documentaires[1107], et parfois sous la forme fragmentaire de quelques composants présentés en audience publique. Les prototypes ne sont pas des maquettes à l'échelle du site, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des matérialisations de l'idée de l'œuvre produites pour la donner à voir, des représentations donc, mais des matérialisations intermédiaires de l'idée de l'œuvre produites pour évaluer les conditions de son existence dans un espace-temps donné, des actualisations donc. Les comptes rendus d'essai de prototypes sont par contre des formes du projet. Ils ont d'une part, un rôle opérationnel dans le cadre du processus interlocutoire de négociation et d'autre part, ils servent directement à produire l'artefact. Pendant le temps du projet, l'objet imaginé est évolutif, c'est-à-dire susceptible de transformations par comparaisons des prototypes entre eux ou par adaptations successives d'un prototype au site d'assise. Ils servent aussi à déterminer la localisation précise de l'objet.

D. Dans l'atelier de Christo, le projet graphique

« Christo : Le dessin est une représentation plane, une idée prospective, une partie du projet global. (...) Lors de la réalisation des dessins et de l'étude de l'évolution du projet, je peux être seul. Mon atelier, là-haut au quatrième étage (sans ascenseur !) est l'unique endroit où je suis isolé. Je suis un des rares artistes aujourd'hui à travailler absolument seul, sans assistant. C'est là que je rêve et que je pense. Lorsque je quitte l'atelier, je suis confronté à un grand nombre de spécialistes, alors le projet devient un travail de coopération. C'est la raison pour laquelle j'aime conserver le travail en solitaire dans l'atelier » (Penders, 1995, pp. 11-13).

[1107] Nous avons vu que les rushs des tests des portiques de *The Gates* réalisés à Leavenworth (Washington) en septembre 2002 ont été montés en un court film que les artistes montrent à leurs visiteurs. Le film démontre, entre autre, que les voitures de police, de pompier et les ambulances appelées à circuler sur les voies routières qui traversent Central Park peuvent passer sous la toile qui tombe des portiques. Il est donc destiné à être utilisé dans le cadre de l'adresse publique.

L'atelier, où Christo conçoit ses idées d'œuvre, leur donne une première matérialisation graphique et les fait évoluer, se situe à New York, sur le lieu de résidence des artistes, mais séparé de celui-ci (cf. Chapitre 1, II, A, 3). Christo n'élabore pas les projets sur leur(s) site(s) d'assise, mais dans un « hors site », et cela quelle que soit la forme d'imagination dont ils procèdent : Christo ne dessine pas sur le terrain. Mêmes les projets issus de l'imagination inductive, c'est-à-dire ceux pour lesquels la sélection du site d'adressage précède la conception, ne sont pas élaborés et dessinés *in situ*. Dans l'atelier Christo travaille seul, par opposition aux pratiques en extérieur (terrain d'investigation, terrain d'expérimentation ou lieux d'adresse) qui sont elles collectives, et aussi sans Jeanne-Claude. C'est donc dans ce lieu séparé qu'il déploie l'une des deux figures artistiques qu'il incarne dans le cadre du projet, celle qui signe individuellement : l'auteur de la proposition graphique.

« Les Christo vivent à la même adresse depuis 1964, quand ils ont émigré aux États-Unis - l'atelier de Christo est au 5ème étage, il n'y a pas d'ascenseur- c'est leur seul et unique domicile. Christo n'a jamais eu d'assistant, il travaille tout seul dans son atelier, il fait même ses propres encadrements. Parce que les Christo travaillent avec des centaines, parfois des milliers de personnes sur les sites des projets, l'atelier de Christo est l'unique endroit où il peut se retrouver seul. Il peut alors créer les dessins qui expriment l'idée qu'ils se font du futur projet. », (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 31).

D'ailleurs, si les Christo ne sont pas avares de détails sur les autres lieux de production de leurs œuvres, les informations iconographiques concernant l'atelier sont plus rares : une photographie « officielle » de Christo dans son atelier en 1988 publiée dans J. Baal-Teshuva (1995, p. 95) (cf. document 41) et reprise dans d'autres ouvrages, des prises de vue de Christo au travail montées dans les films de A. et D. Maysles (1974, 1985), de G. Balabanov (1996) et de W. et J. D. Hissen (1999). Le lieu de conception de l'œuvre et d'élaboration de la proposition graphique est une retraite, plus secrète. Ma description du lieu s'appuiera sur ces quelques documents édités et sur la visite que j'en ai faite en juillet 2003. A ce moment en effet, l'atelier ne m'a pas semblé très investi : pas de travaux en cours, peu de documentation aux murs, une pièce parfaitement rangée[1108]. La pièce principale est vaste, développée en longueur, ouverte par des fenêtres sur deux côtés, partiellement obstruées au sud par du papier ; une table en occupe le centre. Le mur oriental est traité comme une surface d'accumulation et d'exposition d'informations diverses nécessaires à la conception, tandis qu'à son pied Christo entrepose des *Packages* et des *Wrapped Paintings*. Le mur occidental, gris, décrépit, est une surface de travail, sur laquelle Christo scotche ses grandes feuilles à dessin. Sur l'image qui montre Christo dans son atelier en 1988 (cf. document 41), le mur oriental est recouvert de deux photographies couleurs encadrées de deux œuvres installées *Wrapped Coast* et *Valley Curtain*, de quatre œuvres préparatoires encadrées non vendues du projet en cours à l'époque, *The Umbrellas*[1109], d'une petite dizaine de photographies en noir et blanc aériennes obliques et d'autres au sol de son site japonais (reconnaissable au relief accidenté, à l'allure du bâti et au parcellaire rizicole), et de deux cartes topographiques représentant des portions du site d'assise, l'une japonaise et l'autre américaine (la *quadrangle*

[1108] Christo, citoyen américain, était alors juré d'assise commis tous les jours au tribunal, peut-être son travail de conception graphique s'en ressentait-il.

[1109] Il s'agit ici de deux dessins associés à deux extraits de carte topographique et d'une petite photographie peinte. Une des compositions représente le site japonais, l'autre le site californien ; la photographie peinte montre le site japonais. Les quatre œuvres graphiques sont de dimension variées (pour autant qu'il soit possible de les estimer sur une photographie) : un grand collage de 145cm x 244cm (soit 106,6 x 244cm et 38 x 244cm), un collage de dimension moyenne 96,7cm x 77,5cm (soit 66,7 x 77,5 et 30,5 x 77,5), et deux photographies peintes de 35,5cm x 56cm. Elles sont visiblement achevées : le grand diptyque de gauche est accroché dans son cadre de plexiglass comme le signale le reflet visible sur la photographie.

au 1 / 24 000 de Grapevine)[1110]. D'autres photographies derrière Christo ne sont pas reconnaissables[1111]. Un ordre semble gouverner cette exposition : les photographies d'œuvres déjà réalisées occupent la partie supérieure du mur, tandis que les documents photographiques ou cartographiques qui concernent le projet en cours sont distribués par type et placés à hauteur du regard, au-dessus d'une table de travail. On trouve empilées sur celle-ci d'une part des boîtes de stockage de tirages photographiques dûment étiquetées, sans doute des photographies de site ou de terrain et, d'autre part, des cassettes vidéo, ainsi que des boîtes métalliques contenant des bobines de film impressionnées (16 ou 35mm), sans doute le support des films réalisés par les frères Maysles. Au sol on aperçoit quelques fournitures : feuilles de papier, plaques de carton ou de bois, etc.
Dans ce local Christo dessine, peint et monte le projet graphique. Les œuvres préparatoires de petit et moyen format sont travaillées horizontalement, sur les tables. Les grands formats sont travaillés verticalement sur le mur[1112]. C'est donc dans ce lieu, à travers un processus graphique, que non seulement il invente, mais surtout qu'il donne forme à une idée, la fait évoluer[1113]. L'atelier est un laboratoire de recherche, et cela à plusieurs titres : un lieu d'invention de l'objet d'art, nous l'avons vu (cf. Chapitre 4, I, B, 2), un lieu d'enregistrement des données collectionnées sur les sites d'assise et produites sur les sites d'adresse, et un lieu d'expérimentation du dispositif. Cette production graphique s'organise en séquences temporelles successives commandées par les campagnes de terrain : Christo s'isole pendant plusieurs semaines dans son atelier pour réaliser les œuvres préparatoires d'un projet donné.

1. Laboratoire d'enregistrement des adresses et des opérations d'investigation et d'expérimentation

« Les dessins sur papier créés par Christo sont toujours réalisés avant l'achèvement du projet. Ces dessins préparatoires, collages et maquettes à l'échelle témoignent de l'évolution des détails, au gré du développement et de la réalisation de l'idée initiale de Christo et Jeanne-Claude -ils témoignent des années de recherche concernant le repérage du site, l'accumulation de connaissances relatives à la région et ses habitants, et les aspects techniques de la structure évoluant lentement vers l'ingénierie finale et l'élaboration des plans de construction. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 25).

[1110] Dans le film de A. et D. Maysles (1985) tourné en 1983, le projet en cours est *Surrounded Islands*, les photographies de site sont les prises de vue aériennes des îles. Dans le film des frères Hissen (1999), la douzaine de photographies de terrain en noir et blanc alignées sur deux rangées et les cartes topographiques accrochées aux murs concernent le projet en cours *Over the River* ; on identifie aussi des photographies d'installations réalisées (*Valley Curtain*, *Wrapped Coast* et *5 600 Cubic Meter Package*) ainsi que trois diptyques qui représentent *Over the River*, dont deux de grande dimension.

[1111] Lors de ma visite, en juillet 2003, l'atelier m'est apparu plus vide, moins encombré, que ce que montre cette photographie de 1988. Pas de dessins inachevés ni sur la table de travail ni au mur occidental, peu de fournitures, de boîtes et autres objets venant encombrer la table le long du mur. Par contre sur le mur face à la porte d'entrée, cette même présence d'une dizaine de photographies de terrain en noir et blanc : des photographies de Central Park prises pour le projet à la réalisation duquel les artistes travaillent presque exclusivement depuis qu'ils ont obtenu l'autorisation de construire en janvier.

[1112] Les films nous montrent plutôt la technique horizontale de Christo. Mais, on peut voir l'artiste travailler verticalement sur une œuvre préparatoire de *Valley Curtain*, dans le film des Maysles (1974).

[1113] A ce propos M. Yanagi (1989/b, p. 13) , prenant appui sur une citation de Christo, écrit: « Drawings is, above all, the process through which the artist "searches and finds what the project means" to him. It enables him to clarify what began as just a vague idea. Trough the drawing process, Christo refines the shape (…) and explores variations in positioning (…), thereby maximizing the possibilities for the proposed project. »

L'atelier est le laboratoire d'enregistrement des résultats des observations de terrain, des essais de prototype, des expérimentations scientifiques et des spécifications administratives. Les informations ainsi obtenues sont intégrées au fur et à mesure dans les œuvres préparatoires. Nombre d'informations font l'objet d'un traitement en « vignettes » placées sur le bandeau secondaire des diptyques : le tissu, plus rarement la corde, sous la forme d'échantillons ; les données d'ingénierie sous la forme de schémas techniques ; les données d'observation du site sous la forme de petites séries photographiques (éventuellement retouchées), de profils topographiques, de tableaux d'inventaire, de plans d'architecture ou de documents d'archive. Les œuvres préparatoires sont documentées, elles prennent la forme de collages. Mais toute la surface du dessin ou de la photographie peinte est aussi traitée comme une surface d'enregistrement des données factuelles numériques (longueur, largeur, hauteur, espacement) ou matérielles (tissu, support, attache) qui qualifient l'objet imaginé et peu à peu spécifié. Elles couvrent l'image à un point tel que dessins et photographies finissent par ressembler à des fiches techniques du projet[1114]. Ainsi, au fil d'une série d'œuvres préparatoires il est possible d'étudier l'évolution des spécifications. En 1986, les informations qualifiant l'objet imaginé *The Umbrellas* sont les suivantes : « *hight*[1115] *18 feet, diameter 24 feet, steel pole diameter 10" on ciment base 5' x 5'* ». Celles de 1989, notablement plus précises : « *diameter 8.66 m (28'5"), side to side 8.0 m (26'3"), side width 3.31 m (10'10½"), hight 6.00 m (19'8"), base 6' x 6', metal pole diameter 22 cm (8 5/8") supported by special sleeve* »[1116], correspondent aux dimensions définies en mai 1988 à l'issue des essais de Cheyenne et à la réalisation, par V. Aprahamian, du second prototype (Christo et Jeanne-Claude, 1989). Pour ce qui concerne *The Gates*, si le caractère rectangulaire des branches des portiques (« *rectangular steel pole* ») est fixé dès 1980 à l'issue des essais de prototypes en mars, avril et octobre, leur épaisseur ne cesse d'augmenter « *2 ½" x 2 ½"* » en 1980, « *3" x 3"* » en 1995 et 1996, et « *4" x 4"* » en 1997 et 1998 (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a). La largeur des portiques, qui doivent s'étendre perpendiculairement aux allées de Central Park, évolue elle avec les opérations d'arpentage : « *9'00" to 12'00"* » ; « *9'00" to 24'00"* » ; « *9'00" to 28'00"* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a)[1117]. Pour ce qui concerne *Over the River*, ce sont les dimensions des panneaux qui évoluent avec les essais et les mesures de terrain (cf. tableau 28) : en 1992, le dessin présente l'unique information suivante

---

[1114] Cette ressemblance des projets graphiques de Christo avec des dessins architecturaux ou d'ingénierie est soulignée par de nombreux commentateurs de son œuvre, en particulier par W. Spies (1988, p. 4) « On closer examination, we notice that these drawings, like architectural renderings or engineering sketches, contain much informations : an overall view, perspective renderings, and precise planning details. ».

[1115] *Hight* pour *height* sans doute, qui signifie en fin de compte *clearance* c'est-à-dire : espace libre entre la surface de l'eau et celle du tissu suspendu.

[1116] Les virgules entre les groupes de données sont rajoutées par moi. Sur les dessins et les photographies les données se suivent sans séparateurs, l'espacement fait césure.

[1117] Le communiqué de presse diffusé sur le site Internet *www.christojeanneclaude.net* fin 2002, donne de nouvelles spécifications dimensionnelles pour le projet : nombre total des portiques 7 400 (au lieu de 11 000 à 15 000) ; hauteur des portiques 16 ft (au lieu de 15 ft) ; variation en largeur des portiques 8 ft à 28 ft (au lieu de 9 ft à 28 ft) ; espacement entre le sol et le bord inférieur du tissu 7 ½ ft (au lieu de 6 ft) ; espacement entre les portiques 10 ft à 15 ft (au lieu de 9 ft) ; épaisseur des poteaux de support 5" (au lieu de 4"). Nul doute que les dernières œuvres préparatoires donnent à voir, à la faveur de leurs parties textuelles, ces nouvelles mensurations. Le communiqué de presse, placé sur le site Internet des artistes fin janvier 2003, change à nouveau quelques unes des spécifications antérieures : nombre total des portiques 7 500 ; variation en largeur des portiques 6 ft à 18 ft ; espacement entre le sol et le bord inférieur du tissu 7 ft.

Un article du New York Times du 24 décembre 2002, rédigé par M. Kimmelman après entretien avec les artistes, rend compte de nouvelles évolutions : variation en largeur des portes 6 ft à 18 ft, évolution du mode d'attache des pans de tissu à la branche supérieure des portiques (adoption d'une glissière intérieure comme sur les mâts de bateau, disparition des œillets).

« *suspended fabric panels width from 50'00 to 100'00* » ; en 1998, le dessin est devenu une fiche descriptive du projet qui donnent à lire les informations dimensionnelles et matérielles suivantes, dans l'ordre suivant : « *10'00" - 25'00" hight above water (river) level, suspended fabric panels (width 60'00" - 95'00", length 35'00" - 45'00"), from steel cables (length 100'00" - 220'00") preformed steel wire dia. 9/16"* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b). Une donnée peut d'ailleurs apparaître sur les œuvres préparatoires à la date de sa spécification, puis disparaître ensuite : en 1994, l'information « *nylon cloth* » est adjointe à « *suspended fabric panels* », pour disparaître dès 1996, ainsi que « *earth / soil anchors* » et « *special hooks* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b).
Le dessin de l'objet lui-même enregistre les résultats des expérimentations, des observations et des adresses. Ainsi, les premiers dessins préparatoires de *Wrapped Walk Ways*, produits par Christo devant le *Board of Commissioners* du *Parks and Recreation Department* de Kansas City dans le cadre des négociations pour l'obtention du permis d'installation, reprenaient les traits des projets conçus pour Tokyo (Ueno Park) et Dublin (St Stephen's Green Park) et montraient des plis transversaux. Les discussions entre les artistes et les administrateurs se concentraient alors sur la préoccupation de ces derniers pour les risques encourus par les usagers du parc dans leur pratique du *jogging* ou de la promenade. Christo décide de changer la direction des plis. Les dessins suivants enregistrent cette transformation : les plis prennent une extension longitudinale (cf. Christo, 1978/b). Le relèvement de la toile des *Gates* décidé en 2002, à la demande de l'administration du parc afin de permettre le passage de véhicules de gros calibres (voitures de pompier, ambulances, voitures de maintenance), a été récemment enregistré par le dessin de Christo.
L'étude des diptyques de *The Umbrellas* offre un autre exemple de cette évolution interactive du projet graphique. Il s'agit de l'évolution des configurations données par la distribution des parasols. Cette évolution est liée aux campagnes de terrain (adresse, investigation) effectuées par les artistes et leurs collaborateurs, et à l'enregistrement de leurs résultats dans les opérations de triangulation commandées auprès des ingénieurs topographes de l'entreprise *Delmarter et Deifel*, Bakersfield (Californie). Les documents 42-a et 42-b sont des montages de documents et des ajouts graphiques sur ces documents qui visent à montrer l'intégration des données de terrain dans le projet graphique pour deux parties distinctes de l'installation californienne, prises à titre d'exemple : au nord-est, zone de Grapevine (cf. document 42-a) et au centre, zone de Castac Lake - Lebec Peak (cf. document 42-b). Le document 42-b est accompagné d'une reproduction des diptyques (cf. document 42-c). Ils comprennent des extraits de diptyques (document cartographique ou *photomap*) et un extrait de la carte dressée en 1989, par M. J. Harden Associates (Kansas City, Missouri), sur la base des données topographiques fournies par les géomètres et à partir d'un assemblage des cartes topographiques au 1 / 24 000 de Grapevine, Lebec et Frazier Mountain. J'ai indiqué sur ce fond cartographique les limites et les positions des extraits des diptyques sélectionnés. On voit très bien comment les résultats des campagnes de terrain menées en septembre 1987 et de l'opération de triangulation des parasols conduite en octobre 1988 pour entériner ou améliorer les choix effectués ou imposés l'année précédente sont formalisés dans des documents de type cartographique (un montage cartographique au 1 / 24 000 et une *photomap* en 8 feuilles sur lesquelles 1 *inches* est égale à 400 *feets*), puis sont intégrés dans le projet graphique. Une première observation s'impose : les œuvres préparatoires intègrent rigoureusement les données fournies par le document cartographique, soit parce que Christo utilise ces documents mêmes dans les diptyques (bandeaux cartographiques ou *photomaps*) comme supports du geste graphique, soit parce qu'il intègre dans son dessin les données qu'ils représentent. La comparaison de l'œuvre préparatoire reproduite en bas du document 42-c et de la *photomap* correspondante (cf. document 39-b) montre d'une part que Christo dessine directement sur les documents cartographiques issus des opérations de géodésie en repassant

en jaune les points évidés qui symbolisent les parasols[1118], et d'autre part, que la localisation de ceux-ci sur le dessin en perspective n'est pas du tout fantaisiste, elle intègre précisément les coordonnées des parasols représentés sur le document cartographique[1119]. En ce qui concerne l'évolution du projet graphique dans son rapport avec les résultats des opérations de terrain. Dans la zone de Grapevine (cf. document 42-a), on peut observer en comparant les parties cartographiques des deux diptyques que c'est non seulement le nombre de parasols qui diminue – une explication par les impératifs budgétaires doit être associée à celles se rapportant aux déterminations de terrain – mais aussi la forme de leur distribution qui change : les points jaunes qui les symbolisent ne s'alignent plus systématiquement de part et d'autre des deux séries de voies de l'*Interstate-5* en formant des nappes dans les petites échancrures topographiques au pied du Grapevine Peak. La distribution évolue vers une linéarisation générale de cette partie du projet au profit des pentes, à l'opposé du précédent dispositif en nappes successives : trois lignes se déploient parallèlement les unes aux autres, en amont sur le terre-plein central entre les voies autoroutières (déjà présente sur le projet de 1987), en aval depuis le bassin sur les deux flancs du Grapevine Peak (au nord-est) et du Tecuya Ridge (au nord-ouest) dont les sommets s'alignent à la même hauteur (ou peu s'en faut) perpendiculairement à la voie routière. Pour la zone de Castac, on observe la même réduction du nombre de parasols et une évolution inverse de la ligne sur les flancs du Lebec Peak vers un dispositif en bouquets disposés sur les replats (cf. document 42-b). Compte tenu de la rigoureuse conformité entre dessins et cartes, les évolutions qui s'observent sur les dernières concernent aussi bien les premières.

« M. Yanagi : Avez-vous déjà réalisé des prototypes ? Christo : non pas encore. Nous les construirons probablement dans le Middle West des États-Unis. Nous les laisserons plusieurs jours exposés dans un endroit très venté pour voir s'ils cassent. (...) Construire des prototypes m'enthousiasme beaucoup, car je suis curieux de voir l'effet de la structure sur un site véritable. Vous verrez que mes dessins seront différents après la construction des prototypes. », (Yanagi, 1989/a, p. 195)[1120].

L'évolution du projet graphique est donc liée, en grande partie, aux résultats des opérations de terrains et des adresses administratives. Il n'est pas étonnant, par conséquent, d'observer un lien temporel entre la production graphique et les campagnes de terrain (investigation, expérimentation, test) et des campagnes de *lobbying* ou des séances d'audience publique[1121]. A titre d'exemple, la répartition annuelle des œuvres préparatoires du projet *Over the River*, telle qu'on peut la saisir à travers leur édition dans le catalogue de l'exposition de Turin en 1998 (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b), montre une concentration de la production sur les années

[1118] Il fait de même, mais en bleu, avec la couverture cartographique établie par Pasco Company (Tokyo) à partir des données produites par Kokushin-Kyogo Inc. (Ibaraki), entreprise de géodésie.

[1119] A titre d'exemple, sur le dessin (cf. document 42-c) si l'on suit la ligne de parasols qui grimpe à l'assaut du massif à droite du dessin, le nombre de parasols, leur distribution (en ligne ou en bouquet) leur position relative est en tout point semblable à ce qu'on peut lire sur le document cartographique : le troisième légèrement décalé sur la gauche, puis les deux groupes de deux, le groupe de trois, etc.

[1120] Il s'agit des prototypes de *The Umbrellas*.

[1121] C'est ce que souligne W. Spies (1977, p. 13) à propos de l'évolution des dessins de *Running Fence* : « Il est intéressant de suivre le processus de prise en charge de l'imagination chez Christo, de voir dans quelle mesure la représentation et la réalisation se recouvrent. En 1974 on construisit une maquette de la *Running Fence*, elle servit à visualiser le projet lors des auditions publiques. Dès lors les dessins et les collages se firent plus précis. Et lorsqu'en avril-mai 1976 les perches d'acier furent plantées à travers la région, les esquisses de Christo gagnèrent encore une précision topographique supplémentaire. Les dernières esquisses datent de juillet 1976. Par la suite, il se désintéressa du dessin ; le travail direct, pratique, sur le terrain, suffisait désormais à satisfaire son imagination ».

1996, 1997, 1998 ; celle mesurée à travers l'exposition de Berlin en 2001[1122], une concentration de la production sur 1999. Or, le site d'adressage définitif du projet a été sélectionné après la campagne de juillet 1996, et les terrains d'investigation et d'expérimentation datent de juin 1997, de septembre 1997 et de juin 1998 (cf. tableau 29).

2. Laboratoire d'expérimentation graphique du dispositif à partir des photographies de terrain et des cartes

« Christo : I draw in a different way. When I travel to sites or work in real physical space, that is part of the drawing. I never start from zero. I use maps, photographies, technical drawings, diagrams, and other things. All that is combined to produce small sketch, elaborate collage, or scale model. In the studio, I work on many, many things. I make connections. Starting or finishing drawings is not only done on paper. They connect the formal elements related to location. » (Chernow, 2002, p. 273).

C'est dans l'atelier, enfin, que Christo expérimente graphiquement l'articulation de l'objet imaginé, du site d'assise et du spectateur-usager. L'évolution du dispositif dépend aussi d'une expérimentation esthétique qui s'effectue dans un geste graphique et qui vient compléter les choix effectués directement sur le terrain[1123]. Cette recherche graphique repose sur l'exploitation systématique de la documentation photographique de terrain et de la carte. Mais la couverture photographique est réalisée sous le contrôle de Christo, qui, un peu à la manière dont certains réalisateurs de cinéma conduisent leur chef opérateur, indique à W. Volz la direction de la prise de vue et le cadre (cf. document 43). Elle correspond donc à une réélaboration de ce qui a été identifié, découpé, sélectionné sur le site dans la phase d'expérimentation visuelle de l'objet d'art.
La recherche graphique exploite systématiquement la documentation photographique de site et de terrain (d'observation ou d'expérimentation), à la fois comme source et comme « minute » ou instantané[1124]. Les informations physiques et humaines concernant le site, enregistrées en un lieu et en un temps donnés, sont importées dans l'atelier : les photographies sont, nous l'avons vu, scotchées aux murs. Les données sont alors introduites sous cette forme dans le projet graphique : les tirages photographiques constituent le support matériel des œuvres préparatoires ou le modèle de celles-ci. Les document 44-a et 44-b montrent l'utilisation sinon d'une même photographie en tout cas d'un même gisement photographique pour une photographie peinte et un dessin du projet *Over the River*[1125], tandis que le document 44-c, avec l'exemple de *Valley Curtain*, et le document 06, avec *Wrapped Trees, Project for Avenue des Champs Elysées, 1969*, montrent que cette intégration du réel photographique dans le projet graphique est ancienne. Cette intégration peut être très décalée dans le temps,

[1122] Exposition « *Christo and Jeanne-Claude. Two Works in Progress* », organisée au Neuer Berliner Kunstverein, en septembre-décembre 2001.

[1123] On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que plus l'appropriation cognitive du site est importante, une appropriation liée aux diverses opérations de terrain, plus l'expérimentation du dispositif se fait graphique, en atelier. Mais les deux formes d'expérimentation visuelle du dispositif, en atelier et sur le terrain co-existent dans le projet.

[1124] « Les photographies jouent un rôle clé dans la conception et la préparation des projets. (…) Les photos sont utilisées comme raccourci technique et aide graphique afin de mieux visualiser le résultat final. » (Bourdon, 2001, p. 153).

[1125] Sur le document 44-a il s'agit de la même photographie qui présente le même observateur au centre gauche de la vue. Elle est légèrement recadrée. Entre la photographie de terrain du document 44-a et le dessin du document 44-b on a au moins un gisement identique. Dans la profondeur du dessin, à l'arrière plan, on observe un canoë dont on ne peut savoir s'il est un ajout graphique au document photographique ou s'il témoigne du fait qu'il s'agit d'une autre photographie prise du même point.

Christo pouvant réutiliser un tirage ou un modèle photographique plusieurs années après la prise de vue (cf. document 44-d) : la photographie peinte de la page de couverture du catalogue de l'exposition « *The Gates, Project. Documentation Exhibition* » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a) date de 1995, elle a été retravaillée avec un léger recadre (cadrage plus serré), dans un dessin réalisé en 2001, édité dans le catalogue suivant (Christo et Jeanne-Claude, 2002, p. 88). L'ensemble des traits physiques (pente, modelé, exposition, végétation, etc.), circulatoires (voies, carrefours), parcellaires (parcellaire de culture ou d'élevage) et bâtis du site, enregistrés par les photographies, est alors intégré dans l'élaboration graphique du dispositif. Les usagers du site (piétons, véhicules, *rafters*, etc.) « pris » sur le vif, mais aussi les collaborateurs photographiés sur les terrains d'investigation ou d'expérimentation, tiennent lieu de spectateurs à venir de l'œuvre[1126] (cf. document 45). Les passants, les observateurs, les expérimentateurs sont dès lors transformés en usagers fictifs du dispositif à venir. Les séries photographiques, pour ce qu'elles donnent à voir du site, fonctionnent, pour Christo dans son atelier, comme un outil d'observation indirecte du site[1127] ou encore comme un aide mémoire. D'autre part, un prototype, un de ses composants, voire un succédané (homme ou artéfact), introduit sur le site dans le cadre d'une expérimentation ou d'une observation, puis photographié, peut constituer la base de la représentation graphique de l'objet imaginé. C'est le cas, par exemple, des cordes tendues entre les deux berges de l'Arkansas River, destinées à des opérations de mesure et réélaborées en câbles de support du tissu d'*Over the River* (cf. document 46-a) ; ou des perches tenues dressées par les collaborateurs pour permettre l'expérimentation visuelle et la visée géodésique et transformées graphiquement en pieds de parasols (*The Umbrellas*) (cf. document 46-b et document 51-b). Dans les deux cas on voit bien comment la photographie sert de support matériel au geste graphique et de pourvoyeur d'informations pour l'appropriation du réel, mais avec le dernier on suppute aussi que la photographie peut servir de moyens techniques pour construire le dessin.

« Christo : Les premières petites esquisses pour The Umbrellas *sont schématiques et ne reflètent qu'une idée simplifiée des objets.(...) M. Yanagi : Avez-vous déjà commencé à faire des dessins fondés sur des sites réels ? Christo : Oui, je fais des photos peintes, des collages et des dessins à partir des sites que nous avons trouvés au Japon et au sud de la Californie. Wolfgang Volz, mon ami et photographe des projets, et Jeanne-Claude, ont pris énormément de photos sur ces sites ; de plus à l'automne dernier, au Japon, j'ai placé dans le paysage quelqu'un qui tenait un bambou de la même hauteur que les parasols pour en avoir l'échelle dans les photos. Beaucoup d'entre elles me donnent une idée plus claire de la façon dont je peux utiliser l'espace. Nous tirons des photos en noir et blanc de 18 par 24 cm, et j'en choisis certaines pour les agrandir. Ensuite, sur la photo, je peins des parasols à la peinture émaillée, au pastel et crayon gras. Dans les dernières photos peintes du site japonais, j'ai peint un parasol par dessus le bambou, et, le prenant comme point de départ, j'ai ajouté d'autres parasols autour. » (Yanagi, 1989/a, pp. 195-196)*[1128].

[1126] Commentant une œuvre préparatoire d'*Over the River* à la conférence parisienne d'octobre 2000 (Cité de la réussite), Christo dit « vous voyez, il y a un petit bonhomme là ». Ce petit bonhomme c'était lui-même, sur le terrain, au bord de l'Arkansas River. La transformation des collaborateurs et des artistes en usagers fictifs du site et en spectateur-usager à venir de l'installation s'est amplifiée, jusqu'à devenir assez systématique, avec *The Umbrellas* et *Over the River*. Cependant le procédé est ancien on le repère déjà sur certaines œuvres préparatoires de *Running Fence* où Christo est représenté de dos admirant sa *Running Fence* (cf. Christo, 1978/a, p. 225).

[1127] Pour le projet *Wrapped Coast*, la couverture photographique (aérienne ou au sol) du site est commandée par le directeur du projet, J. Kaldor. Les Christo ne viendront pas explorer le site, préalablement à l'installation. C'est donc à distance dans son atelier new-yorkais, à partir d'une documentation photographique systématique et conséquente, que Christo réalisera les œuvres préparatoires (Bourdon, 2001, p. 265).

[1128] Il s'agit du projet *The Umbrellas*.

Enfin, les photographies sont un outil de dimensionnement de l'objet, c'est-à-dire de sa mise à la double proportion et du site et du corps des spectateurs à venir. La photographie parce qu'elle donne à voir en profondeur et en volume le site et ses usagers (ou ses observateurs), fonctionne comme un instrument de mise à échelle verticale (et secondairement horizontale) du projet, par opposition à une simple mise en proportion[1129]. Elle constitue la base technique de la construction manuelle d'un modèle numérique de terrain (M.N.T.), à partir duquel chaque élément ajouté pourra être représenté dans ses trois dimensions (Pinot, 1993). Nombre de photographies sont prises au sol ou d'un point de vue légèrement surplombant, à travers une étendue plane et dans la direction d'un abrupt topographique ou bâti. On aperçoit à l'arrière plan, le rebord de l'encaissant, son *skyline* haut (urbain) ou sa ligne de crête élevée (topographique), au premier ou au plan moyen, un corps humain détermine un point de référence bas[1130]. L'altitude de chacune des lignes de référence, haute et basse, est connue, la distance qui sépare les deux plans verticaux de référence est aussi connue. L'encaissant topographique ou bâti, à l'arrière plan, et l'usager, au premier plan ou au second plan, donnent des ordres de grandeur, fonctionnent comme des indicateurs de dimension[1131]. Entre les deux « gabarits » dans l'emboîtement des différents plans photographiques, par le truchement de calculs d'angle, le module unitaire ou un segment particulier de l'objet d'art, voire une petite collection particulière de modules, peuvent alors être dimensionnés, dessinés dans leur grandeur relative. L'entreprise est d'ailleurs dévoilée dans le cas évoqué par la citation ci-dessus (*The Umbrellas*) : c'est l'absence de « gabarit » dans les grandes étendues horizontales de Castac ou de Gorman (Californie) qui a imposé le placement d'un collaborateur « référent » dans le site[1132]. Celui-ci devient alors la condition technique de représentation de l'objet. Mais la construction est manifeste sur les photographies peintes de *The Gates* où l'alignement des portiques forment une sorte de plan intermédiaire incliné (le plan de la barre supérieure et celui de l'ourlet du panneau textile) entre l'arrière-plan élevé du *skyline* de Manhattan (formé par la « ligne de crête » de l'encaissant bâti) et la ligne imaginaire basse qui relie le sommet de la tête de tous les usagers. Ainsi, les photographies de site, mais aussi les photographies de terrain, sont utilisées par Christo comme support technique du projet graphique. Ces photographies constituent, par ailleurs, les référents des dessins : Christo dessine d'après photographies. Une fois le site d'adressage sélectionné, les photographies deviennent des supports directs ou indirects du dessin de projet. C'est alors un jeu facile de retrouver les photographies de site ou de terrain à l'arrière-plan des dessins et des collages.

Par ailleurs, l'articulation entre l'objet imaginé et le site est travaillée à partir d'une exploitation spécifique de documents cartographiques à grande échelle. Il s'agit d'extraits de cartes topographiques au 1 / 24 000 et 1 / 25 000 (pour l'ensemble des projets graphiques) ou de *photomaps* (*Surrounded Islands*, *The Umbrellas*), et de plans (*Wrapped Walk Ways*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped*, *The Gates*). Le site est intégré dans les œuvres préparatoires, sous la forme des cartes accolées aux dessins ou, plus rarement, aux photographies peintes[1133]. La carte est travaillée dans la même logique que la photographie,

---

[1129] Rappelons que « la proportion concerne les rapports entre les dimensions du monument, l'échelle les rapports entre ces dimensions et celles du corps humain » (Boudon, 1991, p. 6).

[1130] Il peut y avoir plusieurs corps humains définissant une ligne de base imaginaire, celle qui relie toutes les têtes.

[1131] « Jeanne-Claude : Quand nous demandons à Wolfi de faire une photo de cet arbre à cette maison, nous disons à Sylvia "Va te mettre là-bas". Nous savons qu'elle fait 1m64. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

[1132] On note le même procédé sur certaines parties à très faible déclivité du site de *Running Fence*. Dans une œuvre préparatoire, Christo photographié debout sur la prairie du site de *Running Fence*, sert de gabarit à la mise à échelle du rideau (Christo, 1978/a, p. 227).

[1133] Ce principe est ancien, il est à la base de la construction du projet graphique de *Lower Manhattan Wrapped Building, Project for New York City, 1964*, de *Empaquetage of a Public Building, Project for the National*

comme support direct d'un geste graphique (cf. sous-partie suivante). Les objets imaginés y sont reportés sous une forme schématique et conventionnelle adaptée à ce type de sémiologie graphique : la ligne (*Valley Curtain*, *Running Fence*, *Wrapped Walk Ways*, *The Gates*), le point (*The Umbrellas*, *Wrapped Trees*), la surface (*Surrounded Islands*). Ils sont alors traités comme des éléments planimétriques du site, comme s'ils avaient été établis par des levé et relevé topographiques, et sont représentés grâce à l'usage d'un code graphique. Dans la mesure où la carte offre, à la différence de la photographie au sol ou aérienne oblique, une échelle constante et d'autres types d'informations (coordonnées géographiques, coordonnées azimutales, toponymes) ou de représentation de l'information (courbes de niveau, homothétie ou invariance de l'échelle dans le plan) que la photographie, l'articulation cartographique objet imaginé / site y prend l'allure d'un travail « géographique » de localisation et de dimensionnement. D'une part, nous l'avons vu, la carte est le moyen de « l'adressage » géographique du projet graphique en général (cf. I, B, 3) et de la portion du projet représentée par le dessin ou la photographie peinte, en particulier. D'autre part, la carte est l'outil d'un travail sur la localisation et l'extension du projet global dans le site : sa localisation absolue, les coordonnées géographiques de l'objet (ou de chacun de ses modules) et son dimensionnement, l'étendue de l'objet « déplié » dans sa totalité ; sa localisation relative, l'arrangement spatial de l'objet compris comme une distribution (ponctuelle, linéaire, surfacique) de modules et son dimensionnement relatif, l'espacement entre les modules distribués. Une fois localisé et dimensionné sur la carte (ou la *photomap*), l'objet imaginé est replacé sur le dessin. Le film des frères Maysles (1985) montre Christo travaillant à un dessin préparatoire de *Surrounded Islands* : il dessine en consultant une carte qu'il a dépliée sur la table, à côté du dessin[1134]. Il reporte par conséquent, non seulement les informations fournies par la carte, mais les combinaisons expérimentées sur le support cartographique, sur le dessin. D'œuvre préparatoire en œuvre préparatoire, Christo essaye une succession de combinaisons originales distinctes.

« Christo : Je n'ai pas encore d'idée précise de l'endroit où je voudrais placer les parasols. Sur les cartes que je place à côté de mes dessins et collages, les points n'indiquent que vaguement la manière dont je voudrais placer les parasols, et ils sont loin du résultat final. Aussi, les dessins et les collages que je réalise ne font qu'illustrer des configurations que je pense essayer de réussir. » (Yanagi, 1989/a, p. 188).

Le rapport de création au support cartographique devient encore plus complexe et fort quand les documents cartographiques utilisés par Christo comme bases graphiques pour expérimenter ses combinaisons sont précisément ceux commandés par les artistes et produits dans le cadre des projets. C'est-à-dire ceux qui enregistrent les résultats du travail d'expérimentation visuelle sur le terrain dans des opérations d'ingénierie topographique auxquelles les artistes ont participé. Les cartes et *photomaps* de *The Umbrellas* mentionnées dans la sous partie précédente (cartes de J. M. Harden Associate et de Pasco Company) sont non seulement des documents produits dans le cadre du projet, mais des documents qui évoluent eux-mêmes en fonction des expérimentations graphiques de Christo (cf. documents 39). Ainsi, la *photomap* en 8 feuilles de *The Umbrellas* Californie, dressée en mai 1989 par M. J. Harden Associates, qui donne les coordonnées des parasols triangulés par Delmater et Deifel en octobre 1988, a été révisée en décembre 1990. La légende mentionne des « *canceled points deleted* » et de « *new points added* ». Le document cartographique est évolutif, base de

---

Gallery, Rome, Italy, 1967, de *Packed Kunsthalle, Project for Bern, 1968* (cf. Christo et jeanne-Claude, 2001, pp. 171-174 ; Christo et Jeanne-Claude, 1993, reproduction n°30).

[1134] Il s'agit soit de la carte topographique (1 : 24 000, le *quadrangle* de Miami), soit même de la carte établie par J. F. Michel à partir des opérations de la triangulation de la baie et des îles qu'il a réalisée pour le compte des artistes.

l'expérimentation graphique, il continue d'enregistrer les choix esthétiques opérés par Christo et Jeanne-Claude jusqu'à l'arrêt de la conception dans la matérialisation de l'objet d'art. Photographies et cartes, les plus complètes étant les *photomaps*[1135], fonctionnent donc comme des interfaces entre réalité et fiction, elles renvoient, dans le cadre du projet graphique, à trois référentiels : le site réel, le spectateur-usager et l'objet imaginé[1136], qu'elles intègrent dans tous les sens. Elles servent donc à expérimenter la variété des combinatoires esthétiques possibles pour chacun des dispositifs. Elles sont à la fois des moyens de l'élaboration graphique, des moyens d'intégration de données géographiques dans la composition graphique et des moyens de représentation de l'objet imaginé. Ce faisant, elles endossent le statut de « trompe-l'œil » en prétendant enregistrer, dans un effet de réel photographique ou de réel cartographique, la fiction de l'objet imaginé tel qu'il pourrait être, tel qu'il sera éventuellement *in situ*. Photographies et cartes sont des productions de terrain transformées en images de la réalité sur lesquelles s'indexe le travail graphique. Leur visée va plus loin, nous le verrons, que la seule expérimentation esthétique, plus loin que sa représentation, elles trompent l'œil en indexant le projet sur la réalité projetée (cf. III, B, 2-).

3. Les formes graphiques du projet : les œuvres préparatoires

« Christo : Les dessins (...) sont semblables aux dessins de sculpture, de gratte-ciel ou de pont qu'un architecte réalise pour voir à quoi ressemble son idée… Et très souvent mes dessins ont une facture "sculpturale". Ils possèdent un arrière-plan photographique, des informations techniques, des données, des cartes géographiques et une variété d'autres éléments. Bien sûr je réalise ces dessins d'abord pour moi-même. Mes projets sont si longs et si complexes à réaliser qu'au début je n'ai pas nécessairement une vision claire. Le projet donne une idée générale, une direction comme pour The Umbrellas *ou* The Running Fence*. (...) Tout se développe selon un long processus. » (Penders, 1995, p. 7)*

Dans l'atelier, le projet prend donc la forme d'une proposition graphique[1137]. La forme du projet est cette fois celle d'un énoncé iconique. Leur production s'interrompt avec la mise en

[1135] Elles rassemblent en effet les qualités visuelles de la photographie verticale, mais aussi les coordonnées mathématiques et la convention de représentation du relief par les courbes de niveau, de la carte topographique. Christo les a beaucoup sollicitées dans le cadre du projet graphique de *The Umbrellas*. Il les sollicite aussi dans le cadre du projet en cours *The Gates*.

[1136] M. Yanagi rappelle les termes de cette double référence à la réalité et à la fiction dans le processus de production du projet graphique : « Drawing is, above all, the process through which the artist "searches and finds what the project means" to him. (…) Since Christo never makes drawings for a project after it is realized, all of his drawings are, by necessity, mainly from his imagination. However, the artist begins to introduce more and more elements of reality into his drawings as the projects develops. These different aspects -imagination and realism- are maintained in a dynamic balance throughout the evolution of the drawings. While the settings for *The Umbrellas* in the earliest works on paper were fanciful, those made after Christo began looking for sites were based on actual landscapes. Moreover, one specific areas were determined, Christo started making drawings according to photographs taken on location in collaboration with Wolfgang Volz, project photographer. In these works, Christo skillfully combines both imagination and realism. For example, the form and the color of the umbrellas and their cast shadows are visionary, while the landscape setting is based on reality and the scale of each umbrella is in proportion to its surroundings. (…) No matter how precise the drawings may be, they are not blueprints for the design of the umbrella-object. Although Christo's engineers always refer to the artist's images, the ultimate design will have to fulfill practical requirements. At the same time, the artist's works in paper do not function as plans for the umbrellas' placement. » (Yanagi, 1989/b, p. 13).

[1137] Je n'inclus pas dans le projet graphique les maquettes. Elles ont été présentées dans la partie précédente comme des supports d'expérimentation, au même titre que les prototypes. Bien que participant activement à la détermination formelle de l'objet et assumant une fonction de présentation de l'œuvre, à l'instar des œuvres préparatoires donc, elles ne sont pas des productions de l'artiste Christo, élaborées dans son atelier.

place de l'installation, ce qui les qualifie comme forme du projet[1138]. Bien qu'ayant déjà fait l'objet d'évocations ou même de descriptions partielles, y compris dans cette partie même, les œuvres préparatoires sont soumises à une telle standardisation qu'il n'est pas inutile d'en faire un état plus systématique. Une standardisation matérielle, dimensionnelle, structurelle et graphique qui leur donne une facture tout à fait particulière. Elles se distinguent d'abord par leur composition en pièces simples ou en diptyques (*Drawing* ou *Collage in two parts*) que j'étudierai d'abord. La structure des diptyques est porteuse d'un contrat iconographique qui définit et la nature de l'œuvre préparatoire et l'usage que doit en faire le public auquel elle est donnée à voir. Elle se distingue ensuite par leur graphisme et par les règles de leur construction, que j'étudierai ensuite pour montrer qu'il s'agit d'épures et des éléments d'une structure modulaire. Elles sont conçues sur un support papier et encadrées par Christo. Leur dimension est standardisée : quatre formats par type de composition (cf. tableau 30), dont deux particulièrement privilégiés, le format 56 cm x 71 cm (22" x 28") et le format 106,6 cm x 244 cm (42" x 96").

a- L'œuvre préparatoire standardisée comme un système d'information et un contrat iconographique : le modèle du diptyque

Une description des diptyques, si caractéristiques de la production de Christo et tellement stratégiques, nous le verrons, s'impose. Il s'agit bien de diptyques et non d'une œuvre graphique à laquelle serait adjointe un énoncé iconographique secondaire : dans un acte de démonstration de l'égale importance des deux parties du diptyque, Christo intitule et signe l'œuvre préparatoire, sur le bandeau secondaire[1139]. Cependant les deux parties sont différentes, du fait de leur dimension et de leur système iconographique. Le bandeau principal est soit un dessin, soit une photographie peinte, soit enfin un collage qui représente l'objet en perspective linéaire (cf. sous-partie suivante). Le dessin (au sens général du terme cette fois) est construit soit sur, soit à partir des photographies de terrain dont il récupère le gisement[1140], l'angle de prise de vue et les informations. Sa facture est extrêmement classique, il traite son sujet (l'objet textile et son site) sur un mode figuratif, et rappelle inévitablement les normes réalistes de la production graphique socialiste. Certains ont parlé d'académisme du dessin (Laporte, 1985 ; Penders, 1996). Le dessin représente des détails de l'installation ou des vues générales dans des grands angles. Entre les dessins les focales et les gisements varient comme dans une série photographique. La dimension de l'objet représenté et le format de la représentation ne varient pas ensemble. La variation des formats de la représentation ne correspond pas forcément au jeu focal. Sur le document 47 on voit comment un point de vue analogue localisé au nord de l'installation *The Umbrellas*, perpendiculaire au défilé de Grapevine, à l'Interstate-5 et à la butte de la Castac Valley, est traité suivant des focales

[1138] Une seule exception à cette règle, exception relevée par B. Chernow (2002, p. 178), concerne les empaquetages du Festival des deux Mondes de Spoleto, réalisés en juin 1968. Christo avait projeté d'empaqueter le *Teatro Nuovo* et avait conçu des projets graphiques en conséquence, mais une fois sur place Jeanne-Claude est invitée à choisir un autre site. Seule en charge du projet, Christo travaillant à l'installation du *CubicMeter Package* de la « Documenta 4 » à Kassel, Jeanne-Claude obtiendra l'autorisation d'empaqueter la tour et la fontaine. Christo réalisera postérieurement, à partir des photographies de l'installation prises par Jeanne-Claude, une série d'œuvres préparatoires.

[1139] Jeanne-Claude (entretien de juillet 2003), explique que deux séries d'événement distinctes ont conduit Christo à systématiser la localisation des attributs de l'*authorship* sur la bandeau cartographique et / ou photographique : les collectionneurs séparaient les deux parties du diptyques pour n'accrocher au mur que le collage ou le dessin ; il arrivait aux musées ou aux galeries de se tromper dans l'attribution des bandeaux cartographiques aux dessins et collages.

[1140] Point à partir duquel la photographie a été prise dans une certaine direction.

différentes dont la variation est inverse à celle des formats des œuvres. Le point de vue le plus confiné (prise de vue oblique depuis un point bas, peu de profondeur de champ et angle fermé), celui du dessin de 1988, correspond au format le plus grand (diptyque de 144,6 x 165 cm), tandis que le format le plus petit (56 x 35,5 cm), la photographie peinte de 1988, offre l'angle de prise de vue le plus large. Le jeu focal se double donc d'un jeu dimensionnel : les œuvres de petit format peuvent offrir un grand angle sur l'installation et inversement des œuvres de grand format zoomer sur un détail.

Le bandeau secondaire, de forme rectangulaire, est placé soit en position horizontale, le plus souvent dans la partie supérieure de la composition, soit en position verticale, majoritairement sur son bord gauche. Sa part exprimée en pourcentage de la surface totale de la composition varie entre 26% et 33%[1141]. Dans la grande majorité des cas, celui-ci propose un document cartographique (cf. tableau 31). Les extraits de carte topographique ou les assemblages de plusieurs extraits de carte topographique sont les plus fréquents : les *quadrangles* étasuniens[1142] (les *7,5 minute series* au 1 / 24 000[1143] ou les *30 x 60 minutes series* au 1 : 100 000[1144]) ou bien les cartes éditées par le *Kokudo Chiri In* japonais[1145] (cartes au 1 / 25 000). Christo privilégie pour les projets urbains les plans à plus grande échelle encore : pour *Wrapped Walk Ways*, le *Planting Plan* du Jacob L. Loose Memorial Park de Kansas City sur lequel 1 pouce représente 30 pieds sur le terrain ; pour *The Gates*, le plan de Central Park (fourni par l'administration du parc). Mais une photographie aérienne verticale en noir et blanc[1146] (*Surrounded Islands*, *The Gates*) ou un extrait d'une *photomap*[1147] (*The Umbrellas*, *photomap* en 8 feuilles où 1 pouce est égal à 400 pieds) peut être substitué au document cartographique. Ces documents cartographiques sont non seulement intégrés à la composition, mais aussi les supports directs d'une représentation graphique des projets recourant à une sémiologie de type cartographique (en point, ligne, surface). L'utilisation de la carte est donc gouvernée par le rapport du geste graphique de Christo à deux référents distincts : la réalité que la carte représente et l'objet imaginé que Christo y représente. Ainsi, Christo non seulement l'intègre à la composition graphique, mais il la manipule en fonction des besoins de la représentation graphique[1148]. Les cartes, les photographies aériennes, les *photomaps* sont découpées et assemblées par Christo, mais aussi agrandies ou (plus rarement) réduites à la photocopieuse par un laboratoire qui opère à sa demande, pour être adaptées à la dimension

---

[1141] Un seul format, 112cm x 71cm (44" x 28"), rassemble une carte et un dessin d'égale dimension. Ce format n'est pas très fréquent.

[1142] Les *quadrangles* sont des cartes topographiques établies par *The United States Geological Survey*, éditées par *The U.S. Departement of the Interior*.

[1143] Sur les 1 : 24 000, 1 pouce (*inch*) sur la carte représente 2000 pieds (*feet*) sur le terrain. Ces cartes couvrent 49 à 71 square miles. Les courbes de niveau sont espacées de 40 pieds (12 mètres).

[1144] Sur les 1 : 100 000, 1 pouce sur la carte représente 1,6 miles sur le terrain. Elles couvrent 1578 à 2167 square miles. Les courbes de niveau sont espacées de 50 mètres.

[1145] Il s'agit de l'équivalent de l'IGN français.

[1146] Une seule exception *The Pont-Neuf Wrapped*, la photographie aérienne utilisée dans les propositions graphiques était oblique et permettait la visualisation des arches du pont.

[1147] Les *photomaps* sont des photographies aériennes verticales sur lesquelles sont reportées les courbes de niveau et les coordonnées, établies par triangulation, de l'objet imaginaire. Elles sont le résultat de commandes effectuées par les artistes à des géomètres.

[1148] Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003 : « Jeanne-Claude : Christo se fout complètement de la convention cartographique qui met le nord en haut. Souvent je lui dis "Ecoute, où est le nord ?". Il répond "Oh mais ça fait rien". C'est esthétique uniquement, uniquement. Ca lui est complètement égal. Ce qui compte c'est la carte. Il adore. ».

du dessin principal[1149]. Elles sont aussi ré-orientés en fonction d'une logique de représentation et non pas en fonction de la logique azimutale qui place conventionnellement le nord en haut. Par conséquent, Christo joue sur l'échelle de la carte en intégrant des cartes différentes, cependant il a principalement recours aux cartes à grande échelle parce qu'il cherche un certain niveau de détail de l'information sur les espaces qu'elles représentent. Ce faisant il rencontre le problème matériel du format de la carte, c'est-à-dire la façon dont matériellement la carte, compte tenu de son échelle, donne accès à son référent, une portion de la surface terrestre : la dimension et le découpage des cartes à grande échelle n'est pas forcément en adéquation avec la dimension et la configuration de l'objet qu'il veut représenter[1150]. Il doit donc mettre le document à la dimension et à la forme de son objet en opérant des assemblages (quand l'objet déborde une feuille cartographique) et des découpages (quand la feuille déborde l'objet) et des ré-orientations. La logique de représentation gouvernera l'assemblage, le découpage et l'orientation de chacun des documents cartographiques utilisés. Cette logique est parfois à l'origine de la production d'un prototype cartographique dont les caractéristiques de surface et d'orientation correspondent à l'objet imaginaire, et à l'intérieur duquel Christo découpe des extraits qu'il oriente à nouveau en fonction des besoins graphiques de chacun des dessins[1151]. Ce prototype cartographique débouche parfois sur la production de documents cartographiques qui conservent les caractéristiques des premières « manipulations » opérées sur la carte empruntée (cf. les cartes et *photomaps* de de m. J. Harden et de Tasco Company). Enfin, la variation de la dimension du dessin de l'objet dans la partie principale du diptyque couplée avec le jeu sur le format des diptyques commande une dernière manipulation, celle de l'échelle de la carte par des opérations d'agrandissement ou de réduction. De fait Christo accorde le plus souvent (mais il y a des exceptions) la dimension de l'extrait cartographique avec la dimension de l'objet représenté : aux représentations de détails de l'installation correspond un extrait cartographique qui montre une petite portion du site, aux représentations d'ensemble un grande extrait. Mais dans la mesure où il peut représenter des détails en grand format et inversement des vues d'ensemble en petit format, il doit faire subir des agrandissements et des réductions à l'extrait cartographique. Sur les copies les plus agrandies, Christo redessine les courbes de niveau et les épaissit au pastel. En manipulant les rapports dimensionnels entre les objets représentés sur la carte, il perturbe l'échelle-fraction de la carte pour la mettre à l'échelle-étendue de la représentation de l'objet. Précisons qu'il ne déforme pas l'échelle, mais il fait changer les ordres de grandeur, rendant impossible la lecture dimensionnelle de l'extrait cartographique et de ses informations. En fin de compte Christo soumet la carte aux principes de la construction de l'image photographique qui règle directement ou indirectement la représentation graphique : le découpage, l'assemblage et

---

[1149] Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003 : « Jeanne-Claude : Christo ne les met pas lui-même à échelle parce que ça il le fait photographiquement. On donne au laboratoire une portion de la carte et on dit "*enlarge this* pour que ce petit morceau devienne 1,50m". La mise à échelle est faite en laboratoire. S'il les mettait à l'échelle, il y aurait un quadrillage dessus, et il n'y en a pas. Il y a des cartes qu'ill dessine à la main. Et d'ailleurs sur les transparents ont dit "hand drawn map". Il a décalqué quelquefois [les cartes de] *Valley Curtain* je pense, mais aussi *Running Fence*. Je crois que ce n'est pas tellement récent. »

[1150] Et cela n'est pas vrai seulement pour les objets ayant un développement surfacique ou linéaire. Riffle Gap, le site de *Valley Curtain* est représenté par deux *quadrangles* différents (Horse Mountain Quadrangle et Rifle Quadrangle) que Christo a dû assembler dans certaines œuvres préparatoires.

[1151] La carte topographique qui sert de support à la représentation graphique de *The Umbrellas* (partie californienne) est un assemblage de trois *quadrangles* (Grapevine, Frazier Mountain et Lebec), orienté en fonction du tracé de l'*Interstate 5* qui commande la répartition des parasols et non pas en fonction des conventions cartographique : ce qui est en haut c'est l'entrée de l'*Interstate 5* dans le massif de Tehachapi depuis la San Joaquim Valley et ce qui est en bas c'est son débouché dans la terminaison occidentale de l'Antelope Valley, soit un tracé de direction nord-ouest sud-est, présenté comme s'il était nord-sud.

l'agrandissement permettent un jeu de focale, tandis que l'orientation instaure l'équivalent d'un point de vue.
Le bandeau secondaire rassemble aussi, nous l'avons vu, la documentation produite et accumulée lors des opérations d'observation : photographie(s) au sol ou oblique(s) du site d'assise, profil topographique, tableau de données diverses, croquis de la trame viaire, copie de plan cadastral, copie de plan d'architecture ancien ; celle produite dans le cadre des essais techniques et des expérimentations : schéma technique ou tableau de données d'ingénierie, photographie de test de prototypes, échantillon de couleur ou de tissu, échantillon de corde. Le rassemblement de ce type de documentation dans les limites du bandeau secondaire s'est effectué progressivement, mais il et ancien comme en témoigne les documents 06 et 07 qui montrent des reproductions des projets *Wrapped Trees, Project for Avenue des Champs Elysées, 1969* et *Wrapped Coast, 1968-69*. Il est devenu systématique avec *Surrounded Islands*. Auparavant ces données matérielles et techniques pouvaient également se déployer dans l'espace du dessin (partie principale). C'est souvent le cas pour les œuvres préparatoires de *Running Fence* (cf. document 48). Cet ordre correspond donc à une rationalisation progressive de la composition : au bandeau secondaire est systématiquement dévolue la fonction documentaire de la proposition graphique. Notons cependant que les œuvres préparatoires des projets en cours (*The Gates* et *Over the River*) semblent confirmer et amplifier un processus de simplification de cette partie, amorcé avec *The Umbrellas*. Les documents issus de l'observation (à l'exception des photographies de terrain) et de l'expérimentation sont sortis de la composition, pour être présentés indépendamment, soit comme témoins de l'évolution des projets, dans les expositions documentaires (« *Documentation Exhibition. Work in progress* ») (Type 04-bis)[1152], soit en tant que documents témoins de l'installation, dans les expositions documentaires postérieures à l'installation (« *Documentation Exhibition* ») (Type 04). Le bandeau ne comprend plus dès lors qu'un document cartographique, une ou deux vignettes photographiques et, éventuellement, un échantillon du tissu (cf. document 42-c, bas, et document 45).
Les parties des diptyques ne sont pas à proprement parler assemblées. Elles sont encadrées séparément par Christo, mais elles ne peuvent pas non plus être séparées, et c'est donc juxtaposées qu'elles sont exposées. Si elles ne sont pas matériellement reliées comme dans un diptyque traditionnel, elles sont cependant formellement articulées. Le bandeau secondaire porte non seulement le titre du projet, mais aussi la signature de l'artiste et la date de réalisation d'une composition dont la partie principale supporte l'essentiel du geste graphique. Par ailleurs, toute une série de procédés graphiques assurent une continuité visuelle entre les deux parties : les lignes d'un cadre articulent tableau principal et bandeau secondaire, les lignes des carroyages qui supportent la composition graphique des dessins (cf. ci-dessous) se prolongent arbitrairement sur les extraits cartographiques, enfin pour *The Gates* la composition est entourée d'une sorte de frise jaune-orangée. Les parties du diptyque sont aussi rapportées l'une à l'autre. Les dessins et photographies peintes de la partie principale représentent des segments des objets, installés sur des portions des sites, les cartes contribuent à les resituer dans leur encaissant général. Un cercle de localisation, parfois recoupé d'un angle de vue, signale, sur l'extrait cartographique, la localisation des éléments représentés et la direction de la perspective linéaire qui président à leur arrangement, sur la réalisation graphique principale (cf. documents 42-c et 48, bas). Inversement, la carte est manipulée en

[1152] C'était le cas de l'exposition présentée au Neuer Berliner Kunstverein de Berlin, entre le 08 septembre et le 30 décembre 2001, « Christo and Jeanne-Claude. Two Works in Progress: The Gates, Project for Central Park, New York City, Over the River, Project for the Arkansas River, State of Colorado. ». A côté des œuvres préparatoires, des pans de mur rassemblaient une documentation spécifique présentant un appareil iconographique (photographies de site, photographies de situations expérimentales, photographies d'audiences publiques et de *lobbying*) et cartographique (extraits de *quadrangles* au 1 : 24 000 et au 1 : 100 000).

fonction des besoins du dessin : elle est agrandie et elle est orientée pour un regard en perspective. Interrogé au sujet de cette association des cartes aux dessins, des raisons et des règles de leur usage, Christo met en avant la raison esthétique et l'absence de règles, mais il insiste en même temps sur les cercles de localisation, les angles de vue, sur leur correspondance avec la représentation graphique, et sur les lignes qui rassemblent les deux panneaux des diptyques (entretien avec les artistes de juillet 2003). Quant à Jeanne-Claude, elle lui rappelle qu'elle aimerait qu'il ait recours de façon plus systématique aux angles afin que les récepteurs comprennent bien de quoi il s'agit[1153]. Christo est très clair « I use a map to locate the place where that particular site is designed », sous entendu dans la représentation globale de l'objet d'art (objet et site), mais il considère comme « irrelevant » la question que je lui pose sur le non respect des conventions cartographiques, sur l'incidence que cela peut avoir sur l'effet géographique recherché, c'est-à-dire la localisation mentale de l'objet dans un système de places, compte tenu de la perte des repères de distance et d'orientation : « if the river is on that side, the river can't be on another side »[1154]. C'est en fonction des éléments du site, tels qu'ils sont représentés sur le dessin, que l'extrait cartographique est intégré à la composition et manipulé, ce qui crée néanmoins des conflits d'information liés à l'articulation entre une vue en perspective et une vue zénithale dans une présentation en tableau qui a vocation à être accrochée à un mur, c'est-à-dire une présentation verticale où les informations cartographiques se lisent en fonction de l'attribution d'une dimension de type haut / bas et droite / gauche[1155]. Les artistes insistent autrement dit sur le rapport de type référentiel que Christo établit entre le dessin et la carte et sur son correspondant le rapport visuel entre la carte et la représentation en perspective, et reconnaissent par là même qu'au rapport d'intelligibilité que ce rapprochement crée doit correspondre une pragmatique spécifique du diptyque. Un rapprochement qui n'est somme toute pas donné et dépend d'un exercice visuel et mental.

« Jeanne-Claude : Christo veut donner le plus de renseignements [avec ses dessins]. Et il dit toujours "Il faut lire mes dessins. Il faut les lire". » (Entretien avec les artistes de juillet 2003).

Le diptyque est non seulement la forme la plus originale de l'œuvre préparatoire christolienne, mais aussi la plus caractéristique, parce qu'il définit d'une part le statut de l'œuvre préparatoire en général comme projet et, d'autre part, une pragmatique de son usage. Le diptyque est un assemblage de documents de nature diverse, un système d'information qui donne accès à des données en empruntant des modes de représentation et des langages graphiques extrêmement différents : figures simples (diagrammes, schéma), figures

---

[1153] Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003 : « Jeanne-Claude : Il y a quelques mois seulement Christo disait "Vous voyez c'est cette vue qu'on voit dans le cercle". Il a commencé à expliquer, les gens ne comprenaient pas. Ils disaient "Vous êtes dans le cercle et vous regardez ou bien vous regardez ce cercle ?" J'ai demandé à Christo il y a quelques mois et maintenant il a la gentillesse de le faire, de mettre un angle de vue dans les cercles. C'est tellement plus facile à comprendre. Ca dit : "Quand vous serez à pied sur les 40 miles d'*Over the River*, c'est à cet endroit là que vous aurez cette vue là". ».

[1154] Entretien avec les artistes, juillet 2003.

[1155] Le document 52-a montre la difficulté inhérente à cette manipulation. Si sur le diptyque numéro 8 la relation entre le dessin et la carte est facile à établir à partir de la route et du système de pente, sur le diptyque numéro 5 la vue en perspective et l'orientation de la carte son carrément inversés l'une par rapport à l'autre. C'est l'Interstate-5 qui est en bas de la représentation cartographique et la Gorman Poat road qui est en haut, tandis que dans la représentation en perspective, la Gorman Post road est au premier plan, l'Interstate-5 à l'arrière plan. De plus le système de pente n'est pas d'un grand recours puisqu'il y a des pentes de chaque côté des routes séparées par un bassin et qu'elles sont toutes deux intégrées dans le cercle de localisation. De fait, les conventions cartographiques et la présentation verticale du diptyque empêchent Christo d'aller jusqu'au bout de sa manipulation : le retournement complet de l'extrait cartographique, parce qu'à ce moment là il perdrait l'information de localisation offerte par la toponymie et autres informations scripturales.

complexes (cartes, tableaux), images photographiques, dessins figuratifs. Christo insiste aussi sur le fait que les œuvres préparatoires doivent être lues. Derrière la lecture définie comme le rapport du public à l'œuvre préparatoire on trouve plusieurs idées. Une idée de déchiffrement qui renvoie à l'exercice visuel et mental que doit faire le spectateur pour identifier et comprendre des informations énoncées dans des langages graphiques différents et impliquant des modes d'appréhension différents : lecture séquentielle (des textes et graphiques) ou lecture spatiale (des cartes et dessins), ou encore combinaison des deux (tableaux). Une idée de prise de connaissance qui renvoie à l'exercice de saisie en extension et en profondeur, et d'élaboration interprétative d'un contenu sémantique, aux vues de s'informer. Une idée de mise en relation et de hiérarchisation des contenus d'information, aux vues de réaliser la synthèse d'informations. Les dimensions respectives des documents, leur position dans l'image, leur mise en relation par les cercles de localisation règlent une pragmatique du rapport du public à l'œuvre préparatoire, puisqu'elles guident la circulation du regard en hiérarchisant les figures et en les associant différentiellement. A propos des photographies, cartes, diagrammes et schéma, Christo parle (cf. la citation introductive) d'« arrière-plan ». Il y a un contrat iconographique contenu dans l'œuvre préparatoire, qui porte sur la manière dont le public doit la considérer et en faire usage. J'étudierai ce deuxième point, à l'échelle de l'assemblage que réalise une exposition documentaire, dans le Chapitre 5, I, B, 3. Quant au premier point, la définition de la réception de l'œuvre préparatoire comme un exercice de lecture et non pas de contemplation ou de délectation indique son statut d'œuvre préparatoire justement. L'œuvre préparatoire n'est pas l'objet d'art[1156].

b- L'œuvre préparatoire comme épure : la facture et la construction graphique

« Jeanne-Claude : Il y a quelque chose de très important. Christo dit toujours "je ne suis pas un landscape painter*". Toutes ses œuvres sont préparatoires pour quelque chose qu'on veut réaliser. Donc ça n'est qu'une préparation. Et il veut donner le plus de renseignements possibles. Et il dit toujours "Il faut lire mes dessins, il faut les lire". » (Entretien avec les artistes du 02 et 03 juillet 2003)[1157].*

Les œuvres préparatoires se distinguent aussi par la nature de l'acte graphique qui préside à leur réalisation. Si elles sont toutes exécutées sur une surface en papier, certaines sont des dessins, d'autres des peintures sur tirages photographiques en noir et blanc[1158] (cf. documents 44-d et 45) et d'autres enfin des collages[1159] (cf. document 18). Graphiquement et

---

[1156] Quand l'acheteur d'une œuvre préparatoire sépare les éléments d'un diptyque il rompt le contrat iconographique et tente d'instaurer l'objet en objet d'art.

[1157] Elle ajoute encore « Il efface les lignes, mais parfois il les laisse parce qu'il écrit que de là à là c'est la façade sud [*The Reichstag Wrapped*] et quelquefois combien de mètres il y a. Ce sont toujours des choses techniques, ce n'est pas pour faire joli. » (entretien juillet 2003).

[1158] Parfois, rarement, des photographies couleurs et, encore plus rarement, des cartes postales polychromes pour certains projets concernant des hauts-lieux de grandes agglomérations touristiques (*The Pont-Neuf Wrapped*, *The Reichstag Wrapped* et *The Gates*).

[1159] Cette dernière catégorie est complexe parce que la notion est utilisée pour caractériser différents types de composition graphique. Il nous faut distinguer l'existence de réels collages graphiques ou photographiques (on peut alors parler de photomontages), tels que je les décris ci-dessous, d'un autre type de composition que Christo intitule aussi « collage », mais qui revêt un sens plus faible. Un sens faible, donc, désigne l'utilisation de matières adhésives (scotch, colle) dans la fixation de la photographie peinte ou du dessin à une feuille support (cf. document 44-a, 44-d). Il y a surtout les collages qui impliquent l'introduction de matières textiles dans le dessin ou la peinture que nous avons décrite dans en I, B, 2. J. Fineberg décrit le procédé (cf. document 44-c) : « The actual contour of the Ecole Militaire has nothing to do with the form of the package in the 1961 collage, but by the 1964 *Two Lower Manhattan Wrapped Buildings, project for New York* Christo has carefully tailoring his packages to the shapes of the buildings; he was even constructing and wrapping scale models in order to

matériellement on note une nette différence d'élaboration technique entre le fond, c'est-à-dire le site, traité à la pointe sèche (au crayon de couleur ou de papier, au fusain, au pastel sec) en balayage de traits entremêlés, et l'objet imaginé, traité en empâtement de pastel gras et/ou de peinture émaillée, ou encore en application de tissu ou de papier. Cette technique graphique est elle aussi ancienne, on peut l'observer sur les documents 06 et 07-a qui concernent les projets graphiques de *Wrapped Trees Project for Avenue des Champs Elysées, 1969* et *Wrapped Coast, 1968-1969*. Sur les photographies, le fond est plus partiellement travaillé que sur les dessins, soit selon un procédé de remplissage proche du coloriage, soit de place en place, pour représenter l'ombre portée de l'objet (cf. documents 46-b et 51-b). Revenons sur une intéressante conversion qui, par le jeu d'un procédé graphique répété, contribue à transformer le papier-support des œuvres préparatoires en un enchevêtrement serré de lignes produisant l'effet visuel d'une trame. Les fonds dessinés sur la feuille de papier ou ceux appliqués sur les tirages photographiques procèdent d'un balayage de traits multidirectionnels, sorte de brins figurés à la pointe sèche des crayons de couleur ou d'un crayon noir (cf. documents 07-a, 29, 44-d et 50-a). Les fonds des œuvres préparatoires, eux-mêmes, miment les stries des surfaces textiles[1160]. Sur les dessins, l'objet figuré est coupé comme s'il se prolongeait hors-cadre, l'effet de découpage est d'ailleurs renforcé par le tracé d'un cadre qui vient redoubler les limites physiques de la feuille (souvent sur deux côtés). Au premier plan, le fond est inachevé, il se défait pour devenir une plage blanche dans laquelle s'inscrit encore parfois la base de l'objet dessiné (cf. document 47). Sur les photographies peintes, au contraire mais aussi bien aussi, le fond et l'objet débordent les limites matérielles du tirage papier, sur la feuille de papier à laquelle il est fixé (cf. document 49-b, 51-b, 46-b).
Dessins et photographies s'inscrivent dans un double carroyage qui les fait ressembler à des épures (documents 44-a et 44-b). Il indique, en effet, le recours à deux méthodes de construction et composition graphiques : le quadrillage de transfert indique le recours à la méthode dite du quadrillage, qui permet la reproduction à échelle d'une image par dégradation ou re-gradation scalaires ; le tableau de la perspective linéaire indique le recours à la méthode de construction mathématique de la distance et de la tridimensionnalité dans un plan. Ce n'est pas le recours aux procédés du transfert et de la perspective géométrique pour la construction de la représentation d'un objet imaginaire tridimensionnel dans un site réel qu'il faut souligner ici, mais le fait que Christo en n'effaçant pas (ou pas complètement) les lignes qui leurs correspondent, les signale, les donne à voir (cf. documents 49-a et 49-b). D'une part, le quadrillage orthogonal régulier est la méthode réglant le transfert proportionnel des données de la réalité photographiées sur la surface plane des dessins, quelle que soit leur dimension. Il sert à la reproduction à l'échelle de la composition graphique du site. D'autre part, le carroyage irrégulier de la construction en perspective linéaire est la méthode réglant la composition graphique de l'objet projeté dans ce site, c'est-à-dire l'ajout ou la transformation graphiques d'un objet imaginé au / dans le site photographié. Ce dispositif permet de représenter l'objet imaginé dans la profondeur du champ photographique, c'est-à-dire de représenter avec exactitude sa forme, ses dimensions et sa position, sans escamoter ses parties

superimpose photographic images of them on photographs of the sites. » (Fineberg, 1986). Le procédé de collage photographique et textile est visible sur la photographie du *Theatro Nuovo Packed* (cf. document 18). En revanche Christo n'utilise pas le terme de collage, au sens cubiste du terme, pour désigner la fixation de tableaux de données, coupes, échantillons de tissu, sur le bandeau annexe des compositions (cf. document 42-c).

[1160] Le film des frères Hissen (1999) *Christo and Jeanne-Claude : Wrapped Trees*, montre Christo dans son atelier en train de dessiner une œuvre préparatoire du projet : il applique au pinceau des empâtements de peinture émaillée blanche, puis il retravaille cette matière de traits creusés au fusain. Alignements de matière, ces traits se redoublent, se superposent, se recoupent, ils miment à fleur de papier, les macro ou micro-volumes à venir de la surface de la toile.

les unes par les autres dans le plan du dessin, grâce à la restitution illusionniste d'un intervalle entre elles.
Construit à partir de prises de vue photographiques, le dispositif est donc copié sur la perspective naturelle et prend appui sur des éléments du site. Le point de fuite est rarement localisé sur le tableau de la représentation - sauf dans le cas de construction de la perspective partielle d'un objet particulier -, hors cadre, il peut être centré ou excentré. Il peut y avoir plusieurs points de fuite. La ligne d'horizon, ligne de positionnement de l'œil du spectateur, est très souvent localisée en haut du tableau. Certaines lignes de la construction en perspective (lignes de fuite principales, ligne d'horizon et lignes qui lui sont parallèles) sont dessinées au pastel gras : le tableau du tracé de la perspective est donné à voir. Mais, elles ne donnent à voir qu'une construction partielle et servent, en fait, à la lisibilité de l'élévation, du plan et du profil de l'objet imaginé. D'une part, Christo choisit de ne montrer que la construction mathématique de l'objet imaginé ou celle d'un de ses modules (*The Umbrellas*). D'autre part, il utilise les fuyantes principales de la construction pour délimiter une sorte de plate-forme graphique, dans laquelle se développe la représentation de l'objet imaginé. Il y adjoint parfois (*The Reichstag Wrapped*) la représentation des lignes fortes de la composition : appuyées sur les arrêtes verticales de l'objet, elles forment une enveloppe (cf. document 49-a). Les œuvres préparatoires sont donc des épures partielles.
Les lignes de ces deux carroyages distincts sont dessinées aussi bien sur les photographies peintes. Le quadrillage de transfert, inutile dans ce cas, désigne alors la photographie comme origine de tous les dessins. Le tableau de la construction perspectiviste, nécessaire dans ce cas pour représenter l'objet imaginé, fait entrer la photographie dans la convention qui règle la représentation graphique, transformant sa profondeur naturelle en un espace géométrique[1161].
Le dessin des ombres propres et des ombres portées des objets ajoutés dans la profondeur du champ photographique et placés en fonction de la situation de la source lumineuse indique lui aussi le recours à la construction perspectiviste, en l'occurrence à la perspective aérienne dite des ombres[1162]. L'exhibition de ces éléments techniques, sur le dessin comme sur la photographie peinte, est donc un procédé d'éloquence qui produit un effet d'épure. Il appelle la considération de leur fonctionnalité dans le cadre d'une pragmatique de l'œuvre préparatoire et au-delà du projet graphique (cf. Chapitre 5, I, B). L'exhibition des éléments techniques de la construction sert à afficher la platitude et la planéité concrète du support. Elle sert à souligner l'écran projectif : la construction mathématique dont est issue la représentation graphique du projet sur la surface-support de papier, dans le plan du tableau. C'est l'ensemble des lois mathématiques qui permet de construire la représentation qui est donné avec la représentation de l'objet (cf. Sandler, 1990, p. 84). Enfin, elle permet de définir le statut des compositions graphiques dans l'ensemble de l'œuvre, c'est-à-dire leur statut préparatoire[1163]. Grâce à l'effet d'épure, qui montre autant la carcasse de l'objet imaginé que l'objet lui-même, Christo indique que les dessins, les photographies peintes ne sont pas l'objet

[1161] D'ailleurs plus systématiquement, P. Bourdieu souligne le bluff de la photographie : « si elle s'est immédiatement proposée avec les apparences d'un "langage sans code ni syntaxe", bref d'un "langage naturel", c'est avant tout que la sélection qu'elle opère dans le monde visible est tout à fait conforme dans sa logique à la représentation du monde qui s'est imposée en Europe depuis le Quattrocento. » (Bourdieu, 1965, p. 109).

[1162] La perspective aérienne s'attache à rendre les effets de recul et de profondeur en réglant la dégradation des traits, des taches, des tons et des teintes. Elle rend le dégradé progressif des couleurs et de la netteté des contours en fonction de la distance, du degré d'humidité de l'atmosphère, de l'intensité lumineuse. Une partie seulement de la perspective aérienne est réglée par les lois mathématiques de la perspective linéaire, c'est la perspective des ombres. Dans le cas des œuvres préparatoires réalisées par Christo, celles-ci sont aussi portées sur les dessins préparatoires.

[1163] Ceci est d'autant plus important qu'elles sont vendues comme des objets d'art pour assurer le financement de l'œuvre.

d'art final, mais une forme du projet, sa forme graphique. Cette éloquence est particulièrement lisible sur les photographies peintes de projets d'empaquetages d'objets architecturaux où les signes des deux constructions (la perspective, le transfert) ne peuvent en aucun cas renvoyer à la construction de l'image qui, contrairement aux cas d'ajouts graphiques dans le plan photographique, repose toute entière sur un habillage du support photographique (cf. document 49-a).
En articulant le dessin ou la photographie peinte et l'extrait cartographique au moyen des lignes de quadrillage, Christo relie entre eux les deux formes de la représentation et de la construction géométriques de l'espace ou d'un objet étendu dans un plan sur la base de l'application du même procédé technique, la triangulation : le quadrillage de transfert et la perspective linéaire, telle qu'ils règlent le dessin (ou la photographie peinte) ; le diagramme des perpendiculaires et le canevas de la géodésie, tels qu'ils règlent la carte. J'ai écrit plus haut que la perturbation des conventions cartographiques auxquelles Christo soumettait les extraits de carte plaçait ceux-ci dans une logique graphique, mais inversement le dessin semble contaminé par une logique cartographique. Construit à partir de prises de vue photographiques, le dessin est copié sur la perspective naturelle. Néanmoins, dans certaines circonstances, Christo lui fait subir une déformation, la perspective se présentant en « raccourci », c'est-à-dire réalisée selon un procédé de réduction qui ramasse le contenu objectal du premier plan jusqu'à l'amener à la dimension d'un gros plan dans l'image. Ce raccourci concerne les représentations dans lesquelles l'objet textile se déploie dans la profondeur du champ depuis le premier jusqu'à l'arrière plan. La construction de l'image satisfait ainsi deux points de vue distincts sur l'objet : de près et en gros plan au premier plan, de loin et en profondeur à l'arrière plan. Un collage plus ou moins sensible articule les deux plans en brutalisant la dégradation progressive des objets dans la profondeur du champ. Deux systèmes perspectivistes sont alors collés l'un à l'autre de part et d'autre de la zone centrale de dégradation plus ou moins marquée. Cette construction, si elle concerne la représentation de la plupart des objets textiles (cf. documents 44-a et 44-b), est très sensible pour les objets modulaires (cf. document 47). Sur les deux reproductions du haut du document 47 l'effet de collage est accentué par l'opposition des directions de répartition des parasols qui crée une solution de continuité de part et d'autre de la voie routière, un cisaillement : en gros plan et perpendiculaire à la surface du tableau au premier plan, de loin et parallèle à la surface du tableau à l'arrière plan. Avec le raccourci on assiste à une sorte de contamination de la composition graphique soit par un procédé photographique, le gros plan, soit par un procédé cartographique, l'encart à grande échelle. Le gros plan fait varier l'échelle dans le plan en introduisant une rupture de focale ou un saut d'échelle, qui fait ressortir la figure (l'objet inventé) sur le fond (le site d'installation). Par ailleurs, l'association dans le diptyque de la carte et du dessin en perspective ressemble à une démonstration construite autour du procédé de triangulation, tel qu'il permet d'élaborer un fond de carte. L'origine de la projection sur le dessin correspond au point de visée d'origine, le gisement mère, à partir duquel le géomètre effectue les calculs d'angle qui sont à la base du levé topographique et de l'établissement du canevas géodésique.
La surface graphique est aussi couverte, nous l'avons vu, par les informations matérielles et techniques décrivant l'objet d'art imaginé. Celles-ci sont répertoriées dans les marges du dessin ou de la photographie peinte, le long des lignes du cadre graphique, et s'ordonnent suivant un axe vertical qui renvoie à la logique de figuration de l'objet. En haut de la composition, qui coïncide visuellement avec la partie supérieure de l'objet, on trouve les informations concernant le tissu (matériau, assemblage, dimensions), en bas, celles concernant les supports et les fixations (matériau, assemblage, dimensions).
L'ensemble de ces procédés graphiques ou de composition vise à faire la démonstration que l'œuvre préparatoire est une épure. Une épure qui non seulement n'est pas l'œuvre finie,

l'objet d'art, mais qui ne la représente pas nécessairement non plus. Une représentation partielle de l'objet en extension spatiale (les parties de l'objet), mais aussi en profondeur chronologique (les phases d'élaboration de l'objet). C'est son statut de projet, en l'occurrence de projet graphique, qu'elle revendique. Ensemble de procédés d'éloquence mettant en avant des savoir-faire techniques, dont on peut supposer qu'il a un rôle dans la négociation publique, puisqu'elle établit le sérieux du maître d'œuvre Christo dans le monde de l'expertise administrative, mais aussi industrielle et technique.

c- La série graphique : représentation fragmentaire et multiple pour un projet

Compte tenu de leur fonction comme moyen de financement et de promotion du projet, Christo produit les œuvres préparatoires en grand nombre[1164]. Cette production s'organise en séries graphiques : la multiplication des œuvres préparatoires subsume le caractère fragmentaire de chacune d'entre elles. Cette production pléthorique dépasse une simple logique d'accumulation capitalistique. C'est parce qu'elle est prise dans une série que chaque œuvre préparatoire peut être une forme du projet, sa forme graphique. Encore une fois, le projet est un assemblage de productions partielles qui ne prennent sens que rapportées à un tout que, non seulement, elles donnent à voir, mais à l'élaboration duquel, par un processus graphique, elles œuvrent[1165]. Chaque composition est explicitement référée au projet global. Sur chacune d'elle on trouve les signes de l'appartenance à une série, les signes d'un assemblage. C'est en fin de compte l'enjeu de la standardisation formelle à laquelle Christo a soumis les œuvres préparatoires, depuis le texte, en passant par les systématisations stylistiques, jusqu'à l'habillage. Le signe de la série et de l'assemblage, c'est tout d'abord le cadre qui redouble les limites physiques de la feuille de papier support. Il sert en effet à individualiser chaque proposition graphique tout en la rattachant à un projet englobant dont elle ne constitue qu'une portion abstraite, une partie d'un tout. Le cadre enferme le sujet particulier de la représentation graphique, il l'autonomise, tout en l'ouvrant sur un hors cadre, il le rattache au projet global et à la série graphique. Chaque œuvre préparatoire avec son cadre devient un module parmi d'autres d'une grille plus large : la couverture du projet global par des modules graphique organisés en série[1166]. Mais c'est aussi une des fonctions de l'extrait cartographique, dans les diptyques. D'abord parce que par nature la carte, quand elle n'est pas un planisphère, est un fragment d'un assemblage qui renvoie autant à ce qu'elle représente qu'à ce qu'elle laisse de côté et auquel elle se réfère par son propre cadre[1167], mais aussi parce que les dessins ou les photographies peintes des diptyques multiplient les

---

[1164] M. Yanagi (1989/b, p. 13) « In the four and a half year since *The Umbrellas* was conceived, Christo has already made more than 200 drawings for this project. ».

[1165] C'est d'ailleurs en tant que série que les œuvres préparatoires sont présentées dans les expositions.

[1166] Notons que la grille, le module et la série sont des formes caractéristiques de la production graphique, picturale et sculpturale des années 1960, époque même à laquelle Christo met en place les conventions formelles des œuvres préparatoires. I. Sandler affirme que « la grille a été l'emblème stylistique » des années 1960 (Sandle1990, p. 86). Ceci vaut aussi pour l'exhibition des quadrillages de la construction perspectiviste sur la surface du dessin.

[1167] Comme l'analyse C. Jacob (1992, pp. 143-148) « Toute carte découpe un espace dans un continuum (…). La fonction, la signification du cadre en cartographie varient selon l'espace qu'il enferme. Refermé sur une mappemonde, sur un espace censé correspondre à tout l'espace connu à une époque donnée, le cadre est une clôture, il a une fonction centripète. (…) Le cadre de la carte rejoint le cadre du tableau : il "autonomise" l'œuvre dans l'espace visible. (…) Refermé sur une carte régionale, même couvrant de vastes étendues, le cadre, en revanche, a une fonction fragmentaire et centrifuge. Il rappelle que la cartographie est d'abord découpage, sélection, abstraction de la partie du tout. (…) La carte est isolée, mais s'ouvre aussi sur un hors cadre. (…) La délimitation suggère la possibilité de l'assemblage. (…) Le cadre est une articulation qui referme la carte sur elle-même, mais l'ouvre aussi sur l'extérieur. ».

variations sur le même extrait cartographique. Christo donne à voir, à travers ces compositions différentes, les multiples faces d'un même objet imaginé et d'un même dispositif, tout en indiquant l'unicité de leur référent (réel et imaginaire). Il signale, au-delà du fragment, la sommation et son unification dans un projet global dont la forme graphique constitue l'épure. C'est le rôle du texte dans le dessin (résumés titulaires, données numériques et matérielles), qui renvoie toujours à un niveau de généralisation qui dépasse le fragment représenté pour évoquer le projet global. Ainsi, toutes les œuvres préparatoires du projet en cours *The Gates* présentent le texte suivant : « *The Gates (Project for Central Park, New York City), 25 miles length, 11 000-15 000 gates along selected walkways* » (7 500 depuis 2002). C'est bien sûr le rôle de tous les découpes, débordements, délitements graphiques et picturaux qui animent les bords des compositions et parlent d'un au-delà du cadre. C'est enfin le rôle de l'homogénéisation des dimensions des œuvres préparatoires. Tout cela évoque immanquablement un atlas (Jacob, 1992, pp. 97-109) : la standardisation dimensionnelle et la cohérence formelle des œuvres préparatoires, les procédés d'assemblage et les référencements croisés, la production en série, ont été élaborés pour réduire la discontinuité entre les représentations nécessairement partielles et fragmentaires d'un projet artistique global et pour rassembler l'accumulation de représentations particulières sous une forme unifiée. Mais cette sommation fonctionne particulièrement bien quand elle est mise en scène à l'intérieur d'un dispositif : l'exposition en est un, j'y reviendrai, qui porte une pragmatique du projet graphique (cf. Chapitre 5, I, A, 3).

E. (Conclusion) « mettre ensemble » et « appliquer sur », la forme cubiste du projet christolien

« Christo : Le projet se révèle à travers le processus de fabrication » (Penders, 1995, p. 19)

La temporalité des projets est celle de la durée et des phases de l'élaboration de l'œuvre, leur spatialité celle des lieux où elle s'effectue, leur nature celle de leurs différentes formulations envisagées comme différents modes de sollicitation du site, d'insertion de l'objet textile dans celui-ci et d'incorporation de celui-ci dans l'objet d'art. Ainsi, comme l'indique Christo dans la citation introductive du chapitre et par comparaison avec l'architecture ou le paysagisme, l'œuvre se décline aussi bien dans son *modus operandi*, le projet, que dans l'*opus operatum*, l'installation (Boutinet, 1999, p. 179)[1168]. Entre l'exploitation agricole ou le commerce local, la salle d'audience ou le *lobby*, le terrain / laboratoire d'investigation et d'expérimentation redoublé du laboratoire et l'atelier, les projets de Christo s'élaborent dans quatre types de lieux distincts et séparés, parfois même distants, qui correspondent, d'une part, à trois instances de régulation de leur faisabilité et de leur élaboration et, d'autre part, à l'instance d'enregistrement et de ré-élaboration consécutifs de leurs configurations successives. Lieux de production des différentes formes de l'œuvre, ils constituent des dispositifs distincts d'énonciation de discours pluriels et hétérogènes sur l'objet imaginé, sur le site, sur les spectateurs-usagers, et d'articulation interdiscursive de cette polyphonie configurante. Il nous faut alors resémantiser, avant d'aller plus loin, le terme commun d'installation : comme processus, et non pas seulement comme réalisation ou comme résultat, c'est l'ensemble des formes, concomitantes ou successives, et intégratives, que prend l'objet textile imaginé pour

[1168] « Dans la réalisation du projet architectural, il est opportun de distinguer, comme pour toute réalisation de projet, l'art de bâtir et son résultat, c'est-à-dire la manifestation définitive. C'est l'occasion ici d'évoquer l'opposition désormais classique mais qui demeure essentielle entre d'une part le *modus operandi* qui est à proprement parler le travail de l'art, qui exprime un maîtrise plus ou moins expérimentée ou son inverse, plus ou moins maladroite du concepteur-réalisateur, d'autre part l'*opus operatum*, œuvre constituée, achevée, destinée assez rapidement à acquérir son indépendance vis-à-vis de son auteur. »

(ad)venir à son lieu d'édification en un objet d'art. Il nous faut aussi recharger de sens l'expression commune d'*in situ* : l'*in situ* correspond, d'une part, à une dimension multi-topique fondamentalement relationnelle (interspatialité) et relative (à l'activité artistique), celle du monde œuvré d'art par le projet et inversement celle du projet mondanisé et, d'autre part, à une dimension uni-topique, celle du lieu de concrétisation de l'objet d'art. Nous avons montré comment et combien l'*in situ* de l'œuvre n'est jamais commensurable au site d'installation de l'objet d'art, tout en lui étant relié par un ensemble de pratiques opérationnelles administratives, scientifiques, techniques et graphiques, menées selon un principe d'interlocution. Si l'objet d'art a un *topos* il a / est aussi une *chôra,* qui par un phénomène de *chorésie* s'étend bien au-delà de son *topos* mais se rapporte à lui, sans forcément être en contiguïté avec lui, de la même dimension et de la même substance que lui. Nous avons vu comment et combien Christo et Jeanne-Claude donnent sens à l'expression utilisée à propos du *Land Art*, de son activité « hors les murs » et hors du système relationnel de l'art, de « *studio extension* » :

« Christo : Mon atelier est vraiment le point de départ du projet. Malgré tout, le projet n'est pas seulement conçu ici et construit dehors, il y a un processus d'échange tout le temps. (...) L'atelier existe en tant que laboratoire mais toute l'activité se réalise continuellement à l'extérieur. Ainsi l'atelier est aussi au dehors. (...) L'atelier est constamment ici ou là, il n'y a pas de séparation et quand je parle aux agences gouvernementales, c'est aussi mon atelier. L'atelier se trouve vraiment dans la totalité du projet » (Penders, 1995, p. 19).

A l'issue de ce processus, l'installation *in situ* est devenue un objet métamorphique[1169], c'est-à-dire à la fois produit de la proposition exogène christolienne (*claiming*) et produit de l'action morphogénique des opérations multi-situées, et particulièrement des événements dialogiques[1170], ensemble d'opérations à travers lequel l'objet imaginé s'est fait objet de discussions ou de négociations, c'est-à-dire un objet des discours à vocation configurante, un objet tissé de mots. Les artistes peuvent alors faire exécuter la fabrication proprement dite de l'objet textile sur la base des spécifications énoncées dans les formes préparatoires de l'œuvre. C'est le réseau industriel qui est alors activé (cf. Chapitre 3, I, D), un réseau constitué par la mise en relation des établissements sélectionnés dans le cadre des appels d'offre et des expérimentations de prototypes. Des établissements dont les ingénieurs ou les techniciens ont souvent participé aux *engineering meetings* (cf. document 37).

Nous pouvons à ce stade définir ce qu'il faut entendre par l'expression « forme intermédiaire » de l'œuvre. Il s'agit d'une production advenue dans un processus d'élaboration de l'œuvre et à travers un ensemble de procédures et de pratiques, essentiellement dialoguées, et dont l'assemblage avec d'autres formes, du même type ou d'un autre type, formalisent l'objet d'art. Ce sont des primo-matérialisations partielles, à la fois produits de l'interdiscursivité et objets de celle-ci. Leur nature est extrêmement variée et relève des trois catégories du texte (communiqués de presse, comptes rendus, rapports, transcriptions, actes notariés, etc.), de la figuration graphique (tableaux, croquis, schémas, cartes, etc.) et du bien industriel (prototypes, échantillons). Elles ont un statut transitionnel, puisqu'elles assurent un passage de l'idée à sa réalisation, puisqu'elles sont à la fois les résultats des actions de production de l'œuvre (représentations et concrétisations partielles de

[1169] Nous signalons par l'usage de ce terme emprunté à la tectonique, le fait que le projet est un ensemble de formes successives et concomitantes produites au contact des sites dans lesquels il intervient. Autrement dit, les sites auxquels l'objet imaginé s'adresse ont une action morphogénique sur le projet qui entre en contact avec eux, dont le résultat est l'installation. Une roche métamorphique est une « roche résultant de la transformation plus ou moins profonde d'une roche éruptive ou sédimentaire sous l'action de facteurs physiques (la chaleur et la pression) ou chimiques (apports de minéraux secondaires) », (George, 1984, p. 291).

[1170] On compte aux nombres de ceux-ci les adresses, mais aussi les *engineering meetings*.

l'œuvre) et les outils opérationnels de la matérialisation finale de l'œuvre (instruments d'action). En tant que matérialisations intermédiaires, elles montrent toutes, à leur manière, la réification de l'idée à un public auquel celle-ci est adressée et à laquelle celui-ci a participé par la discussion et la négociation. Elles ont un statut transitionnel au sens où elles assurent le passage de l'idée du maître d'œuvre au maître d'ouvrage pluriel et inversement, puisqu'elles sont des éléments conjoints du cahier des charges de l'installation et de la synthèse graphique (œuvres préparatoires). Pour le dire dans des termes qui ont déjà été utilisés, si elles marquent l'emprise de l'idée des Christo sur le site (le *land* revendiqué), elles signalent aussi la reprise de cette idée et sa mise en forme par les producteurs et reproducteurs du site (le *land* approprié, utilisé et administré). Enfin, parce qu'elle sont les produits d'une série d'événements interlocutoires ou expérimentaux situés constituant un processus d'élaboration, la donnée spatio-temporelle est une caractéristique principale de leur forme générale, et cela quelle que soit la nature de celle-ci (texte, graphique, bien manufacturé). Le principe chronologique et secondairement géographique règle leur présentation dans les ouvrages de synthèse, nous l'avons vu, et celui-ci est porté à la conscience du lecteur par la datation et la localisation précise de chacun des documents. Les pièces de courrier, les documents administratifs, par exemple, comprennent toujours une date de rédaction / d'émission, parfois une date de réception ou de réponse, et une localisation (adresse) du destinateur et du destinataire. Mais les documents photographiques et les documents graphiques sont eux aussi précisément datés et localisés.

« Christo : comme un peintre abstrait qui a des couleurs sur sa palette. Il utilise le rouge et le jaune pour obtenir de l'orange, il peut mélanger les pigments pendant cinq minutes… c'est de la chimie pure. Finalement, il pose la couleur sur la toile et c'est de l'esthétique. Notre projet, c'est pareil : notre chimie ce sont les cultivateurs, les formes naturelles, les politiciens, etc. Nous avons à mettre toutes ces pièces ensemble et, si nous échouons, le projet n'existera pas. » (Penders, 1995, p. 15)[1171].

« Van der Marck : Fabric is to Christo what steel had been to an earlier generation of modernist sculptors. He likes the dual meaning of woven fiber and fabric in the metaphorical way - that which holds our society together. In explaining his work, he often refers to human interaction, legal fencing, environmental posturing, and technical problem solving as what he calls "the real fabric" of his work. » (Chernow, 2002, p. 298).

Le projet artistique anticipe la figure du tissu dont il prépare l'apparition. « Mettre ensemble » et « appliquer » sont les deux séries d'actes producteurs de l'œuvre. Ils sont comparables aux gestes de l'artiste peintre : mélanger et apposer ou coller. « Mettre ensemble » des productions intermédiaires d'origine et de nature très variées est, en effet, la condition de l'aboutissement du projet. L'assemblage est le mode et la forme globale du projet, qui est d'ailleurs une technique commune à la tradition artistique réaliste (à la fois Nouveau réalisme et divers courants du réalisme étasunien)[1172]. Une figure de l'entrelacs anticipatrice de l'installation textile à venir qui, à travers l'union de pièces disjointes, réalise le passage de l'idée à sa matérialisation : un assemblage d'objets transitoires. C'est pourquoi le projet graphique conçu et réalisé par Christo, d'une part, mime formellement le principe du tissage grâce au procédé graphique qui préside à la composition du fond : un balayage de traits à la

[1171] Christo propose une définition similaire dans un entretien publié dans le Los Angeles Times, édition du 23 mai 1991 : « 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. ».

[1172] L'assemblage est un terme générique désignant des œuvres composées de matériaux non-artistiques, d'objets réels, quotidiens, insignifiants et par conséquent déplacés. C'est un collage en trois dimensions qui trouve sa source dans le cubisme, à l'articulation de la peinture et de la sculpture limitée à la taille ou au modelage.

pointe sèche ou grasse (pastel, peinture émaillée, fusain ou crayon noir). C'est pourquoi, d'autre part, il fonctionne sur un principe d'assemblage interne et externe en *analogon* du tissage. Chacune des œuvres préparatoires est, nous l'avons vu, un collage composé d'extraits d'autres formes intermédiaires (tableaux, coupons textiles, diagrammes, schéma, etc.) ou de représentations du site issues des campagnes de terrain (photographie, carte, *photomap*, etc.). L'ensemble des œuvres préparatoires forme un enregistrement évolutif des élaborations successives de l'idée de l'œuvre sous l'impulsion des discussions, des négociations et des expérimentations, et un enregistrement progressif des différentes incorporations réciproques du site et de l'objet textile imaginé en (presque) toutes les parties de l'objet d'art. L'ensemble des ces fragments graphiques forment alors une mosaïque diachronique et géographique qui subsume toutes les autres formes intermédiaires, mais qui n'est saisissable, dans sa succession et sa juxtaposition, que dans un regroupement localisé et un parcours de spectateur, ceux proposés par les expositions documentaires de projet en cours (cf. Chapitre 5, I, A, 3). Le principe de la mosaïque est rendu par le recours à des cadres ouverts qui entourent les compositions graphiques en renvoyant chacune d'elle aux autres compositions d'une série diachronique ou d'un pavage géographique. L'assemblage, en tant que collage bidimensionnel mais évolutif, est en quelque sorte une forme amont et anticipatrice de l'objet, tridimensionnel, monumental, mais non-évolutif, que constitue l'objet d'art.
Mais, la seconde condition du projet christolien, c'est « mettre sur » ou appliquer. Le projet dépend de l'ajustement symbolique, imaginaire, cognitif et technique entre l'objet imaginé et les sites d'assise. L'application est l'autre mode et l'autre forme globale du projet. L'application, c'est-à-dire « mettre une chose sur une autre de manière à faire toucher, recouvrir, adhérer ou à laisser une empreinte » (Petit Robert), l'application donc de l'objet textile imaginé à un site implique la considération des formes idoines du « toucher » et de l'impact du recouvrement, et suppose l'adhésion des communautés concernées. Les canevas de triangulation ont fortement à voir avec cette question de l'application : en tant que figures faites d'entrelacs de lignes passant par des points, ils constituent une projection anticipée du résultat du *claiming* comme une primo-matérialisation de l'objet textile dans son site. Ils associent à chacun des points formant l'ensemble des points devant être recouverts à terme par les surfaces textiles, des coordonnées géographiques qui instaurent ces objets imaginés en détails planimétriques du site. Or, pour effectuer les opérations de triangulation les artistes doivent obtenir l'autorisation de pénétrer sur les parcelles privées ou publiques correspondant à leur terrain d'activité. Pour ce premier usage du sol ils ont dû réussir une partie de leur adresse.

« Christo : Je fais souvent une analogie entre mes oeuvres d'art et les collages cubistes de Picasso et de Braque de la période 1913-1914. Ils utilisaient parfois des morceaux de journaux pour leurs collages. Les titres représentaient quelque chose mais ces artistes s'appropriaient la conception graphique des lettres pour ajouter une dimension abstraite à leur travail. De la même façon, on devrait voir que j'emprunte l'espace qui n'appartient pas à l'art et que je le rends "espace d'art" par mon type de sculpture. » (Yanagi, 1989, p. 198).

Christo et certains de ses commentateurs font appel à la référence cubiste pour caractériser le projet christolien. Ils le rapprochent par ailleurs des premiers empaquetages d'objets qu'il a réalisés[1173]. Cette parenté caractérise tout particulièrement le projet graphique christolien dans la double sommation du projet qu'il réalise, à l'échelle d'une œuvre préparatoire et à l'échelle

[1173] On peut étendre ici l'analyse que W. Spies (1977, p. 7) fait de la technique graphique de Christo à la forme même de ses compositions en diptyques « Un regard sur les dessins de Christo montre à quel point les empaquetages constituaient pour lui une intervention décisive dans le style. Les surfaces découpées en facettes, le travail sur la forme toute entière, qui se construit à partir d'une multitudes de "paquets de surfaces" plus petits, demeurent dans la rigueur de la technique et dans l'observation froide de la logique, proches du cubisme ».

de l'ensemble des œuvres préparatoires. Rapporté à une œuvre préparatoire ce rapprochement paraît au premier abord inappropriée : le dessin de Christo est tout entier soumis aux règles de la composition en perspective linéaire que bat en brèche le cubisme, mais, s'il n'y a pas fragmentation du point de vue dans l'image permettant la représentation simultanée des différentes faces d'un objet, il y a fragmentation et multiplication des points de vue entre les images d'une même série qui recomposent une image globale de l'installation. Comme si l'objet et son site avaient été d'abord analysés par Christo, décomposés pour être représentés en une multitude de fragments détaillés, puis réarrangés pour fusionner en une image globale muli-focale, multi-située. Cette recomposition, Christo en donne de multiples signes sur chacune des œuvres je l'ai montré, mais il ne la donne à voir qu'à travers un montage dans les éditions documentaires et en particulier dans les expositions. Cependant, les œuvres préparatoires prises séparément, ont un rapport plus complexe à l'invention cubiste : la structure des œuvres préparatoires, qui associe le point de vue zénithal de la carte au point de vue perspectiviste du dessin, et leur composition en collages, qui intègre des documents et des éléments composites, dans la représentation, relèvent d'une certaine façon et du cubisme analytique (l'image décomposée permettant la multiplication des points de vue simultanés sur le sujet de la représentation) et du cubisme synthétique (l'image construite à partir d'éléments pré-existants). Bien que le réel soit unifié dans la composition perspectiviste et le point de vue réglé par elle, sur ses bords l'image se difracte multipliant les types de prises sur l'installation à venir, chacune d'elle étant par ailleurs le produit d'une certaine forme d'appropriation de la réalité.

III. TISSER LE PROJET ET LE MONDE : MONDANISER LE PROJET POUR REALISER L'OBJET D'ART, FAIRE ŒUVRE D'ART POUR INFORMER LE MONDE

Les projets christoliens, nous l'avons dit, bien qu'inscrits dans l'espace public, ne sont ni des commandes sociales ni des commandes spécifiquement artistiques, ils échappent massivement au monde de l'art comme à la commande publique. Cette caractéristique, qui les distingue à la fois des projets publics *land artists* et des projets de paysage ou d'architecture, est fondamentale parce que bien que l'activité artistique soit fondée sur le jeu des trois instances définies par T. de Duve (1989/b) : *authorship*, *craftmanship* et *spectatorship*, elle tend à faire glisser la production de l'œuvre sous une catégorie générale de l'interaction sociale qui confond les termes de destinataire, maître d'œuvre et maître d'ouvrage sous la catégorie commune d'acteurs de l'œuvre, sans réduire néanmoins leurs rapports de force ou la dimension hiérarchique de leurs relations. Ce glissement dans l'interaction sociale de l'activité artistique s'est effectué au début des années 1970, en particulier dans les quatre années d'élaboration de *Running Fence*. Celle-ci n'est pas propre à l'activité christolienne, on peut y voir en effet, dans les termes de la pratique artistique théorisée par A. Kaprow, un art de la participation des spectateurs au déploiement d'un scénario élémentaire, ou par comparaison avec les formes de la démarche artistique de J. Beuys, un art de la sculpture sociale, mais elle est une forme particulièrement poussée de l'articulation téléologique de l'art au monde et du monde à l'art. L'art de Christo et de Jeanne-Claude repose sur un principe d'action, pour ce faire l'activité artistique se déploie en un ensemble de pratiques interdiscursives : leur art est interactionnel, particulièrement selon une modalité interlocutoire. Ce faisant il donne une place particulière au projet graphique comme support / vecteur d'interrelation, d'intentionnalité et d'anticipation, comme objet de discours, forme intégrative de tous les énoncés et énoncé opératoire global. Sa nature iconique, sa matérialité, son caractère portatif, sa facture cubiste et sa composition, c'est-à-dire sa manière de se référer à

la fois à l'objet textile et au site, son caractère sériel et sa dimension évolutive, c'est-à-dire sa manière de se référer à un processus, l'écartent du simple modèle représentatif ou informationnel. L'œuvre préparatoire peut être mise en situation et devenir objet de discours, elle configure l'objet d'art et subsume non seulement l'ensemble des formes intermédiaires de l'œuvre, mais aussi les énoncés verbaux sous l'énoncé graphique. L'image est au service de l'action et l'image est le produit de l'action christolienne.

A. Projet, action et interlocution

« H. Shunk : In Rome, I discovered that Christo doesn't like when things work out too well. He liked problems. He likes excitement. It's strange, because in Rome everything went very well. The people weren't against it. There were no angry letters in the newspapers or protests. The students were for it. It was difficult to work with Christo with no tension. » (B. Chernow, 2002, pp. 228-229)[1174].

Hors de la commande sociale, le projet christolien rencontre le monde de son actualisation dans l'acte de « *land claiming* » pour un usage artistique, émis par la C.V.J., qui s'énonce auprès d'une communauté donnée, celle qui fait usage, reproduit (matériellement et symboliquement), norme et réglemente ce *land* particulier à l'intérieur et en rapport avec d'autres *lands*. D'emblée, l'activité artistique est une entreprise discursive qui se présente sous les traits du premier communiqué de presse (énoncé oral : conférence, et écrit : publication) et des toutes premières œuvres préparatoires (énoncé graphique). Le « *land claiming* » fait dépendre principalement la conduite du projet, depuis sa conception jusqu'à sa réalisation, d'une dynamique discursive. Hors du champ de la commande sociale, l'à propos du « *land claiming* » christolien est, nous l'avons vu, la condition de l'« entre-prise » du monde et du projet qui se manifeste dans l'interdiscursivité[1175] et donne lieu à un débat public. Elle prend forme dans une série d'énoncés qu'on peut appeler performatifs, dans l'acception large selon laquelle ces énoncés sont le résultat d'un agir social et la forme que prend celui-ci, et sont suivis d'effets. Dans l'ère du projet, le « faire quelque chose » est d'abord un ensemble polyphonique de « dire quelque chose » à propos de ce quelque chose projeté et de son contexte de projection, avant de trouver une première formalisation opératoire dans une ensemble d'énoncés hétérogènes et diachroniques : les formes intermédiaires de l'œuvre. Cette succession d'énonciations verbales formalisée en série d'énoncés (écrits, iconiques, etc.) constitue à la fois l'instrument de la représentation du projet et celui de sa production, l'instrument de l'action artistique dans le monde et par le monde. Dans cette activité artistique-là, le dire est un faire, le faire est un dire qui prend forme dans des textes et des figures. L'activité christolienne est d'abord une activité (inter)discursive dotée d'un pouvoir configurant sur l'objet d'art ; la modalité principale de la fabrication du projet et, cela, quel que soit le savoir ou le savoir-faire spécifique engagé par chacun des acteurs et participants, est l'interdiscursivité. C'est en ce sens, celui de l'activité artistique comme ensemble d'interactions dialogiques situées producteur d'un objet d'art localisé, que les Christo décrivent leur œuvre comme un processus autogène et que leur art peut apparaître se couvrir des attributs du *process art* (cf., par exemple, les procédures de *Public Notice* ou d'*Intent to issue* décrites en II, B). Ce faisant, son fonctionnement repose sur un principe d'action

[1174] H. Shunk est le photographe officiel des artistes à l'époque de *The Wrapped Roman Wall, 1974*, œuvre à laquelle il fait référence ici.

[1175] Si l'accent doit être mis sur le débat, notons que l'interdiscursivité implique un langage du corps, des attitudes corporelles porteuses d'une expressivité physique, très visible sur les photographies des ouvrages documentaires et dans les films documentaires.

(Lussault, 2000 et 2003) ou un principe praxéologique (Mondada, 2000)[1176] et sur un principe interactionnel, dont nous avons précédemment rencontré la dimension intersubjective (Chapitre 1, II), dimension que nous avons analysée à l'aide de la théorie du don (Godbout, et Caillé, 1992). L'activité artistique suppose des actes formalisés dans des pratiques, des acteurs et des interactions entre acteurs ; elle est action réciproque de l'art sur le monde et du monde sur l'art ; elle dépend d'une relation performative entre « dire » et « faire ». La reconnaissance de ces principes suppose l'emprunt des éléments théoriques du « paradigme actoriel » tel qu'il se définit dans les sciences sociales depuis une vingtaine d'années (Berthelot, Crozier) et de la théorie du projet (Boutinet, 1990). Je tenterai dans cette partie d'apporter quelques éléments de réflexion dans ce sens. Ils m'aideront à définir, par la suite, la spatialité de l'œuvre christolienne, c'est-à-dire la dimension spatiale de l'ensemble de ces pratiques tendues vers une action finalisée productrice d'espace : la production de l'objet-lieu d'art.
La conduite du projet met en relation d'interdépendance un contexte sociétal donné, qu'on peut appeler avec M. Lussault (2000, p. 23) un « état spécifique de la configuration sociétale », et l'ensemble de pratiques et de procédures spécifiques que nous avons précédemment décrit, appelé « l'ensemble pratique »[1177], en vue de la concrétisation localisée d'une idée dans un objet d'art. Le contexte sociétal : les « moyens structurels » que les acteurs sont en mesure de mobiliser et d'affecter à l'ensemble pratique, et les « ressources » que les acteurs sont susceptibles d'y engager[1178], constitue la condition de possibilité de la conduite du projet. Cette relation d'interdépendance prend à la fois des formes comparables dans tous les projets et des formes spécifiques à chaque projet, et elle est évolutive à l'intérieur de chaque projet, dans la mesure où l'action artistique relève souvent, du fait de son pragmatisme et de son opportunisme, de l'improvisation et de l'adaptation créative, et, du fait de sa durée, de l'imbrication temporelle des projets. Cette interdépendance globale à l'échelle d'un projet s'instaure de façon spectaculaire à la faveur de ce que M. Lussault appelle des « situations »[1179], c'est-à-dire des condensations de l'ensemble pratique dans des lieux et à des

[1176] La distinction action / pratique n'apparaît pas toujours très clairement dans les textes qui s'y réfèrent pour produire un champ d'intelligibilité autour des formes du « faire » et qui mobilisent des notions et idées souvent proches.

[1177] M. Lussault (2000, p. 22) définit l'ensemble pratique en ces termes : « L'ensemble pratique constitue (…) un construit destiné à produire et organiser l'action finalisée des individus en société. », il concerne « l'intégralité des manifestations des usages individuels, des attitudes corporelles à la parole écrite ou orale, *via* les agencements matériels et sociaux que la pratique contribue à instaurer et à faire fonctionner ; le tout sans sacrifier le principe de l'intentionnalité ni faire fi de l'inscription des actions dans des organisations sociales et des effets de cette inscription. », et « Un acteur n'agit qu'en interaction avec d'autres, au sein du système sociétal. Ces interactions structurent ce qu'on peut nommer des ensembles pratiques, des "construits" par et pour les actes interactifs des acteurs intentionnels. » (2003, p. 41).

[1178] M. Lussault entend par « moyens structurels » : moyens matériels (territoire, cadastre, immobilier), financiers, humains (personnel, main d'œuvre), informationnels et intellectuels (cognitif, technique), etc. propres au contexte sociétal et mobilisés par l'ensemble pratique ; et par « ressources » : les connaissances, savoir-faire, temps, etc. affectées par les participants.

[1179] M. Lussault (2000, p. 24) : « J'appelle situation la convergence relationnelle - ce qui ne signifie pas consensuelle - d'individus, motivée par un objectif particulier, au sein de laquelle s'épanouissent des stratégies actorielles et se manifeste l'importance d'outils et objets divers. (…) Aspect essentiel, la situation (…) n'est en général pas contingente (au sens fort du terme) mais organisée par un événement initial à valeur collective, finalisée, tendue vers (au moins) un but explicite. Je discrimine ainsi ce qui ressortit à la relation (interactionnelle forte intentionnelle et téléologique) et ce qui, dans le cas d'un rassemblement dû au hasard, comme il s'en produit beaucoup, renvoie à la coprésence (interaction faible, ce qui ne signifie pas sans importance) des entités sociales. ». Ou encore « Il faut analyser des situations spatiales, c'est-à-dire des convergences relationnelles situées - ce qui ne signifie pas consensuelles, ni nécessairement prévues - d'actants au sein de laquelle s'épanouissent des stratégies actorielles et se manifeste l'importance d'outils et d'objets divers. Dans une situation, les actants sont *à l'épreuve* de l'(inter)action et mobilisent leurs compétences et capacités (perceptives cognitives, langagières, technologiques, relationnelles, etc.). Ils sont donc au sens strict des protagonistes, dont

moments donnés « autour d'un nombre réduit d'acteurs majeurs et de modalités et d'instruments » de l'action artistique (Lussault, 2000, p. 24). En l'occurrence, ces « situations » correspondent à ce que j'ai identifié et décrit comme des événements situés, déclenchés par l'à propos de la proposition christolienne, et fonctionnent suivant une dynamique dialogique à la faveur desquels les projets sont élaborés et mis en forme. Notons que c'est précisément en tant que « situations emblématiques de l'organisation et de la dynamique de l'ensemble pratique » (Lussault, ibid., p. 24) que ces événements situés sont montés dans les éditions documentaires par Christo ou par les différents documentaristes. Chacune de ces situations fait jouer le contexte spécifique ou la configuration sociétale dans lequel elle s'inscrit, de telle sorte que si celui-ci devient la condition générale de possibilité de l'œuvre, l'œuvre inversement devient la condition particulière de reproduction (matérielle, technique et mentale) de cette organisation sociale même. L'ensemble pratique œuvre le monde d'art, ce faisant il le recharge de significations et de valeurs comme monde pour la communauté adressée ; il mondanise le projet, ce faisant il lui donne forme et le concrétise comme œuvre d'art. Si les situations transforment ainsi les individus en acteurs de l'œuvre d'art (y compris malgré eux ou contre leur gré), elles les font aussi acteurs de leur monde, les sortant pour un temps de leur statut d'agents agis par les structures sociales sous la forme de l'habitude non-réflexive (la routine) ou de l'*habitus*[1180]. Devient acteur de l'œuvre dans le monde et du (de son) monde à travers l'œuvre celui qui entre en interdiscursivité à la faveur du projet, quand bien même il s'y oppose. La « perturbation » (Christo) qu'impose le projet dans le monde de la familiarité instaure et correspond justement à ce moment de l' « épreuve » dont parle M. Lussault (2000, p. 24 ; 2003, p. 40), à la faveur de laquelle l'individu qui s'engage, se déplace, par un exercice volontaire de réflexivité et d'énonciation à travers lequel il manifeste son autonomie stratégique, apporte son savoir ou savoir-faire propre et engage son rapport au monde, du statut d'agent à celui d'acteur. C'est peut-être l'une des explications de la désaffection des artistes pour de *Wrapped Roman Wall*, dont l'élaboration n'a provoqué ni débat, ni engagement[1181]. Ainsi, les événements dialogiques

---

on peut observer les actes, leurs modalités, reconstituer les actions-projets, leurs finalités, leurs valeurs, leurs imaginaires. » (Lussault, 2003, p. 43).

[1180] Je me réfère ici la définition d'acteur que propose M. Lussault (2003, p. 40) : « On part (…) de l'idée fondatrice que les sociétés sont peuplées d'actants (ou opérateurs). Au sein de ce vaste ensemble, il importe de discriminer les acteurs, actants pourvus d'une intériorité, d'une intentionnalité, d'une capacité stratégique autonome et d'une compétence énonciative. Les individus sont, au premier chef, des acteurs, mais on peut admettre par extension l'existence des acteurs collectifs. Ces acteurs sont moins des sujets (…) que des individus socialisés, c'est-à-dire les plus petites unités langagière complexes de la société, en interactions permanentes. Les individus, à un temps *t*, sont donc pourvus d'un potentiel de réflexivité, de compétences linguistiques, de capacités à agir. Cette attribution n'est pas donnée une fois pour toute, elle est construite par et pour la socialisation (…). Il s'agit d'un capital actualisable dans les interactions, inégalement distribué. ». M. Lussault distingue, à l'intérieur de la catégorie générale de l'actant, l'acteur, doté d'autonomie stratégique, de l'agent, agi par les structures sociales (ibid., p. 40) : « Dans certaines situations, l'acteur peut être totalement privé, pour un laps de temps plus ou moins long, de son intentionnalité stratégique et de ses potentiels de choix : on nommera agent se type d'acteur défectueux, au sens où il est caractérisé par une défection de ses compétences. (…) Il faut noter la complexité de cette question de la relation acteur/agent : la plupart des acteurs sont, en même temps, dans certaines conditions, des agents. Lorsque la routine de la pratique aliène en partie la réflexivité et la compétence délibérative, un individu est gagné par le registre d'acte de l'agent. Mais il reprend le dessus en tant qu'acteur, notamment dès qu'il trouve une occasion, un moment d'épreuve, où il peut verbaliser et penser réflexivement sa pratique. ».

[1181] Voici le commentaire de Christo à propos du projet : « I thought Guido [Le Noci] would get approval to wrap the wall, but he actually never got the permission. Everybody - all these bureaucrats - was signing papers, sending them to somebody else. Nobody wanted to take responsibility. In the end, there was no permission. Guido said "Even though we don't have permission, I will make sure the president of the republic comes for the project." » (Chernow, 2002, p. 228). Rappelons que ce projet s'élabore en même temps que *Running Fence*, un projet conduit dans l'interdiscursivité.

situés apparaissent bien comme des « matrices pratiques » (Lussault, 2000) configurantes à la fois de l'objet d'art et de l'organisation sociale.

« Christo : Le projet artistique se déroule maintenant, ici. Tout le monde fait partie du projet. Pour ou contre... Quelque soit votre opinion, vous faites partie intégrante du processus de création. Je suis persuadé que l'art du 20ème siècle n'est pas une expérience individualiste. C'est une expérience politique, sociale économique, que je partage ici et maintenant avec vous tous. Et cela n'a rien à voir avec de l'illusion [make-beleive], n'allez pas croire que j'ai mis en scène cette audience publique. Nous vivons des émotions et des craintes. » (Maysles, 1977).

Si l'activité artistique suppose des actes, des acteurs et des interactions entre acteurs la position de ces derniers dans l'action, leur place dans les situations, leur constitution, leur manière de faire ne sont pas identiques. D'une part, les événements dialogiques situés font apparaître des acteurs individuels intervenant à titre privé, des groupes d'actants latents (la communauté des *ranchers*, par exemple), des acteurs individuels semi-organisés (les associations de riverains, les collectifs de résidents et d'usagers), voire organisés (*The Committee to Stop the Running Fence*, par exemple) intervenant à travers des porte-paroles (avocats), et des acteurs collectifs intervenant à travers des représentants (experts) : des institutions (les administrations politiques, judiciaires, policières, territoriales ou sectorielles), des organisations institutionnalisées (les organisations civiques, les O.N.G. environnementalistes) et des organisations juridiquement constituées (la C.V.J., l'équipe Christo, les entreprises contractantes et sous-traitantes). Certains des acteurs collectifs sont éphémères, ils se constituent et s'organisent dans le cadre de l'action, ils disparaissent avec son aboutissement ou son échec[1182], d'autres, déjà constitués, s'engagent dans des situations et prennent part à l'élaboration des projets[1183]. Si l'acteur collectif C.V.J. et / ou équipe Christo s'est organisée précocement et assez rapidement - entre 1969 et 1976, dans l'élaboration des projets *Wrapped Coast*, *Valley Curtain* et *Running Fence* -, l'histoire de sa constitution est justement celle de sa définition en tant qu'opérateur doté de compétences et d'outils lui permettant d'agir directement et de façon autonome dans toutes les sphères impliquées par l'activité artistique : la sphère du marché et la sphère publique. Nous avons vu comment les Christo sont passés d'une délégation des activités de négociation avec la puissance publique et d'intervention sur les marchés, à une intégration de ces activités dans le cadre de compétence direct ou indirect de la C.V.J. La *Javacheff Corporation*, en tant qu'entité juridique, est à la fois l'instrument du déploiement d'une stratégie autonome sur le marché et l'instrument d'une compétence énonciative responsable et autonome vis-à-vis de la puissance publique. Sa structure juridique lui permet de se maintenir en tant qu'acteur collectif pérenne et identifiable de l'œuvre en général et, dans le cadre des filiales, en tant qu'acteur collectif temporaire mobilisant des compétences spécifiques et s'exprimant à travers des porte-paroles particuliers. La dynamique interdiscursive aboutit à la concrétisation du projet en un lieu, celui du « *land claiming* », au moment du dégagement d'un acteur collectif global par l'ajustement des actions individuelles et / ou collectives autour d'un objectif partagé. Ce collectif d'acteurs participe, dans le processus de discussion / négociation, à la configuration de l'objet d'art et est producteur, à ce titre, de formes intermédiaires de l'œuvre. Ainsi, la conduite du projet christolien rejoint la définition organisationnelle du projet proposée par F. Pousin (2001, p. 59) et que j'ai déjà citée : le projet est « une structure organisationnelle permettant de gérer les compétences multiples autour d'un objectif partagé à construire ». Cette dynamique est

[1182] Nous les avons rencontrés à l'œuvre dans le projet *Running Fence*. Le *Committee to Stop the Running Fence*, mais aussi les associations de riverains qui se sont spontanément constituées et mobilisées dans la région de Bodega Bay (celle de Mrs. Morehouse, par exemple), pour soutenir les projets aux audiences publiques (lecture de pétitions).

[1183] C'est par exemple HOA qui s'est impliquée contre *Surrounded Islands*.

particulièrement sensible dans les projets étasuniens du début des années 1970 (*Valley Curtain*, *Running Fence*). C'est ce qu'évoque partiellement Christo, en audience publique, à l'attention des opposants au projet *Running Fence* (cf. suite de la citation en début de paragraphe) : « It's hard to explain that the work is not only the fabric, steel poles, or Fence. Everybody here is part of my work. Even those who don't want to be are part of my work. » (Christo, 1978/a, p. 152 ; Maysles, 1977). Cependant, compte tenu de la pluralité des actions engagées et de la pluralité des acteurs, la maîtrise de la coordination et du financement du projet devient l'instrument stratégique de la structuration hiérarchique de la structure organisationnelle. Cette maîtrise relève de la compétence exclusive des artistes à travers la C.V.J. C'est à travers elle que s'articule la problématique de l'acteur à celle de l'auteur autour d'un exercice de l'autorité, de telle sorte que si l'action est collective elle ne confond pas néanmoins l'*authorship* avec les autres instances. Si dans l'action, les institutionnels se sont faits maîtres d'ouvrage, les entreprises contractantes, maîtres d'œuvre délégués, les directeurs de projet, administrateurs, le public, participatif, la maîtrise financière et la coordination restent du côté de la maîtrise d'œuvre exercée par la C.V.J., elles maintiennent l'*authorship*. Dire que le collectif d'acteurs co-produit l'objet d'art ne signifie pas qu'il est auteur de l'objet d'art. Cette question des relations entre acteur collectif et auteur (en l'occurrence couple-artiste) demande à être approfondie, dans la mesure où nous l'avons vu le thème de l'indépendance et de la maîtrise financières sert aux artistes à qualifier leur liberté créatrice (cf. Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 27).

D'autre part, les situations sont les conditions pour les artistes, et au-delà pour l'ensemble de l'équipe Christo, d'instrumentalisation des différents contextes sociétaux (moyens structurels, ressources) aux fins de la construction des objets d'art qu'ils ont initialement projetés. C'est, par exemple, ce que nous avons mis en évidence à propos du recours aux assemblées des *Community Boards* qui entourent Central Park, dans la conduite du projet en cours *The Gates*, mais aussi, dans un autre registre, à propos de l'adaptation de la construction de *The Umbrellas* (partie japonaise) au calendrier des travaux rizicoles afin de s'assurer une main d'œuvre locale. Leur stratégie, dans le cadre d'action finalisée du projet, est donc de faire fonctionner la configuration sociétale pour assurer la réalisation du projet[1184], c'est-à-dire de s'emparer des « matrices pratiques », de les instaurer et de les faire fonctionner pour les conformer à leur fin. Ce que Christo a résumé d'une phrase significative dans le processus difficile d'autorisation de *The Pont-Neuf. Wrapped* : « Si je ne réussis pas à faire le Pont-Neuf, c'est-à-dire si c'est un échec, ça signifie que je n'étais pas suffisamment intelligent pour comprendre comment les choses se font à Paris » (Maysles, 1990). Mais, l'engagement des autres acteurs dans les situations instaurées par l'action artistique donne sens ou redonne sens à leur organisation ou institution et aux principes qui les fondent. Elle est, en effet, l'occasion d'exercice d'une réflexivité et d'une compétence énonciative portant sur les contenus matériels, symboliques, et imaginaires de la relation que ces différents acteurs entretiennent avec le monde dans lequel ils agissent, avec les autres avec lesquels ils inter-agissent et avec eux-mêmes (comme individu[1185] et comme organisation ou institution), l'occasion du

[1184] « (…) certains acteurs parviennent à utiliser pour leurs propres fins des instruments d'action collective prévus pour satisfaire au fonctionnement pérenne de l'ordre social et ainsi le déstabilisent, le déplacent - ce qui constitue un moteur de la dynamique sociétale. » (Lussault, 2000, p. 25).

[1185] Deux citations, l'une de Tom Golden membre de l'équipe Christo depuis 1975 et directeur à deux reprises d'un projet (*The Umbrellas* et *Over the River* jusqu'en 2002), l'autre de Jok Church responsable et designer du site Internet des artistes, illustrent cet aspect de l'accroissement de sens du rapport à soi-même que procure la participation à l'entreprise Christo : « Christo and Jeanne-Claude realize that their vision, their artwork of Beauty and Joy cannot physically be done without you. They show this all the times during the construction, and share it with you during the display period. Believe me, if you have the opportunity to work on one of their projects (you are paid!), jump at the opportunity. You will have an experience that you will hold dear your entire life, and I bet you will be looking forward to the next Christo and Jeanne-Claude project. » (Golden, Stanford Presidential

dégagement d'un projet dans / pour ce monde, et l'occasion de mesurer leur niveau d'opérationnalité ou de maîtrise générale de ce monde. Les situations deviennent alors le prétexte à l'expression d'une cause et à une tentative pour en instaurer les termes en normes de régulation sociale généralisées, au contexte sociétal dans lequel l'action artistique s'inscrit, et pour faire jurisprudence. C'est ce que nous avons vu, par exemple, avec la constitution (alliance conjoncturelle d'une organisation, la C.O.A.A.S.T., agissant au niveau de l'État californien, et de groupes de résidents plus ou moins organisés), l'intervention et les manières d'intervenir (judiciarisation du processus d'autorisation) du *Committee to Stop the Running Fence*, mais aussi avec l'engagement des O.N.G. environnementalistes dans le cadre du projet *Surrounded Islands*. C'est pourquoi, si certaines de ces situations sont directement instaurées par les artistes (porte-à-porte, réunion publique, *lobbying*, mais aussi expérimentations, tests comparatifs de prototypes, etc.), d'autres peuvent cependant l'être à l'initiative d'autres acteurs (réponse aux *Public Notice* et *Intent to issue* dans le cadre de la procédure d'audience publique étasunienne ; recours des opposants à l'institution judiciaire pour faire reconnaître les termes d'un nouveau cadre juridique ou législatif et en actualiser les procédures). Une fois la proposition effectuée, dans la conduite du projet, tous les acteurs s'appuient sur les moyens structurels et les ressources disponibles dans le contexte d'action et les font fonctionner comme moyens en vue de leur fin. C'est pourquoi si l'on peut dire que les artistes mondanisent le projet pour réaliser l'objet d'art, les acteurs locaux font œuvre d'art pour informer / réaliser leur monde. Il y a donc partage d'objectifs entre acteurs quand advient, dans l'interdiscursivité, l'ajustement (suffisamment) consensuel du projet d'objet d'art et du projet de monde, ajustement qui se réalise alors dans la matérialisation et l'installation objet d'art. Parce que la réalisation de l'objet d'art dépend de la mise en place d'un acteur collectif, parce qu'elle est ce à travers quoi la pluralité des acteurs qui constitue ce collectif parvient à ses fins (différenciées), le projet christolien est véritablement une organisation, au sens que lui donne l'analyse stratégique (Crozier et Frieberg) : « un système d'action concret, un construit social contingent formé circonstanciellement par les acteurs dans la perspective de parvenir à des fins. » (Lussault, 2003, p. 679). Mais en procédant d'un collectif d'acteurs, le projet christolien se pluralise, l'objet d'art devient la visée commune d'une pluralité de projets indexés sur une pluralité d'objets ou de mondes.

Par conséquent, les ensembles pratiques et particulièrement les événements dialogiques situés sont des « champs de forces structurés et hiérarchisés » (Lussault, 2000, p. 27), structurés par la confrontation de projets distincts, hiérarchisés par l'intervention d'acteurs aux moyens d'actions inégaux, mais aussi des champs de forces saturés par les tensions dues à la perméabilité des compétences et prérogatives entre maîtrise d'œuvre et maîtrise d'ouvrage. Il n'y a pas, à mes yeux, d'angélisme de l'action collective[1186]. En témoigne le recours systématique de tous les acteurs aux services d'avocats et de consultants techniques, c'est-à-dire aux domaines du juridique et de l'expertise. Aux États-Unis en particulier, ce glissement du processus de discussion / négociation sous cette forme de rationalité technique assujettit

Lectures, mars 1998) ; « We met people from all over the world who were as turned on as we were. It was a group-high. It felt really good. Twenty five years later (…) we still like to get together with those people from all over the world who come together to get high on working at Christo and Jeanne-Claude, helping to create their art. Whenever there's another project, we rush to be hired to work on it. We like it because it feels good. We like the high. It still feels really good! » (Church, Stanford Presidential Lectures, mars 1998).

[1186] Et quand C. Fournet (1989, p. 14), dans son très beau texte par ailleurs, veut voir dans la *Running Fence* une « raison d'espérer dans l'humanité » parce qu'elle « est un message de fraternité qui dépasse les catégories dont on se plaît à contraindre l'œuvre d'art comme exemple de différenciation », parce que « la réalisation de Christo était si éclatante qu'elle dérangeait les pouvoirs en place, pas ceux qui les abreuvent, à savoir une humanité qui ne demandait qu'à être convertie, au-delà des idéologies, par un travail commun », et croit voir dans les « protestations » des opposants « les forces les plus réactionnaires », il s'agit bien non seulement d'une vision réductrice, mais d'une vision édulcorée du fonctionnement interdiscursif qui fonde l'action collective.

l'évolution du projet à l'application de la preuve, à l'évaluation prospective (la prévision) et à la vérification. Enfin, l'intentionnalité incarnée temporairement dans le projet et portée par celui-ci peut conduire un acteur ou un sous-ensemble du collectif d'acteurs, suffisamment doté de moyens d'action, à rompre le processus de négociation / discussion pour réaliser sa fin particulière. Des opposants au projet *Running Fence* ont vandalisé les composants matériels stockés et les camions garés sur des terrains loués dans la commune de Bloomfield. Christo et Jeanne-Claude ont plus d'une fois menacé d'abandonner un projet devant les difficultés politico-administratives qu'il soulevait (*The Reichstag Wrapped*, *The Umbrellas*). Rappelons comment, alors que l'opposition entre la *Californian Coastal Zone Conservation Commission* et sa délégation régionale, la *North Central Coast Regional Commission*, autour du permis de construction de la *Running Fence* en zone littorale, a constitué pendant un an et demi la condition de la bataille politico-administrative (*public hearing*) et judiciaire (*Sonoma County* et *Marin County Superior Courts*, *Sonoma District Court of Appeals*) que se sont livrés la *Running Fence Corporation* (filiale de la C.V.J.) et le *Committee to Stop the Running Fence*, les artistes ont brusquement décidé, à la veille de la date prévue pour la construction de l'objet d'art, d'abandonner ce qui leur semblait une impasse juridique et de passer en force. Ils ont mis en place la portion littorale de la *Fence* sans autorisation, puis contre l'injonction de démanteler ordonnée par le juge du *Marin County Superior Court*, et ils ont livré, *via* leur avocat, de fausses informations au bureau du Procureur général (*Attorney General*). Ils se sont appuyés sur l'opportunité d'un week-end prolongé, qui avait vidé les différents bureaux, sur les faveurs d'un juge d'application local, qui se refusait à signer l'application immédiate de l'injonction judiciaire, et sur la durée effective de la procédure d'application de l'injonction qui, selon toute vraisemblance, devait dépasser la durée même de l'exposition de la *Fence*[1187]. Avant d'avancer une explication sociétale et contextuelle à ce coup de force (cf. ci-dessous), Christo met en avant la figure de l'artiste. C. Tomkins qui l'interroge (« What about your good name ? Do you loose your good name now by going to the ocean ? ») :

« Ah, my good name. But what about my good name as an artists ? Is more important I cheat the law than I cheat my art. If I don't go to ocean I will be criticized for years, and rightly so. Listen, I don't know if I do something wrong. Where is the wrong ? I am illegal all my life. I am illegal when I leave Bulgaria, I am illegal when I block the Rue Visconti in Paris with oil drums. When Jeanne-Claude and I come to this country we live illegally in a loft where you are not supposed to live. Is that wrong ? Anyway, I am glad we do it. » (Tomkins, 1978, p. 19)[1188].

C'est en recourant au cadre théorique du paradigme actionnel, qu'on peut comprendre en quoi le contexte sociétal étasunien s'avère particulièrement adapté à l'action artistique christolienne.

« Christo : From the beginning, when I come here in 1964, I was very opposed to the formalist aesthetics of American art. My work is complex, ambiguous. What I learn here - the American system, society, the way the whole big machine work - I find it perfect to use for my projects. To grab American social structure and make it work, this is what I learn in America. » (Tomkins, 1978, p. 34).

Le projet christolien qui agit à l'intersection des deux sphères marchande (le marché sur lequel interviennent comme opérateurs économiques, non seulement la C.V.J., mais l'ensemble des entités économiques contractantes ou sous-traitantes) et publique (l'espace

[1187] L'avocat des artistes résume la situation à Christo, en ces termes : « Tu auras une amende mais ils ne peuvent plus te mettre en prison. (…) Tu ne risques plus la prison, sauf si la cour t'ordonne de démolir la barrière et que tu refuses d'obéir. (…) Le juge a dit : "Pourquoi lui ordonner de tout démolir. Il le fera de toute façon. Fixons l'audience dans un mois et si dégâts il y a, on les verra à ce moment là et on avisera." » (Maysles, 1977).

[1188] « Good name » fait référence à l'idée centrale des plaidoiries des avocats de Christo dans le processus d'obtention des permis : son respect de la loi et des termes arrêtés dans la négociation, c'est-à-dire son honnêteté sanctionnée par son nom.

public sur lequel intervient, la C.V.J., les instances de décision politique et d'arbitrage judiciaire, la société civile plus ou moins organisée et institutionnalisée), rencontre un contexte favorable dans le fonctionnement des institutions étasuniennes, et en particulier dans le fonctionnement des instances de décision locales (*Incorporated Area* et / ou *County*). L'acte de « *land claiming* », sur le principe duquel est fondé historiquement le rapport d'une société de pionniers-ingénieurs à son lieu d'implantation et de vie[1189] et dont la fascination pour la technique et pour la résolution de défis techniques constitue le prolongement[1190] (cf. Nye, 1994) y rencontre les principes idéologiques et les formes particulières de ce qu'on appelle, d'une expression élogieuse, la « démocratie participative » étasunienne ou, d'une façon plus réaliste, le « marché politique ». Le rapport particulier entre individu et communauté qui caractérise la société américaine, qui fait de la communauté un moyen de l'action et une garantie de l'autonomie stratégique de l'individu, qui confond la citoyenneté et le partenariat économique au point de considérer l'individu comme un actionnaire de la communauté (de résidents et surtout de *taxpayers*) à laquelle il appartient, qui institue les élus locaux en gestionnaires responsables devant cette dernière, évalués à l'aune de l'efficacité de leur gestion ou de la rentabilité de leurs investissements, ce rapport donc est particulièrement favorable à la conduite du projet christolien. Le fonctionnement particulier du processus décisionnel par *lobbying* qui suppose l'intervention des résidents et des opérateurs économiques dans la vie locale, le « marché politique » donc, sa régulation par discussions et négociations directes en audiences publiques dans les assemblées délibératives, la « démocratie participative » donc, et l'arbitrage systématique des conflits d'intérêt par le recours à l'instance judiciaire, la « judiciarisation des conflits » enfin, sont adaptés au modèle gestionnaire de l'administration du territoire local. Mais on comprend aussi pourquoi, dans le cadre des projets christoliens, le *lobbying*, les réunions publiques et les audiences publiques, deviennent, en tant que situations, des moyens d'une négociation publique de type marchand qui permet d'une part, la construction d'objectifs partagés et leur concrétisation dans les objets d'art, et d'autre part, le fonctionnement et la reproduction du modèle gestionnaire de l'administration locale. L'interface sphère marchande / sphère publique sur laquelle se construit le projet christolien s'articule efficacement au fondement idéologique et au modalité technique de la reproduction du territoire local étasunien par des logiques économiques : le partenariat public / privé, le consensus gestionnaire. Dans ce contexte d'action la maîtrise financière de l'acteur couple-artiste devient un levier nécessaire et fondamental.

« Christo : Au fond c'est toujours la même histoire. Si c'était la toile de fond d'une production hollywoodienne à plusieurs millions de dollars, ça ne poserait aucun problème. Ils le feraient. Ils n'hésiteraient pas à brûler leurs îles ! » (Maysles, 1990).

C'est la négociation exemplaire de Jeanne-Claude et de J. Fleming, l'avocat des artistes, avec le *County Commissioner* H. Ruvin qui s'est engagée, en marge de l'audience publique du 20 juillet 1982, autour des retombées financières pour le *Biscayne Bay Preservation Fund* de

---

[1189] Dans le cadre de la culture pionnière, le lieu revendiqué pour un usage « est à la fois la finalité et le moyen d'accéder au bonheur » (Bailly et Dorel, 1992, p. 29).

[1190] C'est, en effet, à cette tradition et à son actualisation par les projets des Christo, qu'on peut rattacher la distinction (*award for Engineering Excellence*) décernée, en 1973, par le *Consulting Engineers Council* étasunien à l'ingénieur Ken R. White, pour la conception et la réalisation techniques de *Valley Curtain*. Dans le même ordre d'idée, l'entreprise *Delmarter and Deifel Civil Engineers-Surveyors* de Bakersfield (Californie, Kern *County*), a été récompensée en 1992 par l'association étasunienne des géomètres, pour la qualité et l'originalité de son travail d'arpentage du site et des parasols de *The Umbrellas*, réalisé à la demande des Christo. Cette récompense, associée aux photographies de l'installation, était toujours exposée en juillet 2000 dans le hall d'entrée des bureaux de l'entreprise.

Surrounded Islands[1191]. Ce sont encore les termes de l'appui du *Kern County* au projet *The Umbrellas*[1192], et ceux de la promotion du projet par la Chambre de commerce (*Kern County Board of Trade*) auprès des commerçants et entrepreneurs locaux. L'engagement de cette dernière dans des opérations de valorisation économique locale de l'objet d'art a été rendue possible par l'allocations de deux enveloppes budgétaires d'origine fédérée[1193], mais il correspond à un modèle gestionnaire, voire entrepreneuriale, d'administration locale et mobilise le registre de la justification économique pour rendre compte de la décision prise par le *County* d'autoriser la construction du projet[1194]. C'est encore l'argument réputé décisif des *ranchers* dans les réunions publiques et lors des audiences publiques qui ont eu lieu dans le

---

[1191] Dans A. et D. Maysles (1985), l'avocat des artistes négocie avec Harvey Ruvin, l'un des membres de la *Dade County Commission*, le montant et la nature du « retour financier » que la C.V.J. accepte d'allouer au *County* en échange de son vote. La négociation a lieu en marge de l'audience publique du 20 juillet 1982, après que H. Ruvin lui a dit « on fait payer les emmerdeurs. Vous connaissez l'expression ? Et bien, vous en êtes un. ». Ainsi, le *Dade County* a obtenu en échange du permis d'installer *Surrounded Islands* l'autorisation de vendre des images photographiques signées des artistes et numérotées de 1 à 1000. Les bénéfices tirés de la vente de ces images devaient servir à préserver et à promouvoir Biscayne Bay. Par ailleurs, lors de l'audience publique du 22 juillet 1982 convoquée par le maire et les *City Commissioners of Miami*, Christo accepte une donation d'œuvres préparatoires équivalente à un montant de 50 000 dollars à la ville de Miami, en échange du permis d'installation (Christo, 1986, p. 130).

[1192] K. Hettinger, *Chairman* du *County Board of Supervisors* commente ainsi le projet pour le magazine *California County* de septembre-octobre 1991, dans un article intitulé « International Spotlight on Kern and Los Angeles Counties. Giant Umbrellas Expected to Draw Millions . » : « The Umbrellas is the biggest event in Kern County since the discovery of oil in 1899. (…) I don't have any idea how many thousands and thousands of dollars will be pumped into our county but it will be substantial. Our motels and restaurants will be full. We're still in somewhat of a recession, so this project is a giant jolt in the arm for Kern County's economy. It couldn't have come at a better time. We need it and we want it. ».

[1193] L'une en provenance conjointement du *Californian Arts Council* et du *State Office of Tourism*, l'autre du *Rural Renaissance Fund*.

[1194] L. Fain chargée de la coordination de ces aides commente son activité dans un Mémorandum du 10 juillet 1991 destiné au *Board of Trade Directors*, en ces termes : « The Board of Trade is actively involved in promoting Christo's *The Umbrellas Joint Project for Japan and USA* for the benefit of Kern County's economy. We anticipate thousands of people will come to view the umbrellas when they are erected in Kern's Tejon Pass in October. Our mission is to attract visitors to the county during this time, and to interest them in spending a few extra hours or days, sampling our many recreational and entertainment attractions. (…) One of our goals has been to visit the communities in Kern County to discuss different events and points of interest that would attract tourists to the area during the Christo project. Most communities have been responsive and have submitted a compilation of activities. The result of the compilation of activities is a nine page itinerary (updated weekly) that features and describes events, points of interest, bus tours and recreational and entertainment opportunities. This listing has been sent to tour operators, private individuals and media contacts. We are currently working with *The Bakersfield Californian* to produce a tabloid that would include some items from our itinerary as well as maps of the area (Kern County and the Umbrellas site), motel and restaurant listings and an advertisement section for Kern County Businesses. The tabloid is scheduled to be released a week prior to the umbrellas opening in a special edition issue of *The Californian*. ». L. Fain décrit dans ce même document les plus-values escomptées de la vente d'enveloppes postales de collection: « Christo has donated the use of a painted photograph showing yellow umbrellas in the landscape surrounding Lebec Post Office. This photograph will be printed in full color on the lower half of business envelopes. Each envelope will be stamped and franked as a commemorative philatelic cachet. ». Le Memorandum se conclut sur ces mots : "I foresee an economic injection into our county that will be felt for years to come. I have spoken with people in Florida who were in the area when Christo wrapped the islands in Key Biscayne. One message was repeated to me several times "Tell the residents of Kern County to prepare. Tell the restaurant owners, the innkeepers and all businesses that are affected by tourists to get ready for an event that will change the area forever.". ». (Document interne communiqué par *The Kern County Assessor*, J. Mapples, juillet 2000). Les Christo ont par ailleurs autorisé la mise en place à l'entrée sud-est du site d'installation d'une *Umbrellas Farm*, lieu de vente de produits dérivés et de produits régionaux, et à l'entrée nord-ouest d'une officine de renseignements des activités proposées pendant l'exposition par le *Kern County Board of Trade*.

cadre du projet *Running Fence*[1195], et résumé par Spirito Ballatore confronté aux résidents de Happy Acre : « Ce gars dépense deux millions de dollars dans le *Sonoma County*. Il ne vole rien, il apporte de l'argent ici. » (Maysles, 1977). Cette congruence entre les pratiques christoliennes et le contexte sociétal étasunien, Christo nous en donne sa compréhension en un trait peut-être un peu forcé. Répondant à la condamnation par le critique d'art californien, A. Frankenstein, du coup de force final de *Running Fence* qui constituait, à ses yeux, une violation du dispositif législatif californien réglementant les usages et constructions en zone littorale :

« The whole idea was to use the machinery of American law on behalf of an unpredected idea. When Christo took the law into his own hands, his entire conceptual structure collapsed. » (Frankenstein, 1976, p. 59),

Christo soutient que le critique n'a pas compris l'adaptation fondamentale de l'acte d'insoumission juridique au contexte sociétal étasunien :

« Illegality is essential to American system, don't you see ? I completely work within the American system by being illegal, like everyone else - if there is no illegal part, the project is less reflective of the system. It's the subversive character of the system that makes it so exciting to live here - one reason, anyway. And no make-believe, remember. We challenge, and we pay the consequences. » (Tomkins, ibid., pp. 34-35).

S'il s'agit bien, pour Christo, d'une violation de la loi, celle-ci est présentée comme un acte accordé au fonctionnement sociétal étasunien[1196]. Voilà que s'articulent, selon Christo, intentionnalité artistique (cf. ci-dessus) et fonctionnement sociétal. Quant à la réparation de la violation, elle implique la personnalité financière des artistes, la C.V.J. Mais, les artistes avaient-ils envisagé les suites logiques de cette adaptation ? Ce coup de force a, en effet, menacé de se retourner contre l'un de leur projet postérieur. L'engagement des représentants des instances publiques du *Dade County* dans le processus d'autorisation de *Surrounded Islands* a été temporisé par la considération de l'insoumission passée des artistes aux décisions issues dans une négociation qu'ils avaient eux-mêmes engagés avec la sphère publique[1197]. C'est la cause directe des hésitations autour de l'engagement de la responsabilité morale et juridique de la C.V.J. dans le projet, que nous avons précédemment décrites. De leur côté, les opposants au projet ont tenté de bloquer la négociation publique en arguant auprès des instances décisionnelles impliquées, puis des instances judiciaires, du précédent créé par cette violation de la loi fédérée. Notons que c'est le film des Maysles, une édition documentaire, qui est à l'origine de la réticence des instances publiques.

[1195] Ainsi Lester Bruhn en audience publique : « J'ai parlé avec les *ranchers* et j'en n'ai pas trouvé un seul qui soit contre. Ils auront tous une compensation pour mettre ce truc sur leur terre. Ils auront le tissu plus une compensation. Je ne vois pas comment on pourrait priver les *ranchers* de ça. Merci. » (Maysles, 1977).

[1196] Le film des frères Maysles sur *Running Fence* (Maysles, 1977) se fait l'écho de cette citation en montant un nombre relativement important d'extraits d'entretien et de petites phrases envolées qui, face à la colère et au dépit des opposants légalistes qui traînent les équipes de journalistes et de reporteurs sur les lieux du délit, manifestent l'enthousiasme plutôt général des *ranchers* et des installateurs devant cette insoumission de l'artiste. Un face à face dans lequel se joue aussi une représentation partagée de la figure de l'artiste et une certaine idée, pour le coup divergente, de ce que devrait être son rôle dans la société.

[1197] Dans un courrier du 18 août 1981, l'avocat J. Z. Fleming rend compte aux artistes de l'entrevue qu'il a eu avec A. Clemente, directeur du DERM : « DERM is very concerned because of the Running Fence project film which shows that in order to complete the project the final work leading into coastal zone, and the water, was done without permission in violation of California law. This suggests that, apart from all the other precedent that could be set by the project, this project could ultimately end up involving some legal violations. DERM desires to know what assurances will be made, in view of a film which seems to boast of legal violations, to insure that such activities will not occur here. » (Christo, 1978/a, p. 66).

B. Projet et anticipation : le rôle de l'image préparatoire

« Christo, à sa manière, exploite une faille qu'il recouvre et qui devient lieu de communication. L'artiste ne masque pas le manque. Il oblige, par l'artifice, l'imaginaire à se commettre et il le fait, dans une sorte de fête, de rassemblement d'énergies, d'amitié. Par là il emporte une décision qui est moins l'agrément intellectuel que la participation et l'entraînement à une cause dont l'artiste a pour rôle d'amplifier le mouvement. Cela n'est pas donné *mais à construire. (...) L'entité Christo se déploie sur le mode de l'utopie comme une expérimentation du réel et ne retient de celui-ci que le pouvoir des hommes sur leurs propres rêves à travers la nature. La coïncidence entre ces deux forces situe les enjeux de Christo. Il ne s'agit pas d'équilibre et assez peu d'esthétique traditionnelle, mais d'une vectorialité, de l'animation d'une force (...). » (Fournet, 1989, p. 14).*

Parce que l'action artistique articule un objet réel et un objet mental dans un horizon temporel indéterminé, parce qu'elle est la condition de la révélation du rapport (matériel, symbolique, imaginaire) qu'entretient chacun des acteurs ou chacun des groupes d'acteurs avec le monde, et parce qu'elle est un moyen par lequel il donne sens au monde et à soi dans le monde, chaque œuvre d'art christolienne relève de la catégorie du projet. C'est un projet, au sens d'une intentionnalité agissante, au sens d'une conscience qui vise la réalisation concrète de ses buts dans l'action. En agissant dans les situations que la proposition christolienne contribue à instaurer, les acteurs utilisent l'idée d'objet d'art et son façonnement comme une réalisation possible de leurs fins, c'est-à-dire du sens qu'ils donnent à leur monde. Dans l'action collective, le projet d'art réalise l'assemblage de projets distincts dans un objectif partagé. La construction d'un objectif partagé entre acteurs par un ensemble pratique qui n'a pas été instauré par la commande sociale repose donc sur la construction d'une intentionnalité commune. Une intentionnalité qui vise la réalisation du même objet concret, alors même qu'elle l'investit de significations plurielles, l'idée d'objet d'art devenant projet commun pour des utilisations possibles ou des visées distinctes. Sous quel régime d'intentionnalité les actes de conscience rapportés à un objet mental (l'idée d'objet d'art), dont le statut principal est de ne pas encore être, se font discours configurant et matérialisant d'un objet concret (l'objet d'art) ? Qu'est-ce qui crée, porte et dirige les actes de conscience vers l'objet d'art à venir, et guide l'action, de telle sorte que l'objet d'art devient la finalité commune d'agir, certes ajustés, mais motivés par des fins distinctes ?

« Au confluent de l'architecture et du Land Art, ses constructions [celles de Christo] sont aussi des utopies. Mais des utopies travaillées de singulière façon : telles qu'elles n'intègrent pas en elles de fantasme de transformation du monde. Car c'est dans la volonté de plier le monde à la ressemblance d'un image qui la précède que s'accomplit le trajet où une utopie, invariablement, renforce les normes même qu'elle semblait conçue pour dénoncer ou briser. » (Laporte, 1985, p. 51).

L'idée de l'œuvre n'est pas simplement un donné, mais un construit social, parce qu'elle est sans cesse ré-élaborée dans le cadre du projet. Sa matérialisation graphique, l'image préparatoire en est à la fois la matrice et le reflet. L'image préparatoire, n'a pas seulement une efficience en matière de transmission ou de communication des idées des artistes, elle sert à construire collectivement cette idée. Depuis l'épure d'origine jusqu'aux photographies peintes associées aux cartes, plans et *photompas*, elle est le support d'une action collective, à la fois objet de discours, « Cette image qui *est* silence *fait* parler » (Laporte, 1985, p. 54), et objet du discours qu'elle intègre dans sa pluralité. A la fois assemblage ou collage et unité dans une série, elle n'est pas univoque et stabilisée, mais polyphonique et plastique, évolutive. Les images préparatoires constituent une série de figures partielles et transitoires d'un projet collectif. Il n'y a pas d'image imposée, il y a un projet graphique construit par un ensemble d'actes d'adaptation et d'imagination, et qui configure l'objet. Le dialogue est la condition de l'énoncé graphique qui l'aboutit, hors site (atelier), en un assemblage textile, et inversement les dessins préparatoires sont la condition de situations dialogiques qui élaborent l'objet d'art

sous la forme de textes. Ou pour le dire autrement, la production discursive multi-située est sommée dans un énoncé graphique évolutif, incarné d'abord par la série des œuvres préparatoires et ensuite dans l'assemblage textile *in situ outdoors* ; le projet graphique est configuré dans des énoncés discursifs, produits d'abord dans une multiplicité d'événements dialogiques situés et ensuite formalisés dans une série de textes. L'idée graphique de Christo est travaillée par l'expression verbale du public et prend forme dans des énoncés discursifs, et les énoncés discursifs sont travaillés par l'expression graphique de Christo et prend forme dans les énoncés graphiques que constituent les œuvres préparatoires, pour produire dans cette interférence expressive la figure graphique *in situ outdoors*, l'objet d'art. Les images préparatoires sont ce à travers quoi l'ensemble des acteurs, le collectif actoriel, se représente l'objet qu'il vise, ce par quoi il constitue les significations relatives à ses multiples utilisations possibles pour des fins distinctes et les résultats de son action configurante.
Dans la mesure où les œuvres préparatoires sont au cœur de l'opérationnalité du projet, l'édition documentaire prend un relief promotionnel qui vient compléter sa vocation de recueil commémoratif d'une œuvre temporaire. L'exposition, où elles sont particulièrement bien représentées, est, en effet, un outil majeur de la promotion imagique du projet. L'exposition est, en effet, le seul type d'édition documentaire pour lequel les artistes peuvent tenter de maîtriser les rapports d'espace et de temps de son occurrence. Avec les expositions se met en place et peut être analysé un rapport entre un matériau (le contenu d'exposition), un lieu (un établissement), une localité (géographique), un moment et un public, dans le cadre spécifique de l'élaboration des projets. La vocation documentaire et la dimension géographique de l'exposition contribuent à intégrer le lieu muséal à l'espace relationnel de l'œuvre. D'un point de vue général, le lieu d'exposition est à la fois une circonstance de mise en vue d'un objet d'art ou de projet d'objet d'art, pour l'artiste et l'institution muséale, et une circonstance de réception de celui-ci, par le spectateur-visiteur. Nous verrons dans le chapitre suivant comment, dès ses premières œuvres Christo travaille ces deux dimensions, pour nous intéresser à l'exposition comme lieu *indoors* de formalisation d'une expérience esthétique *in situ outdoors* (cf. chapitre 5, I). Ce qui nous intéresse ici, c'est exclusivement la première dimension. Les expositions christoliennes moins que des expositions d'objets d'art, sont des expositions à propos des objets d'art. Ceci est vrai *a fortiori* depuis qu'elles sont intitulées « *Christo and Jeanne-Claude : (...)* » puisqu'elles intègrent sous la bannière des projets du couple d'artistes les productions de l'artiste Christo, en particulier les *Multiples* et les œuvres préparatoires, niant leur statut d'objets d'art autonomes. Le lieu muséal n'est pas, ici, une circonstance d'exposition de l'objet d'art, mais plutôt une circonstance de mise en vue de sa documentation, soit aux fins de sa commémoration (cf. Chapitre 2, I, B, 1), soit aux fins de sa fabrication. C'est le rapport spécifique entre la conduite imagique du projet et l'exposition comme dispositif localisé de mise en vue d'une documentation (massivement iconographique) que nous cherchons à mettre en relief ici. Ainsi, ce qui est exemplaire en matière d'expositions christoliennes, ce n'est pas tant leur importance numérique (un total de 404 expositions, dont 129 documentaires), que leur systématisation, leur standardisation (titres, contenus, agencements, etc.), leur organisation en séries-types, la manière dont elles colonisent l'ensemble de l'institution muséale (galeries, musées, institutions muséales universitaires, fondations, etc.) à des fins différentes et leur déploiement tout azimut depuis la fin des années 1980[1198].

[1198] Signalons qu'elles ne sont que des éléments particulièrement exemplaires d'une pratique promotionnelle généralisée, qui comprend les conférences avec diaporamas, les panneaux de présentation dans les audiences publiques, la présentation, le don et la vente des catalogues d'exposition et des ouvrages documentaires, la diffusion télévisuelle et la projection des films documentaires. L'exposition souvent d'ailleurs les intègre : le hall du musée devient salle de conférence et de signature, la librairie, salle de vente et, un dernier local, salle de projectionC'était le cas au *Martin Gropius-Bau* de Berlin, en septembre-décembre 2002, mais aussi sous une

1. Dans le projet christolien, les trois formes de l'anticipation : adaptative, imaginaire et opératoire

J.-P. Boutinet (1990, p. 77), dans son anthropologie du projet, définit le projet comme un ensemble de moyens déployés à l'intérieur d'un horizon temporel donné, souvent programmé, pour faire advenir un futur désiré, et le place dans la catégorie des actes d'anticipation, individuels ou collectifs, opératoires[1199]. Il articule par conséquent projet, action et anticipation, et fait de cette dernière l'acte projectif à travers lequel se construit le lien d'intentionnalité avec l'objet, à travers lequel l'intentionnalité agit dans le monde pour faire advenir l'objet désiré ou voulu. Si, à propos du projet architectural[1200], il reconnaît que le maître d'œuvre (l'architecte) entretient « une double relation avec l'objet », « une relation avec un objet vrai, donné à travers l'ensemble des contraintes matérielles et symboliques qui sont dès le départ imposées », et « une relation avec un objet mental à façonner par un travail d'imagination et d'intuition sans cesse à reprendre », et si par conséquent il définit le projet comme un « compromis entre ces deux objets », voire comme l'intégration « dans une nouvelle forme à réaliser de l'objet réel et de l'objet mental » (ibid., p. 182), seule la relation avec l'objet mental est qualifiée d'intentionnelle instaurant celui-ci en projet. L'objet réel est traité comme cadre ou environnement, et la relation à celui-ci comme utilitariste ou pragmatique, informée par le couple contrainte / ressource. En fait, il semble que, si l'on considère le projet à l'aune de l'action collective, il n'y ait pas deux relations de nature distincte à deux objets de nature distincte, mais bien deux objets et une même relation de type intentionnel, c'est-à-dire deux objets pour deux visées projectives. De fait, dans la conduite du projet les acteurs se réfèrent continuellement non pas à deux, mais à trois types d'objet : ce qui n'est pas encore, l'objet textile imaginé ou l'idée d'objet ; ce qui est, mais revendiqué pour être transformé (interprété ou traduit), le site d'assise ; ce qui a été mais n'est plus, un (ou plusieurs) objet d'art démantelé. Des types d'objet auxquels les acteurs se rapportent sur le mode global de la représentation (cf. Debarbieux, 2003, p. 791) : représentation matérielle iconique ou non d'un objet idéel (œuvre préparatoire, communiqué de presse) ; représentation idéelle (image mentale) d'un objet matériel localisé et présent ; représentation matérielle (archives textuelles, photographiques et filmiques) et idéelle (image mentale) d'un objet matériel situé, aujourd'hui disparu.

Ces représentations informent l'intentionnalité et l'action qu'elle dirige et maintient. Elles constituent les fondements des énonciations et aussi des objets des discours. La première représentation est individuelle, conçue par Christo et Jeanne-Claude, figurée par Christo, mais elle n'est pas stabilisée, c'est-à-dire que le processus de représentation n'est pas arrêté et que la configuration de l'objet n'est pas fixée : elle est potentiellement, en tant que représentation, un objet en / de transformation. Matrice de l'action, elle est constructible collectivement. La deuxième est un construit social, souvent stabilisé dans des « stéréotypes fondateurs de visions communes » à un groupe ou à une collectivité ou des énoncés de valeur, ces configurations sont des matrices de l'action menée dans, avec ou par ce groupe. La troisième est une représentation plurielle d'un construit social disparu : le processus de représentation a

---

forme plus limitée à la *HalleToren Markt* de Bruges en juin-septembre 1997, où des écrans de télévision placés dans les salles d'exposition diffusaient les vidéo.

[1199] « L'intérêt offert par la figure du projet réside sans doute (…) dans le fait qu'elle est la seule parmi toutes les figures anticipatrices à pouvoir être considérée comme anticipation opératoire de type partiellement déterminé. (…) A travers le projet (…) il s'agit de faire advenir pour soi un futur désiré (…). C'est dire que tout projet à travers l'identification d'un futur souhaité et des moyens propres à le faire advenir se fixe un certain horizon temporel à l'intérieur duquel il évolue. (…) Nous le définirons donc comme une anticipation opératoire, individuelle ou collective, d'un futur désiré ».

[1200] Projet architectural que l'auteur érige au rang de « paradigme de tout projet ».

été matérialisé dans et arrêté par l'installation, mais, celle-ci démantelée, il a été repris sous la forme d'une construction mentale. Cette dernière est, par ailleurs, le modèle de l'intégration réussie des deux autres représentations idéelles (l'objet textile et le site), de la configuration réciproque de l'une par l'autre. Ce modèle est présenté au public par les artistes eux-mêmes par le truchement des éditions documentaires, en particulier par la projection de films et l'installation d'expositions. Ces trois modes de représentation d'objets distincts informent l'intentionnalité et la manière dont elle guide l'action dans le projet. En revendiquant un site pour un usage artistique, en en faisant l'objet d'une négociation entre acteurs, le projet convoque à tour de rôle les trois représentations. Leur intégration relève à proprement parler d'une diversité de formes d'anticipation par lesquelles se dégage une intentionnalité commune à deux faces : une prise du site par l'idée anticipant une réalisation de l'idée dans le site et une prise de l'idée par le site anticipant une réalisation du site dans l'idée. Au *land claiming* christolien pour l'objet d'art doit correspondre un *object claiming* local pour le site.

J.-P. Boutinet (1990, pp. 67-77) établit une distinction radicale entre d'un côté, les anticipations opératoires et de l'autre, toutes les autres formes d'anticipation dont il propose la définition (adaptatives, cognitives et imaginaires), en l'appuyant justement sur l'opérationnalité[1201]. Selon cet auteur, seules les anticipations opératoires relèvent d'une logique de l'action humaine. Elles visent la réalisation de l'intention qui réside dans un but, un objectif ou un objet, soit par une série d'activités projectives « de type rationnel ou déterministe », comme celles programmées par un plan, soit par une série d'activités projectives « de type flou ou partiellement déterminées », comme celles impliquées par le projet. Si cette distinction me semble pertinente parce qu'elle met au cœur de la réflexion sur l'intentionnalité un principe d'action et donc conditionne la définition du projet comme activité finalisée, à la réalisation d'une intention énoncée dans une représentation d'objet, il m'apparaît néanmoins que son induration ne permet pas de rendre compte des différentes formes du projet et des échanges constants entre celles-ci dont naissent les œuvres des Christo. En empruntant les catégories de cette typologie, je dirais que les projets christoliens relèvent à la fois de l'anticipation imaginaire, de l'anticipation adaptative et qu'elles se combinent pour fonctionner sous le régime général de l'anticipation opératoire. C'est leur spécificité et leur puissance, c'est-à-dire justement leur efficacité opératoire. En effet, l'acte d'anticipation qui caractérise la conduite du projet christolien, dépend d'une part, du parcours psychique, mental, mais aussi physique des acteurs locaux : du site à l'objet par un acte d'imagination dans lequel la déprise du site permet sa construction de sens ou en significations, d'autre part, du parcours des artistes : de l'objet au site par un acte d'adaptation, où la déprise de l'objet imaginé permet la réalisation de l'objet d'art. Le premier acte correspond à une anticipation imaginaire (Boutinet, 1990, p. 74), le deuxième à une anticipation adaptative / cognitive (Boutinet, ibid., p. 69 / 72), les deux actes sont constitutifs d'une anticipation opératoire : le désir partagé de construire un objet d'art pour réaliser des possibles distincts. L'anticipation imaginaire se développe sur la représentation d'objet imaginé que proposent les artistes aux adressés. L'anticipation adaptative vient, entre autre, frotter l'objet imaginé aux représentations mentales des populations locales.

Pour J.-P. Boutinet l'anticipation adaptative, est une forme technicienne ou scientifique de l'anticipation. Elle consiste à anticiper des états possibles et les plus vraisemblables de l'avenir pour s'adapter ou pour adapter quelque chose. La réalisation des prévisions ne dépend pas de l'auteur des prévisions, elles sont hors d'atteinte de ses actes guidés par l'intention. Les prévisions portent sur l'état probable de ce qui doit accueillir la chose voulue

[1201] « Quatrième catégorie d'anticipations, les anticipations opératoires ont finalement peu de points communs avec les figures que nous venons d'énumérer ; en effet leur problème n'est pas d'imaginer n'importe quel futur plus ou moins distancié, futur objectif ou futur imaginaire. Il s'agit ici d'un futur personnel que l'auteur de l'anticipation va chercher à faire advenir. » (Boutinet, 1990, p. 75).

et ne portent pas sur les désirs de celui qui les fait. Comparable à elle est la prévision adaptative de type scientifique qui fait appel à une méthode et des protocoles pour établir l'état des prévisions. Cette dernière s'exerce dans les opérations de terrain (investigations, expérimentations) que conduisent ou commandent les Christo. Rappelons qu'elle est liée à l'« esprit ingénieur » de leur équipe. Il s'agit bien en effet pour les artistes, leurs ingénieurs et les experts-consultants (scientifiques), de se donner les moyens scientifiques de prévoir les conditions de l'adaptation de l'objet imaginé au site et aux usagers, compte tenu de leur état (quantitatif et qualitatif) probable dans le temps à venir de la mise en place de l'objet d'art. Mais elle s'exerce aussi dans la conduite des adresses, les artistes, leurs collaborateurs et experts-consultants (avocats) cherchant à prévoir les conditions d'adaptation de leurs conduites (ensemble pratique) au contexte sociétal d'action[1202]. L'état de ce qui doit accueillir l'objet d'art se réalisera indépendamment de l'action de l'équipe Christo, il se réalisera en dehors de toute action délibérée de sa part, son anticipation est donc éminemment conjecturale. Cette anticipation adaptative participe néanmoins à la production des formes du projet, puisqu'elle s'élabore dans les rapports d'impact et les comptes rendus d'observation et que certaines de leurs données partielles sont élaborées graphiquement dans les œuvres préparatoires. Elle informe globalement toute la stratégie interlocutoire des artistes et de leurs avocats, dont nous avons vu qu'ils sont recrutés dans le contexte social d'action pour le *insideness* géographique (cf. Chapitre 1, II, B, 2).

« Christo: There was an enormous build-up of imagination in these three and a half years, because the ultimate object was the fence, and throughout these hearings and the court trials the only things I could show was some sketches, some drawings and some photomontages, to really try to visualize the fence. But the ranchers and the people who supported the project, and the people who were against the project also, built some high-level imagery of how the project would look - that really was a dynamic situation because the fence did not exist. And because so many people were fighting against it and so many for it, they started to build a vision of how the fence would look on the hill. And of course that was one of the most important facts of this project, this type of perception of art, the enormous anticipation. No graph can develop this kind of dynamic understanding of art, you know, when the people of an entire community have that type of communion, when there is something that will become the ultimate work of art. » (Diamonstein, 1979, pp. 90-91).

L'anticipation imaginaire est résolument un mode du projet christolien, dans la mesure où les projets ne viennent pas satisfaire une commande sociale et interviennent dans l'espace de la pratique routinière ou de l'usage banal, ce que j'ai défini comme des espaces désinvestis (cf. Chapitre 3, III, 2). Ils se présentent aux collectivités locales comme des extrapolations imaginaires et se rapprochent de l'utopie ou de la science fiction. Nombreux sont les auteurs qui signalent à ce propos l'articulation entre utopie et réalisme christolien[1203] : une façon de

[1202] Nous avons vu dans le chapitre 1 (III, A) que les artistes définissent leur action vis-à-vis des populations adressées comme une opération de connaissance. Nous avons aussi rencontré cette citation de Christo définissant un possible échec des négociations avec la mairie de Paris menées en vue d'obtenir l'autorisation de *The Pont-Neuf Wrapped* comme une incompréhension du contexte.

[1203] Les commentateurs de l'œuvre des Christo ont à diverses occasions souligné le rapport paradoxal entre réalisation et utopie. En particulier W. Spies (1977, p. 6) écrit : « Ce qui fascine chez Christo, indépendamment du contenu de son œuvre c'est l'expulsion de l'utopie. Il a toujours trouvé les moyens de réaliser ses projets coûteux, techniquement compliqués et risqués, c'est-à-dire qu'il a créé les conditions de ses moyens. Chaque fois il repousse la frontière un peu plus loin. Dans ses plans on chercherait en vain -parmi ceux qui n'ont pas été réalisés- des "possibilités" marquées par le gigantisme, s'ouvrant sur la seule représentation intellectuelle, telles qu'elles apparaissent si souvent dans les ébauches des artistes "conceptuels". Christo reste fondamentalement un réaliste, en dépit de l'aspect immédiatement irréaliste de ses plans. (…) Christo (…) a conçu son travail de ces dernières années comme si frayer avec l'utopie revenait à jouer avec le feu. », ce qu'il réaffirmera dans des termes similaires (1989, p. 69) « C'est ce qui distingue Christo de manière tout à fait décisive de ces artistes conceptuels animés par la haine du factuel et de ses limites et qui, soit se tournent complètement vers l'imagination, soit rétrécissent la part matérielle réalisable de l'œuvre, si bien que sans les indications données

souligner les rapports entre anticipation adaptative, anticipation imaginaire et anticipation opératoire. L'anticipation imaginaire, dans les termes de J.-P. Boutinet, évoque ce qui n'existe pas mais pourrait bien exister dans un avenir éloigné et / ou dans un lieu indécis. Il oppose l'anticipation adaptative et l'anticipation imaginaire, faisant de l'exercice de la seconde un contrepoint à l'univers mental scientifico-technique qui guide la première, parce qu'elle serait un outil pour briser le cadres de référence. Nous retrouvons dans cette opposition le mouvement de l'anticipation christolienne qui doit passer par une investigation du site pour construire l'objet, et celui de l'anticipation des résidents, administrateurs et usagers qui doivent passer par l'objet imaginé pour construire un rapport nouveau au site. L'imagination et l'adaptation sont effectivement des façons de mobiliser et d'articuler différemment des ensembles d'éléments dans des mouvements différents et pour une réalisation qui se charge alors de significations différentes.

Mais les deux formes d'anticipation ne rencontrent leur objet qu'à réaliser, ou inversement à empêcher la réalisation de, l'objet d'art, qu'à fonctionner sous le régime de l'anticipation opératoire. Elles se combinent, en particulier, lors des événements dialogiques situés pour devenir des modalités d'élaboration de l'objet d'art. Elles fonctionnent alors sous le régime général de l'anticipation opératoire, que J.-P. Boutinet (1999, p. 76) définit de la façon suivante et conçoit comme irréductible aux autres formes d'anticipation : l'anticipation d'un futur personnel qu'on cherche à faire advenir. De type rationnel ou déterministe (plan), de type volitif formel (souhait, vœu), de type flou ou partiellement déterminé (projet), dans l'anticipation opératoire l'individu ou le collectif cherche à faire advenir l'objet de son désir et s'inscrit par conséquent dans l'action dirigée par une intentionnalité, polarisée par un objectif, et organisée par un plan. Mais à mon sens, il n'y a pas de réalisation possible du projet christolien par l'action sans les deux autres formes d'anticipation, conditions préalables des mouvements contraires de dessaisissement / saisissement de l'objet imaginé et du site. L'articulation de l'anticipation imaginaire et de l'anticipation adaptative sous le régime de l'opérationnalité, dans une problématique de l'agir collectif processuel, me semble décrire adéquatement ce que les auteurs appellent « l'expulsion de l'utopie ». Une façon de dire que le mouvement qui va de l'imagination à la réalisation est une construction collective de localisation et au-delà d'intégration d'un site d'assise dans l'objet textile en un objet d'art qui permet la reconstruction de son référent : d'un côté l'œuvre (ou la figure de l'artiste), de l'autre le territoire.

2. L'œuvre préparatoire : la démarche imagique[1204] de projet

Ce sont les œuvres préparatoires qui permettent l'articulation entre les formes adaptatives et imaginaires d'anticipation pour devenir des outils de l'opérationnalité. Elles fonctionnent comme ce que M. Chiappero (2003) propose d'appeler, à propos du dessin d'urbanisme, un

par le texte, celle-ci succomberait à l'absence de forme et à l'insignifiance. Christo demeure au fond -malgré le caractère manifestement irrationnel et présomptueux de ses projets- un réaliste. Ces dernières années il a conçu son travail comme pour jouer avec l'utopie comme on joue avec le feu. ». C'est aussi la belle analyse de C. Fournet (1989, pp. 14-15) « L'entité Christo se déploie sous le mode de l'utopie comme une expérimentation du réel et ne retient de celui-ci que le *pouvoir* des hommes sur leurs propres rêves à travers la nature. (…) Entre tous les projets de Christo, celui du Reichstag semble le plus irréalisable. Le fait qu'il n'ait pas pu se réaliser prouve *a contrario* que les utopies de Christo déclinent une présence où l'histoire humaine se condense plus difficilement que dans son rapport à la nature. Christo, témoin de son temps, hypertrophie ses "projets impossibles". ». Le projet *The Reichstag Wrapped* sera réalisé en 1995.

[1204] J'utilise ce néologisme de préférence à iconique parce qu'elle me permet d'associer l'effet de l'image, comme effet magique, à la présentation de l'image. Ce néologisme vise aussi à dépasser la référence au signe que contient iconique. Les œuvres préparatoires ne sont pas que des dispositifs de représentation indexés sur un référent double le site et l'objet. Mais les œuvres préparatoires constituent bien un dispositif iconique.

« schema-concept » : c'est-à-dire une image produite par un acteur qui construit à travers elle sa propre représentation d'une situation, qui y inscrit les objectifs qu'il veut réaliser, et qui en fait le lieu d'une reformulation par la concertation. D'un côté elles sont des surfaces enregistreuses des résultats des négociations, des investigations et des expérimentations, de l'autre elles offrent un espace d'exploration et d'investissement à l'imaginaire, ce faisant elles deviennent des objets des discours qui donnent forment à l'objet d'art. Le langage spatial qui est celui de l'image permet à la fois de rassembler des données et des informations et de constituer un espace projectif qui supporte le mouvement d'exploration et d'investissement individuel et collectif, pour se faire espace d'intervention par la négociation. Il permet d'articuler les représentations de l'objet textile et celles du site, ses deux référents, en une image évolutive de l'objet d'art.

Comment les œuvres préparatoires se font-elles outils d'opérationnalité, articulant les différentes formes d'anticipation ? L'œuvre préparatoire joue, si je puis dire, sur deux tableaux. Elle introduit une rupture entre des éléments, ceux de son référent site, et elle les relie à travers un objet nouveau qu'elle prétend réaliser par anticipation ; surface d'accumulation de données, elle se montre déjà chargée des signes d'un processus d'élaboration et, surface au remplissage lacunaire, elle ouvre la possibilité d'une transformation.

Il faut tout d'abord insister, comme le fait D. Laporte, sur la facture réaliste de l'œuvre graphique christolienne :

> *« En plaidant pour la vraisemblance architecturale d'un projet fou, l'académisme du dessin induit l'effet d'étrangeté -germe de la séduction-, résultat de la collision entre le réalisme et le fantastique. (...) Effet d'étrangeté qui ne peut provenir que de la distance, la plus grande possible, entre le réalisme de la représentation et l'irréel de l'objet. (...) Car ce n'est pas le fantastique en soi qui dérange la réalité, mais bien le fait que le fantastique soit traité de façon réaliste. (...) La réalité ne s'enrichit ni ne "s'estrange" en y ajoutant du fantastique, mais en banalisant le fantastique qui, du coup, met en fiction la réalité. » (Laporte, 1985, p. 43).*

Cette facture est la condition à la fois du dessaisissement du site par les populations auxquelles le projet graphique s'adresse, d'un basculement du projet dans l'aire de la faisabilité technique, et la forme d'une réalisation anticipée de l'objet d'art. Au-delà du réalisme du dessin c'est aussi l'effet pragmatique de la photographie peinte et de la carte intégrée dans les diptyques. L'œuvre préparatoire peinte directement sur le support photographique perturbe la représentation habituelle du site en faisant irruption, en rompant l'articulation habituelle des éléments rassemblés par le cadre photographique et organisés par la visée photographique. Elle désarticule les éléments de la représentation mentale du site. L'effet est accru du fait de la construction perspectiviste en raccourci qui impose l'objet imaginé au premier plan et introduit une rupture. Mais elle inscrit aussi l'objet dans l'image comme s'il y avait été saisi par le procédé photographique. Elle fonctionne donc comme un trompe l'œil et réarticule les éléments autour de la figure de l'objet, en jouant sur l'effet d'objectivité ou de neutralité de la photographie. Cependant, elle va plus loin puisque ce faisant elle opère une réalisation anticipée de l'objet d'art, comme si objet imaginé et site étaient déjà co-présents. L'effet est semblable avec la carte sur laquelle l'objet est représenté à l'aide des outils de la sémiologie graphique prétendant représenter une chose mesurée dans un relevé topographique. Dans ces opérations graphiques Christo manipule le référent, donnant à voir l'objet imaginé non pas comme si il était à venir, mais comme s'il était déjà là : un contenu factuel, le produit d'une observation, d'une prise photographique ou d'une mesure. C'est avec l'utilisation de cartes fabriquées à partir des opérations de triangulation commandées par les artistes que cette manipulation va le plus loin. Christo substitue alors un document cartographique privé (produit à des fins privées) qui enregistre un fait inexistant (l'objet imaginé) comme si il était un fait existant levé par des opérations de géodésie (projeté

sur un assemblage de cartes topographiques), à une carte publique (produit par une administration publique) qui est réputée enregistrer comme un opérateur neutre des états de fait. Il effectue cette substitution sans prévenir, puisque les documents utilisés ne sont pas référencés. Il assimile l'un à l'autre deux types de document, le rendu d'un projet et la représentation d'un état de fait, et leur attribue le même statut par rapport à la réalité et la même autorité par rapport au spectateur. Christo utilise ces documents supports photographiques et cartographiques pour les caractères de neutralité, de transparence objective que le spectateur ou le lecteur leur associe spontanément. Les œuvres préparatoires projettent la réalisation d'un objet imaginé en instaurant préalablement leur réalité et en faisant de la faisabilité technique la condition de leur réalisation. Il me semble alors que le modèle du projet graphique christolien n'est précisément pas l'utopie, même « expulsée », qui lui est hétérogène, mais la science fiction. Les œuvres préparatoires servent à embrayer le réel sur l'idéel et l'idéel sur le réel, elles sont des supports de l'imagination et des supports de l'adaptation.

Entre intentionnalité et opérationnalité, le projet christolien relève de deux formes de communication reposant sur l'usage de deux systèmes langagiers distincts : un énoncé figuratif et un énoncé discursif. D'une part, celle qui, propre à Christo, matérialise l'idée de l'œuvre à travers un processus figuratif, et la communique dans / par une image : l'œuvre préparatoire. Cette communication repose sur l'utilisation d'un langage spatial, au sens où les éléments graphiques qui composent l'image sont juxtaposés et que leur lecture est globale et simultanée. D'autre part, celle qui, propre à des interlocuteurs, fait évoluer l'idée à travers des actes circonstanciels, interpersonnels et non reproductibles, et communique leur résultat dans / par des textes : textes administratifs, juridiques et contractuels, rapports, etc. Les œuvres préparatoires enregistrent et saisissent les états successifs de ces opérations et subsument sous la catégorie de l'énoncé figuratif, l'ensemble des énoncés discursifs, pour les rassembler dans la figure finale : l'assemblage textile, l'installation. Les œuvres préparatoires traduisent et somment dans un langage spatial, la polyphonie multi-située et configurante des énoncés discursifs. Mais elles sont aussi des compositions ouvertes qui constituent des espaces d'exploration et d'investissement. Nous avons vu qu'elles se présentent comme inachevées avec un premier plan lacunaire. Cette lacune en fait un champ possible de transformation, un lieu d'investissement d'un désir de transformer l'objet. Elle encourage les modifications : celles que le public adressé peut imposer au projet en prenant appui sur l'image. Cette possibilité est renforcée par le fait qu'une œuvre préparatoire ne se donne pas seule mais comme partie d'un tout qui est à la fois le projet dans son extension spatiale et le projet dans sa durée, dans sa réalité processuelle. Chaque œuvre préparatoire est une figure inachevée qui n'existe pas indépendamment d'autres représentations qui se présentent avec elle à un moment, dans une négociation ou un événement dialogique situé, ou avant / après elle dans le temps. Elle s'ouvre sur un processus d'élaboration par le truchement des dates, celle de l'œuvre préparatoire elle-même, celle des documents qu'elle annexe. Les œuvres préparatoires, individuellement et ensemble, portent l'anticipation opératoire parce qu'elles sont des images en transformation et de transformation, des prises offertes pour participer à la production de l'objet d'art.

3. La stratégie d'exposition dans la conduite du projet

« Christo : Nous utilisons l'exposition comme outil pour sensibiliser les gens à nos prochains projets. C'est ainsi qu'en 1980[1205] *l'exposition "The Surrounded Islands" a circulé au Japon pour*

[1205] Le texte présente une erreur de date. Il s'agit de l'exposition présentée en 1990, au Hiroshima City Museum of Contemporari Art, au Hara Museum, ARC, de Gunma et au Fukuoka Art Museum, intitulée *Surrounded Islands. Documentation Exhibition*. En 1980, le projet de *Surrounded Islands* est à peine conçu.

préparer les Japonais au projet des "Umbrellas". Jeanne-Claude : D'une certaine manière, cela les conforte dans l'idée que le projet est réalisable. Christo : Oui, c'est ainsi qu'est actuellement présentée à Bonn la plus grande exposition que nous ayons réalisée sur le "Pont Neuf"[1206]*. Nous invitons des politiciens, je donne des conférences, les journalistes et le public viennent. Nous travaillons avec les galeries et les musées, pas seulement pour vendre des œuvres mais aussi pour préparer le public à l'imagerie de l'œuvre. » (Penders, 1995, p. 27).*

Les expositions ont, à côté de leur vocation de sauvegarde commémorative d'une œuvre temporaire, une fonction de promotion des œuvres en cours : promotion financière et promotion imagique, porteuses d'un participation du public aux projets. L'exposition, plus que toute autre forme d'édition documentaire, est un instrument de l'avancement des projets. D'une part, parce qu'elle est localisable et peut par conséquent relever d'une stratégie de localisation, et, d'autre part, parce qu'elle a lieu dans un lieu, au sens spatial du terme cette fois. L'exposition montrée dans une institution muséale est un des lieux où se fait l'œuvre. Les expositions sont, en effet, les seuls types d'édition documentaire pour lesquels les artistes peuvent tenter de maîtriser les rapports d'espace et de temps de leur occurrence à l'intérieur du cadre spatio-temporel qu'ils jugent pertinent en vue de l'accès à un large public. Les expositions sont les seuls types d'édition documentaire pour lesquels les artistes maîtrisent un tant soit peu les conditions de leur rencontre avec un public. On peut ainsi distinguer les éditions documentaires les unes des autres : les ouvrages documentaires dont les artistes ne maîtrisent pas la diffusion à grande échelle, mais qu'ils utilisent dans le cadre d'un *lobbying* personnalisé, les films qui touchent un large public, mais dont les artistes ne maîtrisent pas la diffusion, et les expositions, qu'ils transforment en instruments d'une promotion menée à grande échelle, par le biais d'une stratégie de déploiement géographique et de localisation. Localisées, les expositions jouent un rôle majeur dans la promotion de l'acteur de l'œuvre. Je m'intéresserai ici aux stratégies portant sur les occurrences des expositions dans le cadre spatio-temporel de l'élaboration des projets, je m'intéresserai dans le chapitre suivant à celles se déployant dans le cadre spécifique des installations et renvoyant à la question de la promotion du spectateur-usager, même s'il est quelque peu artificiel de les distinguer.
Avec les expositions, se met en place et peut être analysé un rapport entre un matériau (le contenu d'exposition), un lieu (un établissement), une localité (géographique), un moment et un public, qui relève de la problématique générale de l'opérationnalité. Que le principe de l'exposition soit étroitement lié à l'opérationnalité de l'œuvre, les incursions d'expositions documentaires dans le site d'adresse de *The Reichstag Wrapped*, par exemple, en témoignent : la première de la série d'expositions prospectives intitulées « *The Reichstag Wrapped, Project for Berlin* » a lieu en 1977, au *Rheinisches Landesmuseum* de Bonn (RFA), soit l'année de la soumission du projet au président du Bundestag, et plus précisément entre janvier 1977, date du vote défavorable du Présidium, et mai 1977, date de sa confirmation par le Président du Bundestag[1207] ; l'exposition « *The Pont-Neuf Wrapped, Documentation Exhibition* » est présentée au *Kunstmuseum* de Bonn (RFA), en octobre 1993, soit quatre mois avant le vote sur l'autorisation du projet organisé au Bundestag, et dans le cadre de la campagne de *lobbying* que les artistes ont lancée auprès des parlementaires allemands. Cette temporalité

[1206] Il s'agit de l'exposition présentée, en 1994, au Kunstmuseum de Bonn, intitulée *The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985*.

[1207] Une seconde série intitulée « *Christo : Urban Projects, 1961-1981* », qui comprend une documentation du projet pour Berlin, est inaugurée en 1979 à Boston, tourne aux États-Unis, puis est présentée à Cologne (*Museum Ludwig*), Francfort (*Staedel Museum*) et Berlin (*Künstlerhaus Bethanien*), entre 1981 et 1982 en concordance de temps avec la prise de décision du nouveau Président du Bundestag ; puis cette même série passe par la *Kunsthaus* de Vienne (Autriche) en juin 1993 et par la *Villa Stuck* de Munich en mai 1994.

montre que les deux types d'exposition documentaires (Types 4 et 4-bis[1208]) sont utilisés à des fins de promotion des projets, et que celle-ci n'est pas seulement financière : dans les musées les artistes ne vendent pas d'œuvres préparatoires.
Il me faut néanmoins préciser que si les Christo se sont donnés les moyens de produire de l'art indépendamment du « système de l'art », la stratégie promotionnelle qui prend appui sur les expositions le rencontre forcément. Dans cette stratégie, les artistes négocient avec les directeurs de galeries et les conservateurs de musée d'envergues diverses, qui, acteurs dans un champ qui est celui du marché de l'art (l'offre d'objets d'art et de ses dérivés, la demande pour les services muséographiques), du marché culturel (l'offre de services culturels et de ses dérivés commerciaux) et du marché touristique, peuvent par leurs propres choix stratégiques infléchir les données de la stratégie christolienne. Pour le dire autrement, si les Christo cherchent à instrumentaliser un lieu d'art spécifique pour assurer la promotion de leur projet, inversement les responsables de ces lieux vont chercher à instrumentaliser l'exposition christolienne pour s'assurer un public sur un marché (de l'objet d'art et du service culturel) hautement concurrentiel : deux stratégies distinctes pour deux visées promotionnelles distinctes coexistent et doivent s'articuler. Je ne dispose d'aucun moyen de pondération de mon analyse du rôle des expositions dans la stratégie promotionnelle de l'œuvre christolienne par les stratégies des acteurs institutionnels du monde de l'art. Le récit de la rencontre des Christo et des conservateur (P. Cummings) et directeur (T. Amstrong) du Whitnney Musuem de New York, en 1979, par B. Chernow (2002, pp. 286-288), signale simplement que ces stratégies d'acteurs influencent très certainement la configuration spatiale de la répartition générale et de la mobilité des expositions, ainsi que le contenu et l'arrangement des pièces[1209].
On entrevoit une toute autre configuration avec l'exposition, entre juin et octobre 1998, au Musée Municipal d'Art et d'Histoire du Château de Noirmoutier, d'une centaine d'œuvres préparatoires (dont quelques unes de *Wrapped Trees*, de *Over the River* et de *The Gates* en cours), de posters photographiques et de lithographies (*Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped*, *The Umbrellas*, *The Reichstag Wrapped*), et de quelques *Multiples* (*Wrapped Telephon*). Celle-ci appartient à une série d'expositions itinérante (« *Prints and lithographs and Multiples Objects* »), elle est présentée en ce lieu à l'initiative du maire de la ville et de l'un de ses amis nantais, tous deux collectionneurs d'œuvres des Christo, elle est installée en concertation avec les artistes, par J.Kraft, leur transporteur et conservateur[1210]. Nous avons vu

[1208] Pour faciliter la lecture de cette partie, je me permets de rappeler la définition des Types qui repose sur la différenciation des contenus d'exposition (cf. tableau 19, Chap. 3). Type 1 et 1-bis : expositions d'œuvres préparatoires avec ou sans *Multiples Objects*, Type 2 : expositions d'originaux, de lithographies et de gravures ; Type 3 : expositions rétrospectives généralistes (collections privées ou Christo et Jeanne-Claude) ; Type 4 : expositions documentaires rétrospectives ; Type 4-bis : expositions documentaires de projet en cours.

[1209] En 1979, donc, le Whitney Museum of American Art contacte les Christo pour organiser une exposition de dessins préparatoires. Les artistes sont séduits par la proposition parce que l'exposition favoriserait leur reconnaissance en tant qu'artistes américains. Dès les premières discussions le processus de négociation se grippe. L'exposition n'aura pas lieu. Les points de cristallisation du désaccord sont : la définition du contenu de l'exposition, les Christo veulent une exposition qui présente à la fois les dessins de projets et un matériau documentaire (en particulier photographique), le musée veut une rétrospective des dessins de Christo ; la mobilité de l'exposition, les Christo veulent faire tourner l'exposition une fois celle-ci conçue et montée, en particulier au Kröller-Müller Museum d'Otterlo, le musée s'y oppose ; le choix d'un conservateur, les Christo veulent pouvoir inviter un conservateur (*guest curator*), le musée veut employer son propre conservateur ; le choix d'un *designer*, les Christo veulent faire redessiner l'espace intérieur du musée aux fins de la présentation des œuvres, le musée s'y refuse ; et enfin, le choix d'un éditeur pour le catalogue de l'exposition. D'après le récit de B. Chernow, la négociation se serait terminée sur les mots suivants : Amstrong « You'are asking to much, Christo. We can't do that. », Christo : « Fine. Then I can't do the show. ».

[1210] Entretien téléphonique avec Melle A. Bouillé, attachée de Conservation au musée, en juillet 2002. Communication d'un dossier comprenant des photographies et du courrier.

quand et comment les artistes ont peu à peu substitué un « système Christolien » au « système de l'art », la rencontre, l'articulation des deux, dans le cadre de la stratégie promotionnelle d'exposition, demandent à être étudiées. Cette rencontre a lieu comme en témoigne le tour des musées japonais effectués par les artistes en avril 1985 dans le cadre de *The Umbrellas*[1211], qui aboutira à l'établissement de la liste de musées effectivement instaurés en lieux d'exposition entre 1987 et 1991.

Dans leur grande majorité, les expositions constituent un support à l'édition documentaire à propos d'un (ou de plusieurs) projet(s) en cours ou réalisé(s). Ce support est mobile : une exposition conçue et constituée se déplace ; situé : un musée ou une galerie est une station sur le parcours d'une exposition constituée ; évolutif : les artistes peuvent changer le contenu d'exposition tout en conservant son titre. Son matériau est produit en série ou reproductible, il est transportable et peut circuler comme une marchandise entre des lieux d'exposition instaurés en lieux de vente ; il peut être montré en petit ou en grand nombre, regroupé ou séparé pour répondre à divers des besoins. L'exposition est un outil promotionnel d'une grande flexibilité et sa logistique est intégrée au « système christolien » : Christo la conçoit et l'alimente en pièces (*Multiples*, œuvres préparatoires) et Josy Kraft la transporte et l'installe. Cette flexibilité est la condition de leur multiplication et de leur mobilité, garantes d'une certaine ubiquité géographique. L'exposition christolienne est organisée en séries-types (cf. Chapitre 2, I, B, 1), celles-ci répondent à des visées stratégiques distinctes. Ces expositions occupent toutes les catégories de lieux de l'espace relationnel muséal (galerie, musée, fondation, centre d'art, musée universitaire, etc.), mais de façon différentielle. Je reprendrai ici la définition de l'institution muséale donnée par l'*International Council of Museums* : « une institution qui présente des ensembles de biens culturels à des fins de conservation d'étude, d'éducation et délectation », et j'y ajouterai la distinction suivante : si ces lieux ont tous une vocation d'exposition, la galerie y ajoute la vente d'objets d'art, parfois le mécénat, et la fondation qui, elle, ne vend pas, y ajoute souvent une vocation de mécénat. Cette activité de mécénat artistique ne concerne en aucun cas Christo et Jeanne-Claude. Le Type 1, le Type 1-bis et le Type 4-bis[1212] (cf. tableau 10), sont majoritairement présentées dans les galeries d'art, c'est-à-dire dans des lieux d'art à fonction commerciale, quasi exclusivement pour les premiers. Et pour le type 4-bis, sur les 69 expositions documentaires de projets en cours, 46 ont été présentées dans des galeries et 23 dans des centres pour les arts et des musées universitaires, secondairement dans des musées ; 2 des 3 expositions documentaires de projets non réalisés ont été présentées dans des galeries. La part des galeries s'accroît si l'on exclut du décompte les expositions documentaires des années 1970 et tout début des années 1980. Le Type 2 est présenté dans des les musées universitaires (*Art Galleries* des universités ou des *colleges*), c'est-à-dire les musées dont les expositions ont une visée éducative : soit 14 sur 21, auquel s'ajoute une présentation dans une bibliothèque publique (*Staats Bibliothek*, de Berlin, en 1994). Les Types 3 et 4 sont présentés dans des musées, des musées universitaires et des fondations. Les 57 expositions du Type 4 se répartissent de la façon suivante : 47 dans les

[1211] Le tour des musées japonais situés dans différentes localités réparties sur tout le territoire japonais, et sites d'institutions d'envergure internationale, nationale ou régionale (source : Christo, 1998/a) : Kitakyushu et Fukuoka (Préfecture), île de Kyushu ; Fukushima (Préfecture), île d'Hokkaido ; Tokyo, Kobe, Niigata (Préfecture) et Karuizawa, île de Honshu. La liste des musées sélectionnées dans cette liste est la suivante : Fukuoka City Museum ; Seibu Museum of Art, Tokyo ; Takanawa Museum of Art, Karuizawa. La liste des musées ayant effectivement accueilli des expositions est plus importante, nous la retrouverons plus avant dans le texte.

[1212] Je rappelle que les Types 1 et 1-bis sont les expositions d'œuvres originales de Christo : le Type 1-bis comprenant des *Multiples Objects*. Le Type 2 sont les expositions de gravures et de lithographies d'œuvres préparatoires et de posters photographiques des installations. Le Type 3 sont les rétrospectives généralistes : collection privée des artistes ou collections privées. Le Type 4 sont les expositions documentaires : Type 4 rétrospectives, Type 4-bis prospectives.

institutions musées (dont 11 dans des musées universitaires et 3 dans des fondations), 10 dans des galeries.
La mise en relation des types de lieu muséal et des types d'exposition fait nettement ressortir des vocations distinctes, mais leur succès dépend nettement de l'actualisation de cette relation dans une localisation géographique, à un moment donné. A Berlin, en septembre-décembre 2001, l'association culturelle N.B.K. organise trois expositions différentes dans deux lieux distincts, un centre d'exposition public, le Martin-Gropius-Bau, et la galerie privée de l'association[1213]. L'établissement public présentait l'exposition rétrospective « *Christo and Jeanne-Claude : Early Works 1958-69* » (Type 3) et l'exposition documentaire rétrospective d'une installation « *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95, Documentation Exhibition* » (Type 4), tandis que les locaux de la N.B.K., montrait et vendait les pièces préparatoires de « *Christo and Jeanne-Claude : Two Works in progress* » (Type 4-bis). Plus généralement, la mise en relation des types de lieu muséal et des types d'exposition fait nettement ressortir des vocations distinctes. Les expositions du Type 2, présentées pour l'essentiel aux États-Unis et au Canada dans des musées universitaires ou encore dans les musées et biennales des États d'Europe centrale et orientale, ont une fonction pédagogique. Les Types 3 et 4 ont avant tout une vocation commémorative. Elles sont présentées dans des musées et des fondations, c'est-à-dire des établissements (publics ou privés) à vocation de conservation, d'étude et de diffusion de collections publiques ou privées. Les Types 1, 1-bis et 4-bis, ont vocation principale à assurer la faisabilité financière des projets. Elles sont un des outils de l'exercice financier de la C.V.J. dans le cadre des projets, les artistes réalisant par ailleurs des ventes privées au / depuis leur bureau du 48 Howard Street. La systématisation des expositions de Type 1, 1-bis et 4-bis confirme, s'il le faut, le rôle de papier-monnaie pour les projets joué par les œuvres préparatoires et les *Multiples*.
Cependant, l'accomplissement de ces vocations (commémorative et financière) suppose que la relation du type de lieu muséal et du type d'exposition s'actualise avec succès dans un emplacement géographique donné, un établissement localisé. Ce qui nous renvoie à la possibilité théorique et technique de mesurer la portée géographique des institutions muséales en général, et d'un établissement en particulier, de définir la hiérarchie des lieux d'exposition et la place hiérarchique d'un établissement en particulier. Les données sur ce thème manquent, les paramètres permettant de les saisir et de les traiter sont extrêmement difficiles à établir : absence de données et limite des outils ne laissent la place, ici, qu'à des observations partielles et à des hypothèses[1214]. Ces précautions prises, on note dans la liste des

[1213] Le *Neuer Berliner Kunstverein* (N.B.K.) est une association fondée, par des Berlinois, à Berlin-ouest, en 1969, pour promouvoir la diffusion et le développement de l'art contemporain en Allemagne. L'association est subventionnée par *Berlin Senate Administration of Science, Research and Culture* et son fonds alimenté par les donations de la Fondation *Deutsche Klassenlotterie Berlin*. Elle est dirigée par A. Tolnay. Elle dispose d'un lieu d'exposition, la N.B.K. Chausseestr. 128/129. Le Martin-Gropius-Bau est le principal centre d'exposition public de la capitale allemande, il est financé depuis 2000 par l'État Fédéral. Pour l'infrastructure culturelle de la capitale allemande voir Grésillon (2002).

[1214] Dans les années 1980, les musées du monde mis en face d'une concurrence sur le marché du service et du bien culturel, une concurrence spécifique liée à une demande culturelle et à une concurrence générale liée au développement d'une demande touristique, ont tenté de mesurer les publics. Le besoin de mesurer l'origine sociale et l'origine géographique des publics a conduit à la création d'observatoires des publics, comme celui créé au Centre George Pompidou, aujourd'hui fermé. Mais les résultats restent partiels attachés à des observations et mesures d'une institution muséale ou d'un groupe d'institutions, et cantonnés à une échelle nationale ou à un événement donné (une exposition). Le problème est augmenté en matière d'art contemporain par le fait que la portée de ses biens et services est, presque par définition, internationale. D'une part, le public d'art contemporain est international et il se déplace y compris sur de longues distances, non pas seulement en fonction de la renommée des lieux d'exposition, mais aussi en fonction de la renommée des expositions (ou des artistes exposés). Par ailleurs, la hiérarchie des lieux particuliers (musée ou galerie) ne se mesure pas tant en

établissements qui ont accueilli les expositions commémoratives (Types 3 et 4), certains des plus grands musées des beaux arts et d'art contemporain du monde[1215] et des musées d'envergure nationale[1216]. Ils sont localisés dans les métropoles culturelles du monde occidental, et dans les villes universitaires étasuniennes et canadiennes. Les expositions à vocation commémorative sont montrées là où elles peuvent toucher un large public national ou international, du fait de la renommée des établissements, de leur influence dans le monde des arts, de leur fréquentation effective. C'est pourquoi, si le cadre étatique choisi pour réaliser les Figures 06-a et 06-b, sur lesquels j'appuierai une partie de l'analyse à venir, est pertinent du point de vue de l'activité artistique, puisqu'il prend en compte le cadre politico-administratif dans lequel elle s'effectue en grande partie, il l'est beaucoup moins du point de vue des expositions, dont les lieux qui les accueillent, ont souvent une influence qui dépasse le cadre étatique. Ceci est particulièrement vrai pour la figure 06-a. J'en tiendrai compte. Le cadre régional (grandes régions du monde) qui chapeaute cette répartition par États compense néanmoins cette inadéquation. Je vais concentrer mon analyse sur les expositions de Type 4. Notons que 31 des 57 expositions en question ont été montrées dans les limites des États concernés par des installations, que sur ces 31, 14 l'ont été après la réalisation d'un projet dans cet État (cf. figure 06-a). Cependant, l'affirmation qu'il existe une relation simple entre exposition et commémoration *in situ* doit s'interrompre aussitôt, car seules 4 expositions ont commémoré une installation dans l'État de sa mise en place[1217], voire sur ou à proximité de son site, les dix autres sont des commémorations de projets réalisés dans d'autres États. Ces expositions ont donc vocation à commémorer l'œuvre dans son ensemble, par opposition à une installation en particulier[1218]. L'exposition qui documente *Surrounded Islands* a été présentée 18 fois à travers le monde, elle ne l'a pas été une seule fois en Floride, en revanche la Floride a accueilli celles dédiées à *Running Fence*, *Wrapped Walk Ways*, *Wrapped Coast* et *Ocean Front*. Dans cette perspective, le choix du type de lieu (le musée en général et un établissement en particulier) est fondamental. On rencontre deux localisations privilégiées : le musée d'envergure internationale[1219] ou nationale (musées universitaires), il a pour fonction de consacrer l'œuvre christolienne ; le musée régional (universitaire ou non) localisée à proximité d'une installation réalisée, plus fortement relié à une œuvre particulière qu'il a pour

terme de fréquentation (quantité de visiteurs) qu'en rôle dans la définition / présentation de l'art, celui-ci étant éminemment lié à la renommée des conservateurs.

[1215] En Europe : les Kunsthalle de Düsseldorf et de Hambourg, la National Galerie et le Martin-Gropius-Bau de Berlin, le Staedel Museum de Francfort, le Kunstmuseum de Bonn, le Wiener Secession de Vienne, le Rijks Museum Kröller-Müller d'Otterlo (Pays-Bas), le musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, le Musée Cantonal des Beaux Arts de Lausanne, la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence. Aux États-Unis : la National Gallery de Washington DC. Au Japon : The Seibu Museum of Art.

[1216] En Europe : le Museum Ludwig de Cologne, Le musée des Beaux Arts de Grenoble ou le MAMAC de Nice. Aux États-Unis : le Bass Museum de Miami Beach (Floride), De Saisset Museum de Santa Clara (Californie), New Britain Museum of American Art de New Britain (Connecticut), Denver Art Museum (Colorado), La Jolla Museum of Contemporary Art de La Jolla, mais aussi des musées universitaires The Art Museum de Princeton (New Jersey), Carnegie Hall de l'université du Maine, University of Wyoming Art Museum. En Australie: Art Gallery of New South Wales de Sydney.

[1217] Il s'agit des expositions documentaires de *Valley Curtain*, *Wrapped Walk Ways*, *The Reichstag Wrapped*, *The Umbrellas*.

[1218] Signalons dans cet ordre d'idée une concordance amusante et qui n'apparaît pas clairement sur le schéma : la commémoration de l'échec d'un projet par un autre projet ayant été réalisé, à Barcelone en 1986. Quelques mois après l'abandon du projet *Wrapped Monument to Cristobal Colon* l'exposition documentaire rétrospective sur *Surrounded Islands* ouvre ses portes.

[1219] L'exposition dans les musées européens de la documentation de *Surrounded Islands* en 1985 : Kunsthalle de Hambourg, Fondation Maeght (Saint-Paul de Vence France), Rijks Museum Kröller-Muller (Otterlo, Pays-Bas).

fonction de commémorer[1220]. Dans l'ensemble, commémoration et consécration vont de paire, le musée en est l'instrument[1221]. Ainsi, pour les artistes, les musées localisés dans des régions du monde où des projets ont été effectivement réalisés servent de supports particulièrement efficaces à cette commémoration et consécration élargie, dans la mesure où ils touchent un public déjà sensibilisé. Mais l'exposition, puisqu'elle est commémorative de l'œuvre n'est pas nécessairement liée aux lieux géographiques (localités) concernés par ses occurrences particulières. C'est aussi ce qui explique la très forte représentation de l'exposition documentaire consacrée à *Surrounded Islands*, qui, je le rappelle, est le projet autour duquel s'est construit l'*authorship* de Jeanne-Claude, et, par conséquent, la figure du couple-artiste[1222]. Tandis que, vraisemblablement, les musées cherchent à utiliser cet effet de mémoire pour attirer dans leurs murs un public sensibilisé, voire connaisseur, grâce à des expositions construites autour de réalisations qu'il ne connaît pas[1223]. Ajoutons que, dans la mesure où le lieu de présentation privilégié de ce type d'exposition est le musée, et *a fortiori* le musée d'influence internationale, la commémoration peut être prise en charge par des établissements particuliers dont la portée s'étend à une région ayant été concernée par la réalisation d'un projet[1224]. Par contre, l'analyse du rapport entre exposition de Type 4, localisation et date de présentation permet d'envisager une autre vocation, une vocation inverse, la promotion imagique d'un projet en cours (cf. ci-dessous).

La répartition géographique des expositions des Types 1, 1-bis et 4-bis est en accord avec leur vocation financière : en Europe occidentale, aux États-Unis et en Asie (Japon et Corée). La géographie de leur mise en vue est commandée par la qualité de l'aire théorique d'attraction commerciale en matière de biens culturels et artistiques des galeries (cf. ci-dessous) : les œuvres préparatoires cherchent une clientèle aisée. On trouve d'abord les galeries localisées dans les centres métropolitains historiques (intellectuels, culturels et artistiques)[1225] et dans des

---

[1220] Par exemple, l'exposition documentant *Wrapped Walk Ways* à la Nelson Gallery - Atkins Museum de Kansas City en septembre 1978, celle documentant conjointement*Wrapped Walk Ways*, *Ocean Front* et *Wrapped Coast* au Bass Museum de Miami Beach (Flordia) en 1986.

[1221] Le fait que les artistes cherchent à faire des grands musées les lieux de consécration et de commémoration de leur œuvre en générale est montré par leur politique de don d'œuvres aux musées et leur stratégie testamentaire (cf. Chapitre 1, II, 1). Ainsi dans l'entretien avec les artistes de juillet 2003, Jeanne-Claude explique : « Quand un musée achète une œuvre importante nous faisons un don d'une autre œuvre. Ça, on a commence il y a 6 ans. Le Cleveland Museum a acheté une très belle chaise empaquetée de 1958 ou 1959, et nous on leur a donné un large Reichstag Building. Et la même chose avec le Smithsonian qui a acheté un empaquetage et nous leur avons donné un large *Running Fence*. La National Gallery… Si c'est une œuvre importante nous faisons un don important. ». La politique de don d'œuvres aux musées, qui se prolongera donc dans la donation de la collection privée des artistes après leur mort, ne vise pas à promouvoir des projets dans le temps de leur élaboration, mais à commémorer l'ensemble d'une œuvre en distribuant des oeuvres préparatoires de celles-ci.

[1222] Quand j'ai demandé à Jeanne-Claude la raison de cette sur-représentation, elle m'a répondu : « Il ne faut pas oublier que c'est un peu mon bébé ! ». Jeanne-Claude avec cette installation revendique sa place dans d'auteur à part entière et la donne à voir dès avant 1994.

[1223] C'est, vraisemblablement et *a fortiori*, la stratégie des musées à vocation régionale : en 1984, le Luther Burbank Center for the Arts de Santa Rosa, monte l'exposition documentaire dédiée à *Wrapped Coast*. Santa Rosa est la capitale du *Sonoma County*, l'un des deux principaux sites d'adresse, entre 1972 et 1976, du projet *Running Fence*. En 1986, le Bass Museum de Miami Beach, présente une triple exposition documentaire. Miami Beach était l'un des sites d'adresse de *Surrounded Islands*.

[1224] Ainsi la tournée commémorative de *Surrounded Islands* en Europe entre le Rijks Kröller-Müller (Otterlo, Pays-Bas) en 1985, la Fundacion Caja de Pensiones (Barcelone) en 1986, le Musée cantonal de Lausanne en 1987, le Museum Van Hedensaagse d'Art (Gand) en 1987, peut être rapportée à la réalisation de *The Pont-Neuf Wrapped*à Paris en 1985. De même la présentation de l'exposition *The Pont-Neuf Wrapped* à Bonn en 1993.

[1225] En Europe : Londres, Berlin, Barcelone, Paris, Munich, Amsterdam, Milan, Helsinki, Stockholm ; aux États-Unis : New York, Washington D.C., San Francisco, Boston ; en Asie : Tokyo, Séoul.

centres d'affaire[1226], dans les périphéries résidentielles[1227] ou récréatives / de villégiature des grandes agglomérations[1228]. Puis on trouve les galeries liées à la fonction touristique dans ses diverses formes d'organisation géographique (MIT, 2002, p. 220) : des villages et des stations touristiques[1229], les villes historiques investies par la fonction touristique[1230], les régions urbaines touristiques (Californie, Floride)[1231]. Leur mise en vue dans ces localités géographiques est opportuniste et joue sur la conjonction des deux fonctions de ce type de lieu muséal (exposer, vendre) et des deux types d'acheteurs qu'il peut toucher (des collectionneurs, un public d'amateurs et / ou touristes). Si l'on ne s'attache qu'à sa fonction commerciale, on peut faire l'hypothèse qu'une galerie d'art a d'une part, une aire « théorique »[1232] d'attraction commerciale étendue, de type international : les collectionneurs d'art contemporain, auxquels renvoie sa spécialisation dans le commerce d'un certain type d'objets. Il s'agit essentiellement des galeries localisées dans les grandes métropoles culturelles et artistiques, les nouveaux centres d'affaire. D'autre part, celles localisées dans les lieux touristiques et dans les périphéries récréatives, mais aussi celles localisées dans les quartiers touristiques des métropoles culturelles touchent un public touristique captif, potentiellement consommateur (délectation ou achat) des biens culturels qu'offrent ces lieux géographiques, et qu'elle met en vue. La galerie, localisée dans les lieux touristiques ou culturels, crée un besoin d'acquisition d'objet d'art pour une clientèle donnée, non pas

---

[1226] En Europe : Zürich et Bâle, par exemple. Aux États-Unis: Dallas, la « Silicon Valley » (Palo Alto, Santa Clara), Seattle, Santa Fe.

[1227] La grande périphérie résidentielle de New York : Ossining (New York), New Canaan (Connecticut), New Brunswick (New Jersey).

[1228] Saint-Paul de Vence (arrière-pays niçois), Sint-Martens-latemse (périphérie de Gand), Szentendre (périphérie de Budapest) sont historiquement des villages d'artistes et, aujourd'hui, des lieux de concentration d'une activité commerciale et touristique centrée sur la vente d'objets d'art. Mais encore Salou (Espagne), dans l'aire d'influence de Barcelone, correspondant à sa région touristique spontanée (non planifiée). Aux États-Unis, Newport (Rhode Island) station de villégiature des populations très aisées de New York et Washington D.C., par ailleurs site de la biennale de la sculpture en plein air (*Monumenta*). Mais aussi les « *Beach Communities* » de Californie (La Jolla, Santa Barbara, NewPort Beach, Santa Monica, San Luis Obispo) ou de Floride.

[1229] A titre d'exemples Braine l'Alleud en Belgique, situé à une vingtaine de kilomètres de Bruxelles, sinon véritablement le site historique, en tout cas le site commémoratif de la bataille de Waterloo, autour duquel s'est développée une activité touristique, ou San Antonio (Taxas), site de la bataille de fort Alamo et site touristique de sa commémoration. Dans un tout autre type de configuration, le village de Podsreda est le centre historique d'un parc régional (le parc régional Kosjanski), créé en 1999 par l'Union Européenne, afin de supporter la vocation touristique de la Slovénie. Il est localisé à l'est du pays, dans les monts Orlica. Mais aussi, aux États-Unis, les stations de ski d'altitude : Aspen (Colorado, Rocheuses, Sawatch Range), Boone (Caroline du Nord, Appalaches, Blue Ridge Mountain), Sun Valley (Idaho, Rocheuses, Bald Moutain), ou encore Lancaster (Pennsylvanie, « Dutch Country »), principal centre touristique lié à la communauté Amish.

[1230] En Europe : Bruges, Gand, Salzburg. Aux États-Unis : New Orleans.

[1231] A titre d'exemples : en Europe, Saint-Paul de Vence (arrière-pays niçois, Côte d'Azur), Knokke le Zoute (région de Zeebruge) ; aux États-Unis : Naples (Floride, Everglades).

[1232] En utilisant l'expression « aire théorique » je ne signifie pas que la galerie (ou le musée d'ailleurs) n'a pas de portée, ni même qu'on ne connaît positivement pas cette portée, mais que l'ensemble des lieux et aires sur lequel une institution muséale donnée a une influence n'est pas forcément assimilable à une aire et son fonctionnement n'est forcément aréal. Plus précisément l'idée d'aire d'influence ou d'attraction construite à partir d'une représentation théorique : la ligne imaginaire qui relie entre eux les points les plus éloignés d'un ensemble de points sous l'influence d'un centre, ou encore la projection dans l'espace et dans toutes les directions de la portée limite d'un bien ou d'un service, me paraît une idée souvent contestable. C'est une extension d'une représentation aréale de l'espace à une structure et à un fonctionnement de type réticulaire. Cette extension m'apparaît particulièrement abusive quand il s'agit de définir la dimension spatiale de l'influence des institutions muséales. J'appliquerai par conséquent l'adjectif théorique à toute occurrence du terme aire dès qu'il s'agira de le rapporter à la question de l'attraction d'une institution muséale.

seulement résidente de ces lieux, mais captive temporairement de celui-ci. Cela étant posé, je rappelle que les artistes sont leur propre marchand auprès des collectionneurs, que cette activité se déploie au 48 Howard Street : il est, par conséquent, possible d'émettre l'hypothèse que les galeries servent la stratégie commerciale des Christo dans la mesure où elle se déploie en direction d'un public, c'est-à-dire des touristes et / ou des amateurs d'art contemporain[1233], aussi bien qu'en direction de collectionneurs. Certains des établissements concernés ont d'ailleurs une localisation géographique qui leur permet de jouer sur tous les tableaux : dans le centre culturel et touristique d'une métropole d'Europe ou des États-Unis, profitant éventuellement de l'attraction plus forte, large et diversifiée d'un musée proche[1234]. Dans ces localités, les artistes entretiennent des relations commerciales privilégiées et suivies avec des galeries, galeries d'art contemporain avec lesquelles ils collaborent régulièrement[1235]. La sur-représentation de Londres dans la liste des lieux d'exposition (cf. annexes 06 et 07), ville et capitale d'un État pour lesquels les artistes n'ont jamais conçu de projet, s'explique non seulement par l'importance du marché de l'art londonien, mais aussi par la collaboration suivie avec la galerie Annely Juda Fine Art (et vice-versa) fondée sur le déploiement de liens amicaux. Les galeristes aussi peuvent appartenir à la nébuleuse Christo[1236]. Les expositions documentaires prospectives (Type 4-bis) peuvent être relativement importantes (une cinquantaine de pièces maximum)[1237], mais leur taille n'est pas comparable à celle des

---

[1233] Ajoutons que dans ces localités, la stratégie commerciale est d'autant plus efficace qu'elle présente à une clientèle donnée (collectionneurs, amateurs et / ou touristes provisoirement « captifs ») les œuvres préparatoires d'un projet qui concerne leur lieu de vie quotidien. A la Baldwin Gallery d'Aspen (Colorado) en 2000 les artistes présentent l'exposition documentaire des projets en cours *Over the River* et *The Gates*. Il s'agit des deux seuls projets en cours à cette période, mais il se trouve que l'un concerne l'Arkansas River, autre grand site touristique de la région dédié aux activités sportives nautiques, l'autre New York.

[1234] La galerie Annely Juda Fine Arts de Londres est localisée à proximité de Picadilly Circus et de la Royal Academy of Art, la Galerie Joan Prats est localisée sur le Rambla de Catalumna, à l'immédiate proximité de la place de Catalogne, à Barcelone. La Guy Pieters Gallery de Saint-Paul de Vence est localisée sur la route qui mène à la Fondation Maeght, au pied de celle-ci précisément.

[1235] A Londres, les galeries Juda Rowan et Annely Juda Fine Art (aujourd'hui associées), à Barcelone la galerie Joan Prats, à Tokyo, la Satani Gallery, à Séoul, la Seomi Gallery, en France et en Belgique, la Guy Pieters Gallery, dans les pays scandinaves et en suisse la Kaj Frosblom. La Annely Juda Fine Art est une galerie spécialisée dans l'art contemporain, du centre de Londres, fondée en 1968. La collaboration artistique et commerciale avec les artistes date de cette époque, la première exposition de 1971, la dixième et actuellement la dernière de 2000.

[1236] David Juda, directeur de la galerie, répondant à mes questions à ce sujet (juillet 2003) : « I have known Christo and Jeanne-Claude since 1968 when I worked under the project for the Documental in Kassel. I worked there four months and got to know them very well -especilly their total dedication to their art. After that I helped on most of the projects. In 1971-72, Valley Curtain, in 1976 The Running Fence, in 1983 Surrounded Islands, and in 1985 The Pont-Neuf. I did not help on The Umbrella project but did visit both California and Japan for this. (…) We consider Christo and Jeanne-Claude not just as artists but as really very close friends of 35 years. ». La présence de David Juda sur *Surrounded Islands* et sur *The Pont-Neuf Wrapped* est attestée par les ouvrages documentaires éditées par les artistes (Christo, 1986 ; Christo, 1990). « David Juda, who helped Christo on five projects since 1968, supervised the loading of the underlay fabric on the *New Popeye* » (Christo, 1986, p. 263). Sur *The Pont-Neuf Wrapped* il faisait partie de l'équipe de nuit des surveillants (Christo, 1990, p. 206).

[1237] A titre d'exemple, celle de la N.B.K., présentée à Berlin, en 2002, comprenait une cinquantaine d'œuvres préparatoires d'*Over the River* et *The Gates*, des photographies de terrain et des cartes à différentes échelles. Celle planifiée pour avril 2004, au MET de New York, prévoit 45 oeuvres préparatoires, 40 photographies, des cartes, dessins d'ingénierie (Source : « Urban Art by Christo and Jeanne-Claude *The Gates Project for Central Park 1979*-2005, Previews at Metropolitan Museum in April 2004 », *News from the Met*, Communiqué de presse, juillet 2003, site Internet www.metmuseum.org).

expositions documentaires rétrospectives[1238]. Quant aux expositions de Type 1 et 1-bis, elles présentent un nombre restreint d'œuvres. Ainsi, leur dimension limitée, la production en série ou la reproduction (documentaire) qui président à leur constitution et le caractère évolutif de leur contenu, permettent leur multiplication et favorisent leur mobilité et leur ubiquité géographiques. Celles-ci viennent compenser la faible portée de l'établissement essentiellement rapportée à l'étendue d'un bassin de touristes ou d'une aire d'amateurs résidents, tout en permettant le renouvellement de la clientèle dans des aires de chalandise distinctes. C'est d'ailleurs l'avantage de certaines galeries d'offrir à l'exposition itinérante la structure d'un réseau de salles multi-localisées[1239]. Les dimensions spatiales des séries-types (Types 1, 1-bis et Type 4-bis) peuvent d'ailleurs êtres comparées, afin de montrer que, entre 1984 et 1995, les expositions de Type 1 et 1-bis ont compensé par leurs itinéraire et stationnement le déficit, dans les aires de chalandise étasunienne, des expositions de Type 4-bis lisible sur la figure 06-b[1240]. Par contre, ce que ne permet pas d'expliquer de façon convaincante la seule considération de la fonction financière des expositions de Type 4-bis, c'est d'une part, la nature de leur contenu documentaire qui les différencie du Type 1 et 1-bis, et d'autre part, mais c'est lié, leur concordance spatio-temporelle avec les projets. Les expositions documentaires prospectives sont aussi des instruments de mise en vue du projet, des dispositifs conçus pour impliquer, pour faire participer un public à l'élaboration d'un projet, ce qui dépasse le cadre d'une simple logique financière ou commerciale. Une autre façon de dire que les œuvres préparatoires ne sont pas seulement des marchandises dont la circulation et l'exposition seraient déterminées par une seule logique commerciale. Je rappelle, à ce propos que l'achat d'une œuvre préparatoire peut constituer, pour n'importe quel acheteur, un acte de participation à la fabrication de l'œuvre. Les galeries, par leur localisation dans des lieux culturels et touristiques sont adaptées à cette fonction de promotion imagique de la participation ou de l'action collective auprès d'un large public. Pour résumer, dans ces lieux géographiques, les galeries touchent à la fois la clientèle réduite d'une aire théorique de chalandise directe étendue, celle-ci est pourvoyeuse de capitaux, et le public large et plus diversifié d'une aire indirecte plus restreinte, susceptible de s'impliquer ou de promouvoir[1241]. Notons que les galeries vendent des biens dérivés de la production artistique (carte postale, poster, etc.) que les artistes font imprimer et sur lesquels ils ne récupèrent pas d'argent, mais dont les principales vertus sont d'une part, de satisfaire le désir d'achat ou le

---

[1238] A titre d'exemples, un total de 393 pièces exposées au Martin-Gropius-Bau (Berlin), en 2001, pour « *Christo and Jeanne-Claude Early Works* » ; un total de 64 pièces pour l'exposition présentée à la National Gallery (Washington D.C.), en 2002, « *Christo and Jeanne-Claude in the Vogel Collection* ».

[1239] La Guy Pieters Gallery ou la Kaj Forsblom ont une structure multi-site, et c'est l'ensemble des points de vente de la galerie qui est utilisé pour la commercialisation des œuvres préparatoires. La Guy Pieters Gallery offre deux sites d'exposition en Belgique (à Knokke Le Zoute et à Sint Martens-Latemse), un site en France (à Saint Paul de Vence). Entre 1989 et 2003, la galerie a exposé « *The Umbrellas Work on Progress* » en 1989 et « *The Gates and Over the River Work on Progress* » en 1998, à Knokke le Zoute, cette dernière a ensuite été exposée à Saint Paul de Vence en 2001, avant d'être transformée en une exposition documentaire sur le seul projet *The Gates* présentée à la Fiac de Paris en 2002, puis à Sint-Martens-Latemse en 2003.

[1240] Dallas en 1986, Ossining (NY) en 1987, New Yor City en 1990, Beverly Hills et San Francisco en 1992.

[1241] David Juda (entretien de juillet 2003) précise à ce sujet l'évolution de la place de sa galerie dans le financement de l'œuvre christolienne : « Since 1968, we have made eleven exhibitions in our gallery and of course have been fortunate enough to sell work in the exhibitions. In the very early years we were probably a larger integral part of selling work which helped contribute to projects. The projects now have become so large and expensive, the Christos themselves manage everything so well that we have been less able to give the financial support needed. ». La galerie Annely Juda Fine Arts continue cependant de présenter des expositions de Type 1 et 4-bis : en 1977 « *Wrapped Reichstag, Project for Berlin* », en 1988 « *The Umbrellas, Work in Progress* », en 1991 « *Projects not realized and work in progress* », en 1995 « *Three works in Progress* » et en 2000 « Christo and Jeanne-Claude: Black and White ».

besoin de l'objet d'art que ces lieux créent spécifiquement, d'autre part, d'assurer la promotion imagique du projet[1242].

Nous pouvons maintenant envisager les termes d'une géographie de l'exposition. La répartition spatiale des expositions dans le monde est commandée par le rapport entre la géographie des projets et la géographie des infrastructures d'exposition (musées et galeries) articulées aux fonctions qu'elles remplissent dans l'œuvre, ce rapport définissant des aires (théoriques) d'attraction commerciale et de desserte en biens culturels, aux profils différenciés, aires potentielles de déploiement de la stratégie d'exposition. La Carte 01 va nous permettre de brosser un tableau des répartitions des expositions christoliennes dans le monde. Pour des raisons liées à la lisibilité du document, les points symbolisant les expositions ne sont pas proportionnels à leur nombre, ce qui entraîne une sous représentation de quelques très grandes métropoles culturelles (Londres, Berlin et Tokyo, en particulier) et des régions urbaines touristiques (Floride, Californie). Mais, l'index présenté en annexe de la carte (cf. index de la carte 01) restitue les ordres de grandeur. Ainsi, l'Amérique et l'Europe ont une représentation quasi équivalente (respectivement 180 et 179 expositions), l'Asie a reçu 37 expositions, le reste du monde 08 expositions, dont 04 par l'Australie (cf. tableau 32). Il s'agit donc de l'espace mondial occidental ou occidentalisé ce qui correspond à la localisation des établissements à fonction muséale (beaux arts et art contemporain) à leurs des aires théoriques d'attraction et à la localisation des projets. Certaines particularités qui apparaissent à cette échelle se réduisent dans le cadre même de cette explication : l'Afrique du Sud (Cape Town) pour l'aire théorique d'attraction, le Moyen-Orient (Abu Dhabi, Al' Ayn, Jérusalem) pour l'aire d'attraction et les projets (projet d'empilement pour le Canal de Suez, *Mastaba* d'Abu Dhabi). Dans cet espace occidental ou occidentalisé, la distribution est principalement métropolitaine. Elle concerne les grandes métropoles économiques et culturelles qui accueillent tous les types d'exposition[1243], avec des formes évidentes de primatialité[1244], mais aussi centres universitaires qui accueillent les expositions de Type 2[1245]. Elle est ensuite touristique et s'appuie sur des lieux ou des aires touristiques qui accueillent les Types 4-bis, 1 et 1-bis[1246] (cf. ci-dessus, la répartition géographique des galeries d'art). La géographie des projets a une influence sur cette distribution qui fait de métropoles

[1242] Au minimum, rentrant chez eux les touristes parlent du projet, ou, mieux encore, ils rapportent des objets d'art ou des produits dérivés. L'original ou la reproduction de l'œuvre préparatoire devient objet de discours.

[1243] Les grandes métropoles qui offrent à la fois un marché et des infrastructures et qui pour certaines d'entre elles ont été les lieux d'un projet (réalisé ou non), ressortent très nettement. En Europe, il s'agit de : Berlin (14 expositions), Londres (12), Milan (10), Barcelone (6), Amsterdam et Zürich (respectivement 5), Vienne, Cologne et Munich (respectivement 4), et Paris, Bruxelles et Genève (respectivement 3). Aux États-Unis, il s'agit de : New York (9), Boston (4), Miami (7), Washington (4), Dallas (3), Seattle, les conurbations californiennes (Los Angeles, San Francisco). En Asie, il s'agit de Tokyo (12) et Séoul (5). En Australie : Sydney et Perth.

[1244] Londres qui est le seul lieu d'exposition en Angleterre.

[1245] Le réseau des grandes universités (*College* et *University*) américaines et canadiennes. Ce qui explique certaines localisations du centre des États-Unis ou dans des régions rurales de l'ouest étasunien. On trouve à titre d'exemples : la localité de Davis (Californie), localisée dans une région très rurale de la Californie, mais lieu d'implantation de l'University of California, Grinnell dans l'Iowa, lieu d'établissement du Grinnel College fameux pour sa formation en Beaux Arts et en Littérature, Muncie dans l'Indiana, siège de la Ball State University, ou encore Laramie dans le Wyoming, Murray dans le Kentucky et Manhattan dans le Kansas, sièges respectifs des *State Universities*. Mais aussi Austin (Texas), Madison (Wisconsin), Princeton (New Jersey), etc. Dans certains cas, la fonction universitaire s'associe à des traditions culturelles ou artistiques. Ashland, par exemple, est le lieu d'un festival annuel Shakespeare.

[1246] Certaines de ces localités sont très représentées : Saint-Paul de Vence (5 expositions), Aspen (2).

régionales[1247] des localités d'exposition de Types 4, 3 et 2, mais aussi, la géographie des infrastructures muséales[1248]. La distribution entre les trois grands ensembles régionaux a varié dans le temps, et, outre les raisons liées au parcours d'émigration des artistes, elle s'explique principalement par la géographie des projets : l'Europe est une région d'accueil très dominante jusqu'au début des années 1970, puis l'Amérique (1972 est la date pivot), l'Asie devient une aire d'exposition à la fin des années 1970 et au début des années 1980, par un phénomène d'extension progressive à partir du Japon[1249]. A l'intérieur des ces grands ensembles régionaux, on note aussi des évolutions. L'Europe centrale et orientale devient une aire d'exposition en deux temps : à partir du milieu des années 1980 pour la Pologne, la Hongrie et la RDA, seconde moitié des années 1990 pour la Bulgarie[1250], la Slovénie et la Macédoine. Elle est essentiellement concernée par des expositions de Type 1 et 1-bis (Hongrie et Pologne), où il existe un marché de l'art, et de Type 2 (Bulgarie, Slovénie, Macédoine). En Asie les expositions concernent essentiellement : le Japon, depuis la fin des années 1970 (1977), début des années 1980 (surtout 1982-83) ; la Corée du Sud depuis le début des années 1990 ; et la Chine (Hong Kong et Canton) 1999[1251]. La répartition à l'intérieur des grands ensembles régionaux fait apparaître une très forte représentation des États-Unis (170 expositions, dont 20 de Type 4 et 28 de Type 4-bis) et à l'intérieur de ceux-ci la Californie (Nord et Sud), la Floride, les États de la Nouvelle Angleterre et la Mégalopolis, la région des grands Lacs, le Colorado[1252] ; de l'Allemagne (avec 48 expositions, dont 7 de Type 4 et 11 de Type 4-bis), de l'Italie qui va en déclinant sur l'ensemble de la période (20 expositions, dont 1 de Type 4 et 2 de Type 4-bis), de la Suisse (18 expositions, dont 3 pour chacun des Types 4), de la France (13 expositions, dont 2 de Type 4 et 3 de Type 4-bis), de l'Angleterre (13 expositions non documentaires), où s'associent primatialité nationale (Angleterre) et régionale (Allemagne, Suisse), et diffusion à un plus petit échelon (Allemagne, France, Suisse, Italie) ; du Japon (27 expositions, dont 11 de Type 4 et 6 de Type 4-bis). A cette échelle on note, outre les anomalies métropolitaines déjà évoquées, quelques anomalies

---

[1247] Tallahassee (Floride), Bakersfield (Californie), Santa Rosa (Californie), Kansas City (Missouri), Oberhausen (Allemagne).

[1248] Certaines localités sont sur-représentées compte tenu de l'absence de projet (prévu ou réalisé), c'est le cas de Londres et de Cleveland, pour deux raisons distinctes : un bassin de chalandise servi par une collaboration suivie avec des galeries pour le montage d'expositions de Types 1, 1-bis et 4-bis, pour Londres ; une infrastructure muséale (musées et galeries) dense et diversifiée due à la présence du très important Cleveland Center for Contemporary Art, pour Cleveland. D'autres sont, au contraire, sous-représentées : Paris, site d'un projet, capitale touristique et culturelle, dotée d'un réseau dense de galeries et d'une infrastructure muséale de niveau international et national, est tout à fait sous représenté. Inversement, il n'est pas indifférent que la seule grande exposition rétrospective (Type 3) ait eu lieu à Nice, au MAMAC. Un musée d'art contemporain, spécialisé dans la conservation et l'exposition d'œuvres produites dans le cadre du Nouveau Réalisme, du mouvement Support-Surface et du Minimalisme. Il possède, entre autres, plusieurs Empaquetages de Christo, une salle Y. Klein, et est dépositaires d'une partie de la donation Niki de Saint Phalle. J'ai aussi souligné le profil particulier d'Aspen (Colorado).

[1249] Ce qui correspond, pour le Japon, d'une part au projet *Wrapped Walk Ways, Project in Two Parts, Arnhem, Tokyo* conçu en 1970, et au projet *The Umbrellas* conçu en 1984. Taipei et Séoul deviennent des localités d'exposition au moment *The Umbrellas*.

[1250] La Bulgarie est le pays d'origine de Christo. Il y présente une fois en 1997 une exposition de Type 2, à la Biennale des gravures de Varna. Il expose en 2000, à l'Institut Culturel bulgare de Vienne (Autriche).

[1251] Avec une distinction nette là aussi entre Japon (tous Types d'exposition, à l'exception du Type 2), Corée : expositions de Types 1, 1-bis et 4-bis, et Hong Kong et Canton (exposition de Type 3).

[1252] L'opposition entre les États-Unis des côtes (Est, ouest et Golfe du Mexique) et des grands Lacs, avec son armature urbaine culturelle, et la région des plaines, les retombées occidentales et orientales des Rocheuses (à l'exception donc du Colorado), le « vieux sud », est très nette. Nous l'avons dit, c'est la présence des musées universitaires qui contribue à réduire ce décalage.

régionales : la forte présentation de la Scandinavie. Elle s'explique, en grande partie, par un phénomène plus particulier : l'itinéraire de l'exposition inspirée par le collectionneur d'origine suédoise T. Lilja et montée à partir des pièces de sa collection[1253].
Le rapport entre types d'exposition, types de lieu d'exposition et localisations géographiques des expositions, qu'établissent en particulier leurs fonctions commémorative et financière, explique le décalage géographique qui se lit sur la carte 01 entre les sites des objets d'art et les lieux d'exposition. Cette carte met en rapport les sites des objets d'art, souvent ruraux ou périurbains, parfois retirés même s'ils restent accessibles depuis les grandes villes et faiblement peuplés, et les localisation des expositions, toujours urbaines, péri-urbaines et / ou touristiques parce qu'elles offrent une infrastructure muséale et une aire de chalandise. Ce décalage se réduit si l'on restitue sa part urbaine à l'œuvre christolienne, en considérant la géographie multi-située de son activité artistique. Alors, la concordance spatiale entre lieux de l'activité artistique et localisations des expositions s'accroît, montre l'intégration de l'espace muséal dans l'activité artistique christolienne. Le rapport mentionné ci-dessus et les décalages géographiques entre sites des objets et localisations des expositions qu'il implique, est particulièrement manifeste dans le cas du projet en cours *Over the River* (cf. figures 06-a et 06-b). Le projet revendique pour installer un objet d'art de 12 kilomètres de long un site de 64 kilomètres de direction est-ouest, localisé sur le versant oriental des Rocheuses, dans l'Arkansas Canyon River, entre Parkdale, Cotopaxi et Salida, à 190 kilomètres de Denver, capitale du Colorado, à 80 kilomètres de Colorado Spring, siège des administrations sectorielles décentralisées de la région sud du Colorado, et à 72 kilomètres de Pueblo, siège du Department of Transportation (cf. tableau 03). Or, si l'on établit la liste des localisations des expositions qui ont eu lieu dans l'État entre 1992 et 2003, on trouve Denver, en 1997, au Denver Art Center (*Valley Curtain, Documentation Exhibition*), en 1998, au Robsichon Gallery (*Two Works in Progress*) ; Colorado Spring, en 1998, au Colorado Spring Fine Art Center - Taylor Museum (*Over the River, Work in Progress*) ; Pueblo, en 1999, à Sangre de Christo Arts Center (*Two Works in Progress*) ; Grand Junction, en 1998, au Western Colorado Center for the Arts (*Two Works in Progress*) ; et Aspen, en 1996, à l'Adelson Art Gallery (*Over the River, Work in Progress*) et, en 2000, à Badlwin Gallery (*Two Works in Progress*). La liste des lieux d'exposition ne correspond pas avec le site de l'objet d'art, mais avec les lieux œuvrés d'art par la négociation politico-administrative. Cependant cette liste ne comprend pas les chefs lieux des *Chaffee* et *Fremont Counties* (Salida et Cañon City) qui n'offrent pas l'infrastructure muséale nécessaire, et comprend au contraire Aspen, cette station touristique des Rocheuses devenue petite ville d'art dans les années 1950. Cette intégration entre lieux d'exposition localisés et lieux de l'activité artistique dépasse l'enjeu des seules fonctions commémoratives et financières, et renvoie à la place de l'exposition dans la conduite de projet.

« A.-F. P. :Votre manière de travailler n'engendre-t-elle pas des conflits avec les galeries ? J.-C. : Non. Nous n'avons pas de conflits parce que les galeries acceptent nos modalités et nos conditions. A.-F. P. : Vous considèrent-elles comme une galerie ? J.-C. : Oui, bien sûr. A.-F. P. : Ainsi il s'agit juste d'une collaboration. J.-C. : Exactement. (...) A.-F. P. : Ainsi d'une certaine manière vous avez encore besoin du système des galeries… J.-C. : Bien entendu. A.-F. P. :Pensez-vous qu'il soit possible de vivre hors de celui-ci ? J.-C. : Je ne peux pas, je suis une galerie. Le système est nécessaire aux jeunes artistes parce qu'ils doivent commencer quelque part. Ch. : L'œuvre d'art n'existe pas comme cela, dans l'atelier d'artiste. Elle prend vie sitôt dehors. L 'œuvre a besoin d'être vue. (...) Si l'œuvre reste dans l'atelier, elle ne travaille pas pour vous. Elle travaille pour vous quand

[1253] Cette exposition est d'ailleurs passée par le MAMAC de Nice, où elle a été hébergée. Ceci s'explique à la fois par la localisation du musée dans une région urbaine touristique (la Côte d'Azur), région de villégiature de T. Lilja, et par son positionnement sur le marché du service culturel en matière d'art contemporain (cf. ci-dessus).

elle est accrochée au mur chez vos amis, parce qu'ils parleront de vous. C'est très important. » (Penders, 1995, p. 27-31).

C'est la concordance spatio-temporelle entre la localisation des expositions de Types 4 et 4-bis et les sites de l'activité artistique, dans le cadre d'un projet, qui révèlent une autre fonction pour les séries documentaires. Parce qu'elles sont documentaires, justement, et présentent des pièces qui se réfèrent aux procédures et aux actions de production de l'œuvre, et en font dépendre les résultats, les expositions de Type 4 (Types 4 et 4-bis) ont vocation à exposer la méthode de projet. Elles mettent au cœur de leur dispositif documentaire l'œuvre préparatoire, c'est-à-dire l'image qui constitue le fondement et le résultat de l'action collective, et la rapporte à une documentation qui rend compte de l'action collective. Elles sont alors l'un des outils d'une pédagogie de l'œuvre : l'exposition informe un public donné sur les conditions de fabrication d'un objet d'art projeté ou réalisé. Mais, dans les cas nombreux où l'exposition documentaire est en concordance spatio-temporelle avec l'élaboration d'une œuvre, l'intention pédagogique s'inscrit dans une problématique plus large : celle de la promotion imagique de l'action collective elle-même. Montrer à un public comment on procède à l'endroit où l'on procède à quelque chose, c'est sans nul doute l'inviter à s'impliquer dans le processus. Mettre en exergue la participation d'un public et son résultat dans les sites où celle-ci est requise par / pour l'élaboration d'un projet, c'est appeler à participer. L'exposition documentaire est donc un moyen utilisé par les artistes pour mondaniser le projet. C'est dans l'exposition documentaire présentée dans un site (d'adresse ou d'assise) que l'œuvre préparatoire « travaille » pour le projet en impliquant le public. Cela suppose une sélection documentaire et un arrangement des pièces exposées particulier, tels qu'ils sont conçus par Christo. Les figures 06-a et 06-b montrent, en effet, des correspondances spatio-temporelles multiples. De nombreuses expositions documentaires rétrospectives ont été utilisées dans la perspective de promouvoir un ou plusieurs projet(s) : par exemple, celle consacrée à *Valley Curtain*, en 1997, au Denver Art Center, sur l'un des sites d'adresse du projet *Valley Curtain* et du projet en cours *Over the River*. Certaines concordances ne se laissent pas deviner aussi facilement sur la figure 06-a, dans la mesure où il est construit sur le principe d'une répartition par État : en 1984, le Westport-Weston Arts Council (Connecticut) montre l'exposition documentaire consacrée à *Wrapped Coast*, en 1985, le New Britain Museum of American Art (Connecticut) présente celle dédiée à *Wrapped Walk Ways*, ne sont-elles pas liées à la promotion du projet *The Gates, Project for Central Park, New York City* en cours depuis 1979 ? Ou encore, la présentation, en 1977, de *Running Fence, Documentation Exhibition* au Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, puis, en 1979, au Wiener Secession de Vienne (Autriche), deux musées européens d'influence internationale, n'est-elle pas liée à la promotion du projet *The Reichstag Wrapped* en cours depuis 1971 et de *Pont-Neuf Wrapped* en cours depuis 1975 ? Les artistes exploitent les possibilités qui leur sont offertes, des possibilités conditionnées par l'état de l'infrastructure muséale et par les stratégies des établissements. Ils n'ont pas, bien évidemment, toute la latitude requise pour présenter une exposition rétrospective sur un site d'adresse ou d'assise d'un projet en cours au moment où ils en ont besoin, même si leur puissance de négociation avec les institutionnels de l'art s'est certainement accrue au fil de la réalisation des projets. Ce que confirme d'ailleurs l'exemplarité de la concordance spatio-temporelle expositions / élaboration du projet *The Reichstag Wrapped*, présentée en introduction de ce développement. Les expositions documentaires prospectives (Type 4-bis) sont plus encore utilisées pour la promotion de la participation du public aux projets. Si celles qui documentent un projet en particulier circulent partout dans le monde ou parties de celui-ci, pour trouver leurs clients – et, nous le verrons, leur public – elles font au moins une incursion sur les lieux-mêmes de l'activité artistique (cf. figure 06-b). Nous l'avons vu pour *Over the River*, mais c'est aussi le cas pour *Surrounded*

Islands à la Miami-Dade Public Library en juin 1982[1254], pour *The Umbrellas* en 1988 et 1990 à la Satani Gallery de Tokyo, pour *The Reichstag Wrapped* en 1977 au Rheinisches Landesmuseum de Bonn, en 1993 à la Berlin Akademie der Kunst-Galerie et pour *The Gates* en 1996 à la galerie de l'université de Columbia[1255].

Rarement, mais de façon significative, des expositions documentaires, une fois montées, n'ont pas été montrées sur les sites d'élaboration des projets qu'elles documentaient : le projet *The Umbrellas, 1984-1991* qui a été présenté au Japon, ne l'a pas été en Californie. Cette différence éclaire *a contrario* mon propos. En septembre 1987, les artistes ont obtenu le soutien des Assemblées de Californie, même si le processus d'autorisation suivra sa route à travers l'administration locale (*Counties*) et le porte-à-porte auprès des populations locales, le soutien et l'implication des communautés locales dans l'élaboration du projet ne sont donc plus aussi nécessaires. Des expositions prospectives documentant d'autres projets peuvent venir sur les sites d'élaboration d'un projet donné, souvent au début du processus, quand l'exposition documentaire du projet n'est pas encore montée[1256] ou dans les cas où la promotion imagique d'un projet par sa propre documentation s'avère stratégiquement délicate. Au début du processus ou dans des moments délicats, elle servent à réduire les doutes portant sur la réalisation de l'œuvre en cours. En montrant les résultats intermédiaires ou les résultats définitifs de l'action collective, ailleurs dans le monde, pour un autre projet, elles contrecarrent l'éventuel repliement sur soi facteur de frilosité, elles suscitent le désir de l'œuvre, par l'envie. Bien sûr, ces expositions participent de la stratégie de financement de l'œuvre. Nous l'avons déjà souligné, celle-ci est d'autant plus efficace qu'elle présente au public les œuvres préparatoires pour un projet conçu pour un lieu qui lui est familier, celui de sa quotidienneté. Mais, outre le fait que l'achat d'une œuvre peut constituer, *a fortiori* dans ces conditions, un acte de participation à la fabrication de l'œuvre, à trop vouloir réduire l'exposition à sa fonction financière ne rate-t-on pas l'art du projet et la place qu'y tiennent les expositions documentaires ?

La description du contenu d'exposition que fait la note d'information du MET de « *Christo and Jeanne-Claude: The Gates, Central Park, New York* » planifiée pour avril 2004, à New York[1257], corrobore les observations de terrain que j'ai effectuées à la N.B.K., à Berlin, en

---

[1254] La date correspond à la période du New World Festival, dont l'installation devait faire partie.

[1255] Mais aussi, dans la grande périphérie résidentielle de l'agglomération new-yorkaise : à la Dumont-Landis Gallery de New Brunswick (New Jersey) en 1982, à Silvermine Guild Arts Center de New Canaan (Connecticut) en 2002.

[1256] Dans le cadre de *The Umbrellas*, c'est le cas d'une exposition collective de projets présentée à Palo Alto (Californie du Nord), en 1989. C'est le cas de deux expositions « *The Pont-Neuf Wrapped, Work in Progress* » et « *The Reichstag Wrapped Work in Progress* » qui sont montrées, au Japon, au début du processus d'élaboration ; ou bien encore de « *Surrounded Islands, Work in Progress* » dans le cadre de *The Pont-Neuf Wrapped Project*. Notons que ce dernier projet est couvert très tardivement par une exposition documentaire, qui ne sera pas montrée en France, mais une seule fois donc au Japon, en 1984. Les formes particulières de la négociation politique, extrêmement politique et en fin de compte peu diversifiée (pendant très longtemps un seul interlocuteur : J. Chirac), y sont peut-être pour quelque chose.

[1257] « The evolution of the widely anticipated outdoor work of art for New York City initiated in 1979 by the husband-an-wife collaborators Christo and Jeanne-Claude will be subject of the exhibition ***Christo and Jeanne-Claude: The Gates, Central Park, New York***, on View at The Metropolitan Museum of Art from April 6 through July 25, 2004. Some 45 preparatory drawings and collages by Christo, 40 photographs, and 10 maps and technical diagrams will document the soon-to-be-realized work of art, which when completed will consist of 7,500 saffron-colored gates placed at (…). (…) The Metropolitan Museum's exhibition will document the development of the project from its initial drawing of 1979 through preparatory studies from the 1980s, 1990s, and the present decade. Also on view will be actual components of one of the gates, each of wich will measure 16 feet high (…). » (Source : « Urban Art by Christo and Jeanne-Claude *The Gates Project for Central Park 1979*-2005, Previews at Metropolitan Museum in April 2004 », *News from the Met*, Communiqué de presse, juillet 2003, site Internet www.metmuseum.org).

septembre 2001 ainsi que l'étude du contenu des catalogues d'exposition, et les informations fournies par la correspondance échangée avec David Juda, le directeur de la Annely Juda Fine Arts. L'observation de terrain permet, elle, de rendre compte de la muséographie du dispositif conçu par Christo. L'exposition séparait spatialement les deux projets, présentés dans deux ensembles de salles distincts, distribuées de part et d'autre de la porte d'entrée. Elle était centrée sur les œuvres préparatoires : 31 œuvres préparatoires pour le projet *Over the River*, 20 œuvres préparatoires pour *The Gates*. De formats divers, de natures diverses (dessins, collages, photographies peintes), accompagnées ou non d'un bandeau cartographique et / ou photographique (photographie aérienne verticale), elles rendaient compte de l'élaboration graphique des projets depuis leur conception jusqu'à la date de l'exposition, à travers une répartition annuelle inégale[1258]. On trouvait un nombre assez important de dessins préparatoires en noir et blanc de petite dimension, esquisses sans site réel ou dans des sites imaginaires : 5 (4 de 1992 et 1 de 1999) pour *Over the River*, 4 pour *The Gates*, dont un de 1980. Ce dernier ne présentait aucune référence visuelle (signe distinctif) ou documentaire (photographie, carte) à Central Park, bien qu'elle ait été adressée par le titre : elle représentait une succession de portiques sur une étendue plane. S'il y avait à l'œuvre dans la conception de l'exposition un principe chronologique celui-ci portait sur la sélection plus que sur l'arrangement des pièces. En effet, les œuvres n'étaient pas présentées dans un ordre chronologique selon un compte à rebours remontant à l'idée de l'objet. Les salles de la galerie rassemblaient des productions d'époque différentes. Néanmoins, dans la première salle, salle consacrée à *Over the River*[1259], le public trouvait les dessins les plus récents et les esquisses les plus anciennes. De part et d'autre de la porte d'entrée, les murs opposés de la première salle d'exposition présentaient donc, en vis-à-vis, les œuvres les plus intégrées et les œuvres les moins intégrées à leur futur site d'installation. Au milieu de l'exposition, les œuvres graphiques étaient présentées en alternance avec la documentation des projets. Ainsi, le visiteur, après avoir été mis en présence de la représentation graphique du projet la plus aboutie, voyait peu à peu l'épure se préciser, la surface d'assemblage se remplir d'informations, de références photographiques aux sites. Dans la juxtaposition et la confrontation d'œuvres graphiques d'époques différentes naissait, pour le public l'idée, de projet. Le visiteur évoluait, le long de son parcours, d'une exposition classique de tableaux[1260], à une exposition plus complexe mélangeant objets d'art et matériau documentaire, la rupture entre les deux étant potentiellement productrice d'une réflexion sur la construction de l'œuvre.

Le dispositif muséographique était donc conçu de telle sorte que après avoir établi, pour le visiteur, un rapport entre travail sur les sites (d'assise et d'adresse) et projet graphique, les œuvres préparatoires étaient instaurées en interfaces et produits de cette relation : le projet part d'une idée d'objet, s'élabore à partir des sites (assise, adresse) dans des opérations de

---

[1258] Pour *Over the River* : 3 œuvres de 2001 et de 2000, 10 de 1999, 5 de 1998, 3 de 1996, 1 de 1995, 2, de 1993 et 4 de 1992 ; pour *The Gates* : 2 de 2001 et de 2002, 4 de 1999 et de 1998, 2 de 1997, 1996 et 1992, 1 de 1995 et de 1980

[1259] Doit-on voir dans la mise en avant spatiale de *Over the River* le fait qu'à l'époque les artistes considéraient ce projet comme plus avancé, plus proche de son terme, que *The Gates* ? En juillet 2000, T. Golden me confiait sa conviction que *The Gates* n'était pas un projet réalisable. Les dispositifs postérieurs à janvier 2003 (ceux de Naples - Floride, Milan - Italie, San Antonio - Texas, Stockholm, - Suède, Rockford - Illinois) ont-ils enregistré le succès de la procédure d'autorisation de *The Gates* ?

[1260] Les artistes contestent l'utilisation du terme tableau pour désigner les œuvres préparatoires, mais elles sont néanmoins des tableaux au sens défini par le dictionnaire Robert : « œuvre picturale exécutée sur un support rigide et autonome » qui n'implique par forcément une référence au subjectile textile. C'est effectivement au nom de l'abandon de la toile-subjectile pour d'autres usages artistiques de la toile que les artistes refusent cette assimilation.

terrain, pour prendre forme et se préciser dans des actes graphiques qui viennent enregistrer le résultat de leurs apports successifs. Cette intégration est poussée assez loin, puisque plusieurs œuvres préparatoires ont un rapport graphique ou de composition avec les photographies de terrain. Le visiteur est invité à rapprocher, en effet, des couples photographies peintes ou dessins préparatoires / photographies de terrain présentées en documentation du projet, des couples bandeaux cartographiques (parties annexes des diptyques) / cartons topographiques, ou encore photographies annexes (éléments des diptyques) / photographies de terrain. Sur certains documents photographiques présentés en documentation et intégrés dans les diptyques, les artistes et leurs collaborateurs sont au travail. Plus généralement, la surface des photographies de terrain présentées en documentation ou dans certains diptyques est recouverte du quadrillage orange de transfert de données. Il signale donc l'intégration des informations que ces documents contiennent dans l'œuvre graphique préparatoire. Si l'on étudie le matériau documentaire on observe qu'il montre principalement les réunions publiques[1261] et le site (d'assise)[1262], puis les tests de composants et de prototypes[1263]. Si l'exposition remplit une fonction pédagogique – elle informe le public sur les modalités de construction du projet –, elle constitue une promotion imagique de l'action collective. Elle montre de façon privilégiée les opérations dans lesquelles le public peut s'impliquer, tout en instaurant les œuvres préparatoires en interfaces entre l'idée de l'œuvre et les différentes formes de la participation collective. Pour conclure sur cette question de la promotion imagique de l'action collective par l'exposition documentaire, je reviens quelques lignes sur les expositions de Type 4 (documentaires rétrospectives) en concordance spatio-temporelle avec des projets en cours. Le dispositif de « *The Reichstag Wrapped, Documentation Exhibition* », exposition présentée au Martin-Gropius-Bau de Berlin fin 2001, est fondé sur les mêmes règles muséographiques. Cette exposition ne remplit pas les conditions spatio-temporelles par rapport à un projet énoncées ci-dessus. Elle est rigoureusement commémorative, je l'ai dit. Elle peut cependant être considérée comme suffisamment exemplaire du type, du point de vue de son contenu. Le matériau documentaire était, dans ce cas, considérable (346 pièces), il comprenait aussi de très nombreuses œuvres préparatoires et s'organisait de façon rigoureusement chronologique, jusqu'au composants matériels dont la présentation suivait l'évolution des aspects techniques de l'œuvre. On peut faire l'hypothèse que la présentation d'une telle exposition sur les sites d'adresse de projets en cours a la même fonction promotionnelle imagique de l'action collective, que les expositions de Type-4. Elles y ajoutent l'horizon de la mise en place de l'objet d'art et de l'expérience esthétique de l'installation.

En une région donnée, à un moment donné, des types d'exposition différents peuvent être requis pour assurer des fonctions différentes : commémoratives, pédagogiques et promotionnelles de l'œuvre en général, d'une œuvre ou d'un projet en particulier. Certaines expositions sont plutôt mono-fonctionnelles : les Types 1, 1-bis et les Types 2 ont des vocations essentiellement financières pour les premières, pédagogiques pour les secondes. En revanche les Types 3, 4 et 4-bis, c'est-à-dire les expositions documentaires ou à contenu documentaire, s'inscrivent dans diverses perspectives : commémoration, promotion,

[1261] Photographies de réunions publiques à Cañon City et à Cotopaxi pour *Over the River Project*, des réunions avec les *Community Board* pour *The Gates Project*. Rappelons qu'il n'y a pas de porte-à-porte pour ces projets qui concernent essentiellement des espaces publics ou loués à un concessionnaire principal (*Union Pacific Railroad*).

[1262] Photographies en noir et blanc obliques ou horizontales de Wolfgang Volz. Pour *Over the River*, 2 extraits de carte topographiques au 1 / 24 000 (*quadrangles*) sur lesquelles les emplacements sont indiqués, une carte régionale à plus petite échelle (*State Map* au 1 / 500 000). Pour *The Gates* le plan du parc et la photographie aérienne verticale utilisés dans les diptyques.

[1263] Photographies des tests tissus d'*Over the River* en 1997 et de *The Gates* à Boulder (Colorado) en 1980.

pédagogie. Dans le cadre spécifique des projets, par exemple, le Type 4 commémoratif, peut jouer un rôle promotionnel. Inversement, les expositions du Type 4-bis, quand elles accompagnent la mise en place de projets ou même les débuts de leur installation, peuvent déjà remplir une fonction sinon commémorative en tout cas rétrospective. Ainsi, dans ces multiples cas, c'est l'actualité géographique et temporelle d'une exposition particulière qui définit sa fonction. Une autre façon de dire qu'il n'y a pas d'exposition en soi, mais des séries-types itinérantes et des expositions localisées. Les expositions doivent être, en effet appréhendées du point de vue de leur organisation en séries-types itinérantes, c'est-à-dire comme relevant à la fois d'un type supportant une fonction plutôt qu'une autre et d'une multiplicité itinérante entre différentes localisations géographiques possibles. Sur son parcours une exposition, qui relève d'un type, peut remplir d'autres fonctions que celle liée à ce type dans le contexte spatio-temporel particulier de son stationnement provisoire. Nous analyserons le principe et le fonctionnement de l'itinérance des séries-types dans le chapitre suivant qui traite de l'expérience esthétique (cf. Chapitre 5, I, A). L'itinérance est, en effet, profondément en accord avec les principes de l'invitation à l'expérience esthétique et de la préparation de celle-ci, qui constituent la dernière fonction des expositions, la fonction promotionnelle (au sens de mise en mouvement) du spectateur.

C. (Conclusion) Projet et fabrique d'espace : la monumentalité de l'œuvre d'art

« B. D. : What do you think your work has done to the credibility and the status of monumental works, traditional, conventional ones ? Ch. : Our perception of art is basically Victorian. The object, the commodity as a work of art is a completely recent perception, and of course this became more and more evident -perhaps I know talk like a Marxist- with the advance of capitalist society and industrial society, when you have the family, the molecule of husband, wife and children, an apartment, and have the commodity, transportation, goods that you can move fast with yourself. And of course relating the value of art in terms of commodity objects is an extremely recent perception. It's very sad to see, but in the postindustrial epoch we are still living with objects that are physical elements and we venerate them like the Christians venerate the shirt of St. Peter in Rome. Before, art was much more fluid communion -I always think that art in the tenth century was much more democratic than it is today. In that time nobody was involved with owning art because the people owned the kings and the gods, and there was a complete link, like for them the kings and gods were the same thing, and they were the direct link with art that was real, existing. But when art became a commodity and we started to own it and to have it only for ourselves, that is when our monumentality started to be broken into small pieces. We cannot have monumentality when we are involved with a commodity, with transportation of goods and all these things, and it's very sad to see that we are claiming that we are doing public art when actually we do only garden objects and things of that kind around the city. I don't know how long it will take until our society understands that it's capable of mobilizing energy, if you call it that, or wealth or money or power, so that power can be used for irrational purposes. That is very important. » (Diamonstein, 1979, pp. 93-94).

Dans cette citation Christo oppose le monument, un ouvrage d'art de grande taille (architecture ou sculpture), doté de dimensions politico-religieuses et élevé en un lieu dans une visée spirituelle de commémoration ou de communion collectives, et les objets d'art de petite taille, transportables et appropriables individuellement, fabriqués d'attributs commerciaux, émis en vue d'un échange marchand et placés dans la circulation généralisée. A cette opposition correspond une reconstruction convenue de l'histoire de l'art, dont la production serait passée, dans le cadre du déploiement de l'économie de marché et de la

production industrielle de masse[1264], de la monumentalité située à la marchandise transportable, et aurait perdu son sens, en perdant sa finalité religieuse, politique ou patriotique (cf. Chapitre 3, III, A, 3). L'image choisie par Christo pour désigner ce basculement : « But when art became a commodity and we started to own it and to have it only for ourselves, that is when our monumentality started to be broken into small pieces », est celle de la désintégration physique (démantèlement) et de la dispersion géographique (mise en circulation) de l'œuvre d'art monumentale. Les Christo proposent l'action inverse, c'est-à-dire l'assemblage, et, avec elle, la reconstruction de la monumentalité artistique, monumentalité physique et symbolique, sinon dans la communion, en tout cas dans la communication. La monumentalité des objets christoliens ne peut pas se comprendre dans une attention portée sur le seul objet. Les œuvres christoliennes sont monumentales, non pas simplement du fait de la dimension spatiale des objets d'art, mais, dans la perspective des projets, parce que ces objets sont le résultat d'une spatialité relationnelle et relative, celle produite par l'action artistique. Leur monumentalité est donc commensurable à l'œuvre d'art et à sa dimension spatiale : la construction réticulaire étendue des projets, et par là même n'est pas irréductible à leur déploiement sur le *land*, dont l'une des acceptions est le territoire. Elles sont monumentales dans la seconde acception du terme, symbolique cette fois, parce que leur réalisation dépend d'événements dialogiques situés qui leur confèrent une dimension de communication et qui intègrent dans un objet commun une pluralité de rapports au monde. Elles sont monumentales parce qu'elles lèvent en des lieux, à travers ces événements dialogiques situés, des significations. Le *land claiming* christolien a pour effet de substituer à la valeur d'usage du lieu revendiqué, une valeur d'échange (cf. De Matteis, 1995, p. 122 ; Besse, 1992, p. 117). C'est dans celle-ci que se construit sa monumentalité. Les œuvres christoliennes sont donc monumentales par leurs dimensions spatiale et symbolique, construites dans les projets et portées à la conscience par les objets d'art. L'objet d'art en advenant dans son site prendra effectivement une dimension monumentale, comme une évocation commémorative de l'ensemble des processus et des procédures interactionnelles situés dont il est issu, de l'ensemble des participations qui ont contribué à le configurer, de l'ensemble des mondes possibles pour le collectif d'acteurs qui ont temporairement pris langue et corps dans le projet. Nous rencontrons ici le commentaire que J. M. Poinsot fait de l'analyse de l'irréductibilité de la monumentalité et de la sculpture contemporaine proposée, par R. E. Krauss (1986, p. 247) :

« Rosalind Krauss qui a discuté dans plusieurs articles la question du monument dans l'art contemporain a écrit :"Une très grande sculpture dépourvue de toute relation conceptuelle ostensible avec son site ne constitue pas ce que nous appelons un monument, pas plus qu'une figuration commémorative dépossédée de son lieu." Un monument serait donc une grande sculpture à fonction commémorative figurée implantée dans un site auquel elle serait liée conceptuellement. », (Poinsot, 1999, p. 90)

L'objet textile christolien n'est pas seulement conceptuellement lié à son site de mise en place, il est lié par l'action et l'interlocution aux sites dans lesquels il a été œuvré, il leur est lié par les significations qu'il a contribuées à lever et qui y ont été projetées. L'objet d'art christolien commémore son propre processus d'édification et, à travers lui, l'ensemble des actions, des interactions et des acteurs et participants dont il procède à travers l'espace et le temps de son élaboration. C'est donc en tant qu'assemblage que l'œuvre christolienne est monumentale : l'assemblage auquel elle procède et dont elle dépend. L'analogie du tissu confectionné avec les textes et l'interdiscursivité fait du matériau principal de l'objet d'art *in*

[1264] Si dans cette citation Christo situe ce basculement en Europe dans la seconde moitié du 19è siècle (l'ère victorienne), dans d'autres citations (Maysles, 1985), conformément aux recherches portant sur les racines du capitalisme européen, il le situe dans l'Italie des marchands et l'articule à l'invention du tableau en peinture.

situ une figure totale de l'œuvre, telle qu'elle œuvre le monde d'art et mondanise le projet, en assemblant, et exprime cet assemblage dans / par l'objet textile. L'objet d'art est textile au sens du lien social dont il procède et il est confectionné au sens de l'ajustement des projets multiples qu'il réalise. Le textile rend compte aussi de la fragilité de cet ajustement symbolique qui pour durer doit être démantelé et repris dans un autre registre : l'édition documentaire, le conservatoire local. On comprend mieux ainsi comment l'édition documentaire, dans sa volonté encyclopédique de rendre compte de la construction de l'objet, et le conservatoire local, dans sa volonté de montrer ce qui a eu lieu, peuvent utiliser la représentation de l'objet d'art démantelé comme un « récit autorisé » et comme un haut-lieu, deux instances commémoratives fonctionnant comme des miroirs tournés vers soi et qui réfléchissent la figure de l'artiste ou les acteurs du territoire. Le projet christolien peut être investi, non seulement comme projet d'œuvre pour les artistes, mais comme un projet de territoire et l'objet d'art constituer son haut lieu, récupérable après démantèlement dans des actes commémoratifs.

Il est possible de creuser le rapport entre espace relationnel de l'œuvre et lieu de l'objet d'art afin de montrer que l'œuvre christolienne, à travers ses projets, est une fabrique d'espaces monumentaux. L'objet d'art christolien se construit dans une série de pulsations : *claiming* d'un lieu pour un usage, il le déploie en un espace relationnel avant de le re-saisir dans l'objet-lieu d'art. Le site de l'objet d'art est d'abord un lieu-matrice de l'objet d'art. Il est un des lieux d'exercice des explorations et des mesures, des adresses (porte-à-porte, réunions publiques) et des expérimentations, un des lieux donc des activités configurantes de l'objet d'art. Mais, en tant que « géotype » (Lévy, 2003, p. 412) où s'empilent, se juxtaposent, s'emboîtent tous les *lands* sur lesquels se déploie l'activité artistique (sols, territoires, terrains), il constitue un des lieux de l'espace relationnel de l'œuvre. L'activité artistique remonte et décline les logiques de ses interspatialités (Lévy, 2003, pp. 523-524) jusque dans d'autres lieu-matrices de l'objet d'art. Par conséquent, l'activité artistique révèle d'une part les diverses dimensions contenues dans ce géotype là, les fait apparaître comme relatives à d'autres lieux et fait donc fonctionner l'espace relationnel du lieu revendiqué pour l'objet d'art. D'autre part elle le fait entrer dans un autre système interactionnel, celui de l'entreprise Christo, à l'intérieur duquel il trouve une signification ou un ensemble de significations. C'est mis en rapport par l'activité artistique avec ces autres lieux-matrices que le lieu revendiqué prend sens ou se constitue en lieu signifiant dont le sens est construit dans l'objet. L'action artistique christolienne fabrique du lieu et de l'espace, du lieu relié à l'espace et qui prend sens en relation avec lui et de l'espace relié au lieu qui s'exprime en lui, un système choraïque. C'est dans le détour par l'espace qui fait fonctionner ses interspatialités que le lieu devient monumental (physiquement et symboliquement) et c'est dans le détour par le lieu que l'espace est construit comme un système relationnel de places fonctionnel. L'activité artistique met des lieux en interaction, formant un espace relationnel et relatif à elle, système de relations (matérielles et idéelles) entre des lieux séparés et souvent distants dans lequel le lien et le fonctionnement de l'ensemble dépendent de la mobilité (hommes, biens, informations), tandis que l'installation de l'objet d'art contracte la structure réticulaire de l'œuvre dans un lieu, pour un temps, où il rend co-présentes toutes les dimensions culturelles, sociales, économiques, politico-administratives dont il procède et d'autres encore qui viendront s'y agréger. L'œuvre d'art christolienne est une fabrique d'espace et de lieu, l'objet d'art christolien est un objet-lieu, un lieu concrétisé dans un objet qui renvoie à d'autres lieux. Il deviendra l'objet-lieu d'une expérience esthétique dont la dimension physique monumentale permettra au spectateur la mobilité.

L'organigramme cartographique 01 est une construction qui vise à montrer la pulsation espace / lieu dont est issu l'objet et le type d'espaces que l'activité artistique fabrique. Il s'agit en l'occurrence de l'exemple du projet *The Pont-Neuf Wrapped*. L'exemple a été choisi, parce

qu'il est représentable sur une carte[1265]. Le graphique montre la différence entre l'espace de l'œuvre construit par la dimension polytopique du projet et la dimension unitopique de l'objet d'art. Elle vise à donner une image d'ensemble de la dissociation spatiale et de l'ensemble des relations auquel correspond l'action artistique dans la phase du projet, et de la convergence agrégative en un lieu à laquelle correspond la phase de la mise en place. Elle permet aussi de suivre dans le détail le jeu simplifié des relations entre acteurs, dans l'action artistique globale. Toutes les relations n'ont cependant pas été représentées, celles des trois centres principaux avec les sièges sociaux d'entreprise ont été ignorées, par exemple. Un seul lien symbolise une multitude de déplacements. L'espace relationnel de l'œuvre est un ensemble de lieux distincts de natures différentes et en relation, dont le fonctionnement repose sur la mobilité constante de biens, de personnes et d'informations. On voit bien comment l'activité artistique crée un espace qui n'est jamais réductible à une échelle, qui dépend des relations qu'elle établit entre des lieux distants ou pas, qui est structuré, séquentiel et hiérarchisé, et laisse apparaître des nodalités et leurs sous-ensembles. Tandis que l'installation correspond, elle, à un moment de rassemblement et de co-présence. On observe comment le lieu de l'objet d'art est d'abord une place dans le système relationnel de places, puis comment il devient le lieu-objet qui exprime toutes les relations qui l'ont construit. On note que les différents types d'opérations construisent des espaces de dimensions variables : l'échelon de la promotion du projet est d'une dimension supérieure à celui de l'adresse, et l'échelon de la conception-fabrication des biens industriels est intermédiaire, et ils s'appuient sur une géographie propre des espaces dans lesquels ils s'inscrivent, qu'ils révèlent[1266]. Ces différences scalaires renvoient, en partie, aux types d'objets mis en circulation et donc aux contraintes portant sur le transport de biens, mais pas seulement : l'espace construit par la circulation des œuvres préparatoires dans des expositions n'est pas soumis à cette contrainte (cf. Chapitre 5, I, C). Il faudrait ajouter deux points qui montrent la complexité de l'ensemble et dont ne rend pas compte l'organigramme. Les Christo travaillent souvent sur plusieurs projets à la fois, construisant en même temps plusieurs espaces relationnels. Ceux-ci sont à la fois distincts, propres à chaque projet, et connectés, puisque les artistes travaillent avec les mêmes

[1265] Cet ensemble relié de représentations d'espaces, d'actions ayant eu lieu dans ces espaces et de localisation d'acteurs est plus un diagramme cartographique qu'une carte. Dans la mesure où il représente au moyen d'outils graphiques des parties d'un ensemble (sous-ensembles) organisé par l'action artistique, leurs relations mutuelles séquencées et hiérarchisées par la mise en rapport avec les types d'acteurs, je propose de l'appeler un organigramme cartographique. Compte tenu de ce qu'il cherche à représenter, j'ai privilégié une logique graphique de lisibilité sur la logique de situation. Le planisphère a donc été disloqué en encarts dans lesquels les échelles de représentation sont commandées par une logique de lisibilité des informations symbolisées par des points et des lignes. La logique qui préside au positionnement des encarts dans l'espace de représentation est graphique, mais aussi scalaire : à l'extérieur du diagramme on trouve les espaces correspondant à des représentations d'espaces étatiques, au centre les échelons régionaux et locaux d'intervention artistique. Les encarts « banlieue parisienne », « Paris » et « quartier du Pont-Neuf et de l'île de la Cité » ont été placés au centre de la représentation, comme un ensemble d'espaces à la densité d'actions élevée et comme lieux de convergence dans l'espace et le temps de l'activité artistique. Dans les encarts en revanche la logique de répartition des objets est géographique : les objets sont localisés dans l'encart correspondant à leur espace d'actualité et y sont distribués suivant une logique de situation. Pour faciliter la lisibilité du tout, la logique de découpage des portions de la surface terrestre représentées dans les encarts est la suivante : leur extension est déterminée par la répartition des objets, elles sont suffisamment importantes (Etats ou régions du monde) pour qu'on puisse visuellement les reconnaître sur la base de leur forme, et elles ont été dénommées. Un jeu de quatre couleurs distingue les informations relatives aux acteurs et à leurs relations, et les trois phases de l'élaboration de l'objet d'art. Nous sommes là au bout de ce qui est représentable en cartographie en matière d'espace et de relation dans l'espace : le dispositif est figé, alors que le fonctionnement de l'ensemble est diachronique, le dispositif juxtapose ce qui est superposé.

[1266] La fabrication de biens textiles et métallurgiques dans le Nord-Pas-de-Calais, par exemple, mais aussi le rapport de localisation entre un siège social industriel parisien et ses unités de fabrication sur l'axe industriel Nord-Oise-Plaine Saint-Denis (Lille-Armentières, Anzin-Valenciennes et Saint-Ouen).

collaborateurs, parfois avec les mêmes entreprises contractantes (pour ce qui concerne la fabrication du tissu en particulier). L'espace relationnel réticulaire de l'œuvre est présenté ici du fait des contraintes cartographiques comme synchronique, mais il est fondamentalement diachronique, tous les lieux ne fonctionnent pas en même temps. On peut identifier des fonctionnements en sous ensembles de lieux non seulement par échelons d'activité, par natures des opérations, par phases du projet, mais aussi par périodes. La tendance des artistes est de travailler en combinant échelons et périodes d'intervention, profitant d'un déplacement quelque part pour intervenir dans plusieurs secteurs d'activité, par agglomération d'échelle donc. Le tableau 33 permet de se représenter le fonctionnement diachronique et par agglomération d'échelle sur *Surrounded Islands*.

L'objet d'art est un objet spatial, c'est-à-dire un produit de l'activité humaine localisé coexistant avec d'autres objets, doté d'une dimension physique (son étendue, sa configuration, sa substance), dont l'actualité spatio-temporelle n'est qu'une situation dans une construction dotée d'autres dimensions spatiales (étendue, métrique et configuration) et temporelles, qui ne peut par conséquent se comprendre qu'à travers les notions de chorésie (A. Berque) et d'interspatialité (J. Lévy) : comme espace produit et reproducteur d'un système de lieux, qui dans un emplacement donné et à un moment donné exprime adéquatement l'ensemble des liens, et les fait fonctionner. Si le terme de *chôra* inventé en géographie par A. Berque permet de rendre compte de la nature de l'objet-lieu d'art christolien et permet qu'on ne confonde pas le lieu de l'objet avec un *topos*, un simple emplacement configuré par l'objet, celui de « géotype », inventé par J. Lévy, permet de définir la nature de l'emplacement choisi et partant le fonctionnement inter et transcalaire de la « chorésie » par couches superposées, juxtaposées et emboîtées d'espace de dimensions variées dont procède l'objet à partir du *land claiming* d'une part et de l'élaboration de l'objet textile d'autre part. Ces deux notions, conçues dans des approches philosophiques très différentes, me semblent devoir être utilisées conjointement pour rendre compte de la dimension spatiale de l'œuvre d'art christolienne. L'action artistique christolienne est loin d'être une relation de type paysagère avec le site d'actualisation de son objet textile, lui-même défini comme une production paysagère (cf. Beardsley, 1984). L'art des Christo n'est pas « *art of the landscape in the landscape* », mais un art de l'espace dans l'espace[1267]. On comprend mieux ici comment le tissu, figure globale de l'œuvre, peut formuler l'espace. La toile projetée dans l'espace n'est pas l'application *in situ* d'un tableau, mais la figure métaphorique de ce qui fait l'oeuvre de l'œuvre (ensemble d'échanges diversifiés) et le matériau de l'objet d'art qui l'exprime.

IV. CONCLUSION DU CHAPITRE : TERRAIN ET FIGURATION : DE L'ACTION A LA QUESTION DE L'EXPERIENCE

« Christo : Mon atelier est vraiment le point de départ du projet. Malgré tout, le projet n'est pas seulement conçu ici et construit dehors, il y a un processus d'échange tout le temps. (...) L'atelier existe en tant que laboratoire mais toute l'activité se réalise continuellement à l'extérieur. Ainsi l'atelier est aussi au dehors. (...) L'atelier est constamment ici ou là, il n'y a pas de séparation et quand je parle aux agences gouvernementales, c'est aussi mon atelier. L'atelier se trouve vraiment dans la totalité du projet » (Penders, 1995, p. 19).

Ce que Christo appelle son atelier « du dehors » dans la citation ci-dessus est ce que nous appelons dans les sciences sociales un terrain. Nous avons effectivement rencontré la question

[1267] Comme le dit Christo « I know the espace but the "paysage" no », puis Jeanne-Claude avec ce mélange de vraie et fausse naïveté qui caractérise son discours sur l'œuvre : « Mais nous ne l'avons pas fait exprès de ne pas utiliser le paysage, c'est parce que ça ne nous vient pas à l'esprit » (Entretien avec les artistes de juillet 2003).

du terrain (*fieldwork*) en de multiples occasions. Le terrain a été posé en conclusion du premier chapitre comme moyen de gérer la distance et le contact dans le cadre d'une activité artistique qui se déploie dans le monde, il a été présenté comme le nom générique rendant compte de ce que j'ai appelé le *land* pratiqué – par opposition au *land* revendiqué - dans le troisième chapitre, il a été présenté comme ensemble des lieux et formes de la démarche de projet et de l'action artistique dans ce quatrième chapitre. La pratique de terrain est la manière que les artistes ont de travailler en continu le *land* qu'ils revendiquent pour leur usage artistique, travail en continu qui est la condition de l'obtention du droit d'usage artistique du sol et de construction de l'objet d'art[1268]. Mais, en partie par l'effet du *claiming* mais aussi par la nécessité du façonnement et de la confection d'un objet textile, elle dépasse les limites du *land* revendiqué pour cet usage. Elle associe des lieux distincts et séparés en un espace relationnel et relatif à l'entreprise artistique, que les artistes travaillent sur le temps long du projet. Ainsi, elle articule dans le même mouvement d'élaboration de l'œuvre un ensemble d'objets géographiques traditionnellement séparés ou pris dans des perspectives différentes : le territoire au réseau et le lieu à l'espace (comme une place dans un systèmes de places). C'est par la démarche de terrain que l'objet textile imaginé devient un objet-lieu d'art. Le terrain est avec l'atelier l'une des deux fabriques de l'objet d'art. La problématique de la *studio extension* renvoie au terrain (*fieldwork*) et à l'articulation du terrain et de l'atelier, ou plus précisément des types d'activités artistiques et des formes intermédiaires de l'œuvre qui y sont produites.

Je définis le terrain christolien de la façon suivante : c'est une unité spatio-temporelle, fondamentalement polytopique et inscrite dans la durée par une succession d'événements et de campagnes, où se manifeste l'attitude empirique, pragmatique et discursive des artistes dans leur effort pour réaliser un objet d'art localisé. Il a une fonction cognitive et expérimentale, par rapport au site et à l'objet textile, il a une fonction opérationnelle, par rapport à l'objet d'art. Il est construit par des méthodes de production de données : l'exploration, l'investigation (observation, mesure, enquête) et l'expérimentation (mesure, essai), et des situations de production de discours signifiants : les différentes formes de l'adresse et de ses réponses[1269]. Ces activités sont tellement fondamentales qu'elles ont entraîné la création depuis une quinzaine d'années de la fonction de *Director of Fieldwork Operations* qui organise essentiellement les premières de ces opérations et assiste l'administrateur technique, tandis que le directeur ou administrateur du projet, *Project Administrator*, organise les secondes. Les résultats de ces opérations de terrain contribuent à configurer l'objet d'art, dans une articulation étroite entre « connaître », « dire » et « faire ». Le terrain est un construit qui ne peut, par conséquent, être confondu ni avec l'objet d'art qui en constitue une production, ni avec son espace de déploiement, qui en constitue le support et est en partie imposé aux artistes par la procédure de *claiming* et la conception-fabrication d'un bien industriel. Mais le terrain est en quelque sorte l'opérateur par lequel l'espace-support de l'action artistique devient matrice de l'objet d'art : il opère en différents lieux le levé d'informations et le levé de significations portant sur le site ou sur l'objet textile, qui configurent l'objet d'art. Cette opération suppose un convertisseur qui est l'image ou plutôt un ensemble d'images graphiques rassemblées, sous le régime d'une composition cubiste, dans le projet graphique christolien. L'image est à la fois mode interactif de communication, mode opérationnel de production de l'objet d'art et forme de l'objet d'art. Le terrain est

[1268] Traditionnellement, dans le droit pionnier étasunien, le travail en continu pendant cinq ans est la condition de l'enregistrement et de l'édition du droit d'usage et de propriété sur le *land* revendiqué par le *staking* (cf. Chapitre 3, III, A, 1).

[1269] Les lieux et formes de l'adresse peuvent être intégrés à l'activité de terrain, puisque ici le « dire » est un « faire » et instaure les audiences publiques, le *lobbying*, le porte-à-porte et les réunions publiques en lieux d'action.

l'opérateur à travers lequel les tissus-mots deviennent des tissus-images pour une confection textile localisée formant une configuration lieu-objet. C'est autour de la question de l'image ou plus précisément de la figuration que s'articulent terrain et atelier, faisant de l'image produite en atelier la modalité d'organisation et de mise en forme des productions de terrain.
La passion des Christo pour le terrain[1270] le place, par rapport à l'objet d'art, dans une perspective dont il faut ici souligner l'ambivalence : l'objet d'art réside-t-il dans l'horizon de la démarche de terrain ou bien l'expérience de terrain occupe-t-elle l'horizon de l'objet d'art révélant ainsi une façon d'être-au-monde des artistes ? Cette passion est sans doute responsable du glissement progressif de l'ensemble des opérations d'élaboration de l'objet d'art dans la sphère du maître d'œuvre (cf. Chapitre 3, III, B, 1) et, par voie de conséquence, de la construction de l'instrument juridique et financier qu'est la C.V.J. L'ambivalence évoquée ici fait ressortir la pratique du terrain non plus seulement du registre de l'action, mais du registre global de l'expérience. Le terrain christolien est effectivement un engagement physique et émotionnel considérable, un engagement collectif (cf. Chapitre 3, II, C). Je propose d'articuler cette perspective expérientielle à celle de l'imaginaire géographique christolien pour envisager la question de l'être-au-monde géographique des artistes, entre terrain comme expérience et image comme élaboration figurative de celle-ci. Cette articulation pose deux séries de questions. Tout d'abord, l'image a-t-elle seulement une fonction figurative de représentation des formes de l'objet imaginé progressivement transformées par son incorporation au site et une fonction opérationnelle comme objet de discours oeuvrant dans les négociations au dégagement d'objectifs partagés ? Ne doit-on pas considérer à côté de la fonction figurative de l'image une fonction élaborative et de soutien des pratiques et des expériences (cf. Tisseron, 1995) qui inscrirait l'articulation terrain / image dans l'expérience et non pas seulement dans la représentation ou l'action ? La figuration et son produit l'image graphique concrète auraient alors à voir avec les formes de l'engagement de terrain et nous inviteraient à considérer, à travers la reconnaissance de la participation sensorielle, émotionnelle et motrice du dessinateur à l'acte graphique, ce qui est en jeu dans l'expérience de terrain et dans l'expérience de figuration, mais aussi dans leur articulation à travers la question générale de l'engagement du corps. La question de l'expérience ne traverse-t-elle pas l'ensemble de la pratique artistique christolienne du terrain à la figuration ? Ensuite, comment cette problématique des conditions sensori-affectivo-motrices élaboratives de production de l'image s'articule-t-elle à celle des conditions de l'expérience esthétique, faite par les artistes et le public, d'un objet textile concret en un lieu et en un temps circonscrits, celui de l'objet d'art ? Sans doute faut-il considérer la capacité des images produites à être reçues non pas seulement comme un système de signes ou un champ de significations avec lesquelles le public entretient des relations de l'ordre du déchiffrage, mais comme un « champ de contenance et de transformation » pour une expérience[1271] (Tisseron, 1996) ? Rappelons que le rapport du public à l'objet d'art n'est pas seulement un contact visuel à partir d'un point fixe, mais un contact physique de nature tactile (cf. Chapitre 1, III, B), qui renvoie à la matérialité même de l'objet textile, sa souplesse (cf. Chapitre 3, I, A), mais aussi un contact en déplacement qui fait jouer la structure formelle rythmique de l'objet d'art dans une expérience d'union et de séparation avec l'objet textile (cf. Chapitre 3, I, C).
Je propose d'articuler la question de la figuration de l'objet imaginé par l'artiste à la question de l'utilisation de l'image concrète par le public, et la question du terrain de l'activité

[1270] Qu'on se souvienne par exemple de la désaffection dans laquelle est tenu *Wrapped Roman Wall* du fait de l'inintérêt de « son » terrain.

[1271] « Il appartient à l'image de pouvoir témoigner de sensations, d'émotions, de représentations, de gestes et d'états du corps mis en jeu chez le créateur au moment de sa réalisation. Et, inversement, il lui appartient de pouvoir susciter des sensations, des émotions, des représentations, des gestes ou des états du corps chez son spectateur. » (Tisseron, 1995, p. 29).

artistique à celle de l'objet-lieu d'art de l'usage spectateur, afin de traiter dans la perspective de leur enjeu commun les formes de l'expérience artistique et celles de l'expérience esthétique. Imaginaire géographique, terrain, objet d'art-lieu, figuration et utilisation d'image concrète s'associent alors pour mettre en question les enjeux de l'expérience des objets d'art christoliens, pour les artistes et pour leur public. N'est-ce pas justement cette relation complexe entre terrain et image que de nombreux géographes et historiens de l'art ont placé dans le paysage (objet esthétique et / ou objet scientifique), ce construit visuel étayé sur une représentation picturale ou photographique ou un arrangement *in situ* et qu'on trouve particulièrement bien représenté dans la théorie culturaliste de la double artialisation (cf. Chapitre 3, III, A, 3) ? Mais cette construction théorique, aussi intéressante soit-elle, ne me semble pas à même de rendre compte d'une expérience qui implique un fondement expérientiel plus archaïque, qui n'est visuel que pour autant qu'il est tactile, qui n'est de paysage que pour autant qu'il est d'espace, et indique un horizon psychogénétique. Je propose par conséquent d'aller chercher dans le champ disciplinaire de la psychanalyse contemporaine, la psychanalyse transitionnelle et la psychanalyse des enveloppes, les outils d'une explicitation des enjeux et conditions de la double expérience artistique et esthétique christolienne. En effet, ce paradigme psychogénétique centré sur l'analyse des processus précoces de symbolisation tels qu'ils sont étayés sur les expériences interactionnelles de contact, fait de la psychogenèse une spatiogenèse. C'est ce projet d'articulation de l'espace et de l'image dans la perspective non pas de la représentation et de l'action, mais de l'expérience et de ses enjeux psychogénétiques qui fonde le dernier chapitre de cette thèse. Il suppose deux opérations préalables : la définition des conditions de comparabilité de l'expérience esthétique et de l'expérience artistique, et la mise en avant des problématiques spatiales qui travaillent les outils conceptuels et théoriques de l'analyse transitionnelle.

Chapitre 5. L'EXPERIENCE *IN SITU OUTDOORS* : L'ENJEU TRANSITIONNEL DE L'ENVELOPPE CHRISTOLIENNE

Le rapport entre objet d'art et œuvre d'art ayant été traité dans le chapitre précédent, je voudrais maintenant concentrer mon attention sur les rapports entre objet textile, œuvre d'art et objet d'art tel qu'ils instaurent les conditions et les formes de l'expérience esthétique.

« At one point I was walking along one long section of completed Fence and found myself alone on the hillside next to it. Taking advantage of the strip of shade it created, 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. » (Whitney, 1978, p. 419).

Je pourrais dire tout simplement que l'expérience décrite ci-dessus par la journaliste E. Whitney employée comme reporteur-installateur sur *Running Fence*, est celle dont je cherche ici à expliquer les conditions et la nature. Ou bien encore que je cherche à expliquer le registre terminologique mobilisé par W. Spies pour rendre compte de l'impossibilité d'un discours intra-esthétique sur l'œuvre dans la citation ci-dessous qui a été donnée en introduction de la thèse :

« (...) Ses projets monumentaux - ses empaquetages, ses ficelages, ses ligatures - sont souvent des nœuds d'énigmes, auxquels un large public se heurte, mais que par ailleurs un commentaire intra-esthétique ne parvient pas à toucher. » (Spies, 1989, p. 63).

Quelle que soit la perspective choisie pour évoquer l'œuvre christolienne, elle débouche sur la question de l'expérience de / au contact, de l'expérience de la limite faite dans un déplacement par un corps en mouvement et pose la question de l'utilisation de l'objet textile dans le cadre de l'objet-lieu d'art. Je fais l'hypothèse que pour expliquer les conditions, les formes et la nature de l'expérience esthétique christolienne, il faut utiliser les outils conceptuels et théoriques d'un courant de la psychanalyse contemporaine centré sur la problématique du double étayage de la psychogenèse sur l'interaction enfant / environnement objectal et sur la peau. Je m'attacherai ici à démontrer la pertinence de ce recours.
L'activité artistique christolienne est internationale, ses objets d'art sont mis en vue dans le monde occidental dans des lieux séparés les uns des autres et souvent éloignés entre eux et de leurs spectateurs potentiels. Comment les artistes gèrent-ils les rapports de distance entre leur public et leurs objets d'art ? Quel rôle donnent-ils à l'exposition à partir du moment où ils intègrent la muséographie dans leur activité artistique ? Je commencerai ce dernier chapitre par une analyse des moyens dont ce sont dotés les artistes pour amener des spectateurs sur les objets d'art et pour informer leur expérience esthétique.

I. DU PROJET A LA PRO-MOTION : L'EXPOSITION DOCUMENTAIRE COMME « SEUIL ESTHETIQUE »

Nous avons examiné le rôle conservatoire de l'édition documentaire dans le cadre de la sauvegarde de l'œuvre (cf. Chapitre 3, I), puis le rôle promotionnel de l'exposition dans le cadre spécifique du projet (cf. Chapitre 5, III). Mais ces deux perspectives sont insuffisantes

au regard des expositions documentaires de Type 4-bis[1272] qui sont présentées dans des lieux très éloignés des sites d'élaboration des projets, et surtout au regard des occurrences d'expositions documentaires (Type 4 et 4-bis) ou à composante documentaire (Type 3), non pas seulement dans les sites d'adresse ou d'assise de projets en cours, mais à la veille de leur installation, voire pendant leur installation. C'est-à-dire, cette fois, des expositions en concordance spatio-temporelle non plus avec les projets, mais avec les installations. Ces incursions ont lieu à un moment où les processus d'autorisation et de signature des baux ont connu leur terme favorable, mais où l'installation n'est pas encore un souvenir : des circonstances qui débordent les termes d'une explication de la stratégie d'exposition par la conduite de projet ou, inversement, par la sauvegarde commémorative. Ceci nous invite à reconnaître l'étroitesse de ces cadres spécifiques pour prendre toute la mesure du rôle stratégique des expositions dans l'entreprise artistique christolienne, et en particulier de l'exposition documentaire. L'exposition relève-t-elle seulement d'une logique de promotion artistique ayant pour terme la réalisation de l'objet d'art, d'une logique de commémoration ayant pour principe la disparition de l'objet d'art, ou bien aussi d'une logique de promotion esthétique du spectateur ayant pour visée l'expérience esthétique de l'installation ? Je propose ici de comprendre la systématisation des expositions non pas seulement dans le cadre du projet et de la problématique de son opérationnalité, dans le cadre de l'édition documentaire et de sa problématique de sa représentation, mais dans le cadre de l'installation et de la problématique de l'expérience esthétique *in situ*. Tout se passe, en effet, comme si les artistes avaient créé, en travaillant le rapport géographique et spatial entre types d'exposition et lieux d'exposition un moyen de déployer le principe de la pro-motion du spectateur vers l'expérience *in situ* contenu dans la composition du carton d'invitation de *Rideau de Fer - Mur de barils de pétrole, rue Visconti, 1962* (cf. document 25). Cependant le déploiement de l'action artistique dans le monde ajoute une contrainte de distance à ce dispositif pro-motionnel proprement intra-parisien. Plus généralement, le travail sur le rapport entre exposition et réception esthétique est initié dès les premières œuvres *indoors* et *outdoors* de Christo. Ce n'est plus l'invitation postale qui doit conduire le spectateur à l'exposition et de l'exposition au site *outdoors* d'installation, mais l'exposition même qui doit se faire « postale » pour porter à un public donné l'invitation à la pro-motion du spectateur, qu'elle contient.

Le lieu d'exposition, comme lieu et comme ensemble d'objets exposés, est à la fois une circonstance de mise en vue de l'œuvre d'art à travers sa documentation, pour les artistes, et une condition et une circonstance de sa réception, pour le spectateur. Dans le cadre spécifique de l'invitation à l'expérience spectatrice, je propose d'appréhender la stratégie christolienne des expositions dans le paradigme étendu du *Mail Art* (art postal), comme un prolongement de la pratique artistique de l'empaquetage, autour des questions de la gestion de la distance, par la mobilité géographique et l'adressage d'une part, et de la multiplicité et de la reproductibilité documentaire, d'autre part. Certaines de ces questions ont été abordées dans le Chapitre 5, III, A., 3-, je n'y reviendrai pas, sinon pour en rappeler les termes. Les expositions, rassemblements itinérants de multiples mobiles organisés en séries-types, viennent chercher les spectateurs dans des lieux proches ou éloignés des sites d'installation pour les amener vers ceux-ci, c'est-à-dire vers l'événement unique, localisé et temporaire de la matérialisation de chacun des projets. Elles sont pro-motionnelles au sens où elles mobilisent, mettent les spectateurs en mouvement vers les sites d'installation. Cette vocation à

[1272] Pour faciliter la lecture de cette partie, je me permets de rappeler la définition des Types, qui repose sur la différenciation des contenus d'exposition (cf. tableau 10). Type 1 et 1-bis : expositions d'œuvres préparatoires avec ou sans *Multiples Objects*, Type 2 : expositions d'originaux et de lithographies ; Type 3 : expositions rétrospectives généralistes (collection privée ou des artistes) ; Type 4 : expositions documentaires rétrospectives ; Type 4-bis : expositions documentaires de projet en cours.

l'invitation implique une certaine organisation spatiale de la logistique d'exposition permettant de gérer le rapport entre lieux d'exposition et types d'exposition. Par ailleurs, l'établissement (le musée, la galerie) est un lieu, et en tant que tel, l'espace d'une pratique culturelle, socialement et hautement codifiée : la visite aux fins de délectation d'un objet d'art. La mise en relation de ce lieu et de l'ensemble des objets exposés par une muséographie, instaure un environnement en moyen de conditionnement de l'expérience esthétique. Dans le lieu d'exposition, par le biais de la sélection et de l'arrangement de pièces, Christo instrumentalise les codes d'une pratique muséale pour promouvoir une disposition spectatrice et conditionner une forme d'expérience esthétique, en soumettant le spectateur à un programme d'entraînement. C'est dans cette perspective spécifique que le projet graphique christolien prend toute sa dimension et découvre ses raisons. En effet, l'enjeu de l'exposition ne réside pas tout entier dans l'avancement d'un projet ou dans la commémoration d'une installation, mais aussi dans la formalisation d'un type de rapport psycho-sensoriel à l'objet d'art. Et, pour le dire autrement en des termes résolument phénoménologiques, l'enjeu de l'exposition n'est pas tout entier dans la mondanisation du projet comme condition de son avancement, mais dans la mondanisation de l'approche esthétique. Enfin, le lieu de l'exposition, à la fois élément du réseau-support de la diffusion de l'invitation et seuil esthétique, devient un opérateur spatial, dont le rôle est d'assurer le passage d'un public d'origine géographique très varié, différemment impliqué dans l'œuvre, entre des aires et à travers des échelles géographiques différentes, vers le site d'installation. Le lieu d'exposition est un instrument de gestion transcalaire de la distance entre lieux d'exposition et aires théoriques de recrutement d'un public, utilisé, par les artistes, dans le cadre d'une activité artistique qui fait du monde un ensemble de lieux d'exposition et un ensemble de lieux d'élaboration de l'œuvre. Le lieu muséal, et avec lui l'ensemble du réseau-support muséal, est établi, par l'exposition, en interface et commutateur entre aires de recrutement du public-spectateur, aires d'élaboration de l'œuvre par un public participatif et site de l'installation.
C'est pourquoi il nous faut analyser à nouveau le rapport géographique entre lieux et expositions en tant que dispositif global : le parcours des expositions organisées en séries-types dans l'infrastructure muséale rapporté aux différents sites et temporalités des œuvres ; et en tant que dispositifs particuliers : le dispositif muséographique, tel qu'il (mal)traite l'*habitus* spectateur (cf. Ruby, 2002, p. 12) et met en forme une réceptivité esthétique de type psycho-sensorielle centrée sur le corps en mouvement et le toucher. Ainsi, ce qui gouverne l'exposition, considérée dans la perspective de l'installation, c'est-à-dire d'une part, sa migration entre des lieux muséaux localisés et d'autre part, son ordonnancement en un environnement muséographié, ce n'est pas tant une problématique de la représentation de l'objet d'art, qu'une problématique de production des conditions pour le spectateur de l'atteindre et de la recevoir L'exposition localisée constitue un « seuil esthétique » (Ruby, 2002, p. 19), à la fois condition d'accès à l'œuvre *in situ outdoors* et formalisation d'une expérience.

A. Le rapport entre séries-types d'expositions et lieux d'exposition dans la perspective du *Mail Art* : l'invitation à l'*in situ*

Les œuvres de Christo ont des rapports étroits avec le *Mail Art*, sinon des rapports formalisés – Christo correspond avec Ray Johnson depuis Paris et le rencontre à New York –, des affinités de style et de pratique. Le *Mail Art* est non seulement un art qui utilise le produit postal comme modèle pour ses objets, mais un art qui utilise les ressources de la distribution postale pour faire circuler des objets d'art, des informations sur des objets ou projets d'art en préparation ou en cours (cf. Durozoi, 1993, p. 389). Par conséquent, il est avant tout un ensemble de pratiques artistiques qui utilise le registre postal pour mettre en relation des

spectateurs et des œuvres. Il s'est aujourd'hui étendu à toutes les formes de circulation et de diffusion matérielles et immatérielles de l'information : si l'objet d'art, en tant que bien matériel, suppose le recours au réseau-support postal à proprement parler, les productions virtuelles de l'art vidéo ou immatérielles de l'art conceptuel, la documentation et l'information sur des travaux en cours peuvent utiliser les supports du fax, du courrier électronique, des sites Internet comme moyens d'accès à l'œuvre. Il contient une critique du « système de l'art » dans la mesure où il assure la diffusion des productions ou des informations artistiques en dehors de l'espace institutionnel de l'art : en s'appuyant sur l'infrastructure postale et ses services, il crée un autre espace relationnel pour l'art. C'est, par conséquent, un art qui s'inscrit dans la problématique de la circulation généralisée qui caractérise les produits et les formes de l'activité humaine post-industrielle, mais qui, ce faisant, cherche à activer un réseau-support qui n'est pas celui de l'institution muséale et à échapper à l'influence de celle-ci considérée comme normative et / ou commerciale. L'art de Christo et de Jeanne-Claude s'inscrit complètement dans cette approche, sans y être affilié, à commencer par les *Empaquetages*, mais aussi par la démarche de projet. La conduite du projet mobilise, en effet, tout le registre de la circulation postale (le réseau-support, les produits postaux), établit un lien entre le geste (ou le style) d'empaquetage et la pratique artistique. Plus généralement encore la problématique commune de l'adressage (sélection d'un site d'adressage pour un objet) et de l'adresse (*claiming* d'un site d'assise pour un usage artistique fait auprès d'une communauté humaine), que j'ai travaillée dans le Chapitre 4, I et II, découle de cet esprit. Il a rendu possible cette déclinaison sur l'adresse que je propose. Je ne reviendrai pas sur ces différents points.
A l'instar du *Mail Art*, c'est dans la manière de mettre en relation les spectateurs et l'installation que les artistes vont mobiliser le registre postal en transformant l'exposition en invitation à venir voir. La définition de la fonction de conservateur des expositions dans l'aire de compétence du transporteur des objets d'art en est un signe bien plus qu'anecdotique. Ce n'est donc pas dans le cadre du projet que je travaillerai la caractéristique postale de l'activité artistique christolienne, mais dans le cadre de l'installation, telle qu'elle permet de qualifier une des stratégies d'instrumentalisation de l'exposition. Ce travail implique le rapprochement par analogie de l'exposition et du produit postal, ou de la stratégie d'exposition et de la diffusion postale. L'organisation en séries-types et l'itinérance sont le moyen de gérer la distance qui sépare un lieu d'installation des lieux où se trouve (éventuellement temporairement) son public potentiel, en faisant passer une invitation contenue dans l'exposition et en mobilisant pour ce faire les éléments d'un réseau infrastructurel existant. L'exposition itinérante est le moyen de l'invitation d'un public à l'installation comme la lettre (la télécopie, le publipostage, l'*e-mail*) est le moyen d'inviter quelqu'un à un événement. C'est la standardisation du moyen, son utilisation systématique et la mobilisation pour ce faire d'un réseau-support qui rapprochent la stratégie d'exposition christolienne d'une pratique postale.

1. La mise en réseau du rapport types d'exposition, types de lieux muséaux pour les besoins d'une invitation

Dans la catégorie des objets d'art conçus et réalisés par Christo, le registre postal est sollicité métaphoriquement par les Empaquetages d'objets[1273] (souvent mobiles), qui nous parlent de cet art commercial dont les produits sont des marchandises transportables qui circulent entre

[1273] Nous avons vu que leur statut ambigu les soumet au risque d'être détruits au passage des douanes ou à leur réception dans les musées. C'est ce statut qui a conduit les artistes à l'emploi d'un transporteur attitré, qui les accompagne pour empêcher leur destruction.

un ensemble inter-relié d'entités commerciales constitutives de l'institution muséale globale, pour des expositions-ventes. Mais il est directement sollicité par la conception, la réalisation et la diffusion de *Wrapped Boxes*[1274], en particulier la série étasunienne de 1966, envoyée par l'artiste aux membres du *Walter Art Center's Contemporary Arts Group*, paquets en papier kraft dont l'ouverture malencontreuse libérait le texte suivant :

« The package you destroyed was wrapped according to my instructions in a limited edition of 100 copies for members of Walker Art Center's Contemporary Arts Group. It was issued to commemorate my 14 130 Cubic Feet Empaquetage, 1966 *at the Minneapolis School of Art, a project co-sponsored by the Contemporary Arts Group. » (Spies, 1988, p. 23).*

Cette centaine de paquets postaux, conçus par Christo mais réalisés par les étudiants de la Minneapolis School of Art, est envoyée aux membres du groupe présidé par David Johnson, président du Walker Art Center, en échange de son engagement dans le projet : il avait accepté de financer le recours à un hélicoptère pour faciliter l'érection de l'objet. Envoyées après plusieurs tentatives de mise en place infructueuses et l'abandon du projet, les *Wrapped Boxes* ont une vocation commémorative d'un événement artistique : l'installation. Par ailleurs, la conduite d'une œuvre qui se déploie dans le monde, sous le mode du projet, par l'action collective multi-située et dans l'interdiscursivité d'une part, et la sauvegarde d'objets d'art localisés temporaires d'autre part, ne peuvent s'opérer sans un recours massif à l'infrastructure postale, aux services d'acheminement et aux produits postaux, et au-delà à toutes les formes de transmission à distance de l'information et de textes. Nous avons rencontré tour à tour l'importance des lieux postaux dans l'élaboration d'un projet et / ou dans sa commémoration ; la production continue de lettres postées et de télécopies rendue nécessaire par l'éloignement géographique à la fois des membres d'une équipe internationale et de leurs divers interlocuteurs et la place de leur reproduction dans les éditions documentaires ; l'autorisation de produits postaux pour l'occasion ou la commémoration d'un projet particulier ; la diffusion d'une information actualisée sur l'évolution des projets sur le site Internet des artistes[1275] et aussi par publipostage (*mailing*) pour un public plus réduit identifié par les artistes et inclus dans leur base de données électronique. La conduite du projet et la sauvegarde de l'œuvre mobilisent tout le registre de la circulation postale (le réseau-support, les produits postaux), et établissent un lien entre le geste (ou le style) d'empaquetage et la pratique artistique. Mais c'est dans la mise en relation de l'œuvre et de ses spectateurs sur le mode de l'invitation (ou encore une fois de l'adresse), que je voudrais analyser la pratique postale des artistes.

Dans le cas précis des *Wrapped Boxes*, c'est l'envoi postal qui met en relation un public (ensemble de destinataires) et l'installation : il est la condition de l'adresse au public. Le paquet fonctionne comme une maquette de l'objet d'art, auquel il est lié par une analogie formelle et un rapport dimensionnel. Œuvre préparatoire produit *a posteriori*, il a par ailleurs une valeur financière ajoutée[1276]. A l'instar de l'installation, il est éphémère et il est potentiellement porteur d'une frustration. La dilapidation du paquet est, en effet, un miroir de

[1274] L'une des premières *Wrapped Boxes* conçues par Christo a été envoyée de Paris, en 1962, à Ray Johnson le fondateur de la *New York Correspondance School of Art* et du *Mail Art*. Ray Johnson avait contacté Christo après l'exposition « Les Nouveaux Réalistes » organisée à la Galerie Janis de New York. Celui-ci lui avait envoyé un paquet que R. Johnson avait ouvert pour trouver une photo du *package* intact (cf. Chernow, 2002, p. 134). La sollicitation du registre postal est donc, dans ce cas, directe et la filiation avec les activités du *Mail Art* reconnue.

[1275] Le site Internet www.christojeanneclaude.net, est tenu par un *webmaster* et comprend une rubrique évolutive sur les projets en cours intitulée « News regarding the (…) Project » et offrant un lien *hypertext* avec les sites des projets ou avec des sites d'institutions muséales impliquées dans la mise en vue de la documentation des projets.

[1276] Les Christo ont dédommagé David Johnson des frais qu'il a engagé en lui donnant des œuvres de Christo, mais cet envoi postal est, au moins symboliquement, un moyen de remboursement.

l'échec de la mise en place de *Cubicfeet Package* : il associe réception esthétique et réalisation artistique dans la même déconvenue. Enfin, le paquet contient un texte qui documente l'installation : c'est la seule chose qui reste de l'œuvre (installation) et de l'œuvre préparatoire (paquet). Les *Wrapped Boxes* sont tout à la fois œuvres préparatoires, moyens de financement, documentations, et elles servent d'intermédiaire postal entre le public et l'œuvre, même si cette intermédiation se fait *a posteriori*. Ce sont ces mêmes éléments que les expositions rassembleront, déclineront en types et utiliseront dans le cadre d'une circulation entre des lieux (lieux muséaux et localités géographiques), où elles trouveront des destinataires afin de délivrer l'invitation à une expérience esthétique pour laquelle elles ont été en partie conçues et dont elles ne constituent pas les lieux. Déjà, les *Packages* et *Wrapped Objects*, stockés dans l'entrepôt-musée, en instance de départ, désignaient d'une certaine façon un autre lieu pour l'expérience esthétique. Ils ne peuvent être pensés en-dehors des lieux où ils sont présentés et reçus, et en ces lieux pourtant, ils désignent d'autres lieux. Ce ne sont pas simplement des figures du « ici il n'y a rien à voir », mais des invitations postales à aller voir là-bas : un lieu utopique pour une réception[1277]. Si l'on suit cette ligne directrice on rencontre la série des *Wrapped Museum*s (projets et réalisations), qui, sous le paradigme explicatif du *Mail Art*, prennent une nouvelle signification : ce ne sont plus seulement des lieux dont la fonction de mise en vue et de diffusion des biens artistiques est critiquée et condamnée, mais aussi les supports d'une invitation pour une réception esthétique de l'objet d'art qui se fera dans d'autres lieux. Christo propose certes le transport du lieu de l'expérience esthétique, de l'objet et du sujet de cette expérience, puisqu'il met littéralement l'œuvre en dehors ou à l'extérieur de l'espace muséal et constitue celui-ci en paquet, mais, ce faisant, sur le modèle des *Wrapped Boxes*, il prépare la « boîte » muséale pour une autre fonction. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'il entame sa série d' « empaquetages » d'escaliers et de sols de galeries et musées (*Wrapped Floors and Stairways*)[1278], qui s'autonomisera ensuite en un type d'installations *indoors*. Le musée est véritablement mis en chantier par l'artiste, pour préparer l'accueil d'une autre fonction. Christo fournira d'ailleurs la liste des fonctions possibles[1279]. Des *Wrapped Objects* aux *Wrapped Museums*, il y a plus qu'une gradation scalaire des objets aux lieux d'art. Il y a le glissement du lieu d'art sous le contrôle de la maîtrise d'œuvre, et la définition consécutive de sa place dans l'entreprise christolienne : un contenant pour une invitation documentaire ou une commémoration documentaire, un contenant pour l'exposition. Dans le glissement de la toile, de l'objet postal au lieu muséal, c'est l'instauration des établissements de l'espace institutionnel de l'art en éléments-supports d'une diffusion d'informations sur l'œuvre et d'une invitation à l'expérience esthétique *in situ outdoors* qui est programmée. Ainsi, la mise en perspective des *Wrapped Objects* et des

---

[1277] Dans le cas de la première exposition personnelle de Christo à la galerie Haro Lauhus, de Cologne, en 1961, les paquets exposés *indoors* renvoyaient à l'installation extérieure. L'autre lieu pour une autre réception est situé dans une immédiate proximité géographique.

[1278] *Wrapped In / Wrapped Out, 1969* pour le musée d'art contemporain de Chicago.

[1279] Dans les présentations écrites de ses premiers projets d'empaquetage d'immeuble Christo énonce tous les usages possibles de l'édifice ainsi transformé. Pour *Projet d'un Edifice Public Empaqueté, 1961* il écrit (et je recopie à l'identique) : « (…) Le présent projet pour un édifice public empaqueté est utilisable : 1. Comme salle sportive - avec des piscines, le stade de football, le stade des disciplines olympiques, ou soit comme patinoire à glace ou à hockey. 2. Comme salle de concert, planetarium, salle de conférence et essais expérimentaux. 3. Comme un musée historique, d'art anciéne et d'art moderne. 4. Comme salle parlementaire ou un prison. » (cf. document 28-a). Pour *Projet d'Empaquetage de l'Ecole Militaire, 1961*, le texte se resserre autour du thème du chantier : « Ce projet peut être utilisé comme : 1. Comme protection pendant l'exécution de travaux d'entretien, de réparation ou de nettoyage des façades. 2. Pour la présentation monumentale d'un spectacle de son et lumière. 3. Comme recouvrement d'échafaudage en cas de destruction de l'édifice public afin de préserver la sécurité des piétons et des automobilistes. » (Catalogue Raisonné, 1988, p. 50). Derrière le recouvrement de l'édifice se pose la question de son usage : le bâtiment est en chantier.

Wrapped Museums prend sens dans le paradigme du *Mail Art*, et se complète de la mise en perspective des couples *Cubicfeet Package* / *Wrapped Boxes* et *The Museum of Modern Art Wrapped, Project for New York,1968* / « *Scale models, photomontages, and drawings for a non-event* », l'exposition documentaire du projet présentée au MOMA en 1968.
Il me semble donc qu'il est possible de rendre compte de la place des galeries et des musées dans la préparation du public à la réception des installations en établissant un parallèle avec le *Mail Art.* Les expositions sont dans leur multiplicité, leur standardisation et leur déplacement, autant d'invitations à l'*in situ outdoors* faites à un public. Elles supposent, pour toucher leurs destinataires, la mise en relation avec les éléments d'un réseau-support constitué : les établissements muséaux[1280]. Nous avons alors un réseau-support infrastructurel (galeries et musées), des biens (œuvre préparatoires, *Multiples Objects*, documents) rassemblés dans une présentation standardisée (séries-types) qui circulent entre ces lieux, et enfin des destinataires (public de connaisseurs, d'amateurs et de touristes). Nous avons à faire à un réseau constitué par l'articulation d'éléments indépendants les uns des autres, mais qui font réseau, ou fonctionnent en réseau, du fait de la convergence des stratégies des différents acteurs : les artistes et les institutions qui opèrent sur la sélection des lieux et des séries-types, et les destinataires (le public) qui les activent par leur pratique muséale (la visite). Le réseau-support est différencié par sa fonction (musée, musée universitaire, galerie), par son organisation géographique (musée isolé, ensemble hiérarchisé de musées, ensemble non hiérarchisé de musées comparables par leur taille ou leur spécialisation, à la fois partenaires et concurrents) et par l'échelle de sa portée (musée international, musée régional, musée local). Dans le cadre spécifique de la circulation des expositions christoliennes, certains de ces éléments sont pérennes. Les biens sont caractérisés par leur multiplicité, leur reproductibilité, leur plasticité, leur variété dimensionnelle et leur formalisation en produits-types rassemblés dans des séries-types itinérantes. Les destinataires sont définis d'une part, potentiellement, par / à l'intérieur de l' « aire théorique » d'influence du réseau-support activé par les séries-types, qui est construite par la juxtaposition ou l'emboîtement de l'ensemble des aires et des lieux placés dans la portée limite des services culturels offerts par un musée ou des biens artistiques vendus par une galerie. Ils sont définis d'autre part, réellement, à l'intérieur de cette aire théorique, par leur pratique muséale. Le fonctionnement en réseau du rapport expositions et établissements est commandé par le principe de l'adresse au public ou de l'invitation et régulé par la stratégie des institutionnels de l'art. Il est fondamentalement évolutif : tous les éléments du réseau-support ne sont pas sollicités en même temps par les expositions itinérantes et *a fortiori* par le public. Le fonctionnement du réseau est caractérisé par sa temporalité. Ainsi, la dimension, la densité, la configuration, l'organisation du réseau évoluent en fonction de la spatialité et de la temporalité de l'invitation. Ce fonctionnement en réseau concerne toutes les expositions et s'adapte à toutes les stratégies d'exposition, celle liée à l'opérationnalité des projets, comme celle liée à la préparation de la réception esthétique des installations, et il peut, par conséquent, être analysé aussi bien dans le cadre de l'élaboration du projet (cf. Chapitre 4, III, B, 3), que dans celui de la préparation du public à l'installation. Mais, ce n'est que dans la perspective de l'installation qu'il fonctionne spécifiquement, sur un modèle postal, pour des invitations faites tout azimut à un public global, c'est pourquoi nous le présentons à ce niveau de l'analyse.

[1280] Le droit accordé aux administrations locales de reproduire une œuvre préparatoire en guise de flamme sur des enveloppes spécialement imprimées à la faveur d'une installation n'apparaît plus seulement comme anecdotique, mais bien plutôt comme symptomatique d'une démarche promotionnelle de l'installation fondée sur le modèle de l'art postal. L'enveloppe devient alors une pièce mobile dont la fonction est de faire venir au site d'installation des spectateurs lointains : l'envoi postal de reproductions d'œuvres préparatoires a pour fonction d'inviter.

Si l'exposition est un médium de l'invitation à l'expérience *in situ*, l'institution muséale est un maillon essentiel du système de communication des artistes, un système dont le modèle est le *Mail Art*. C'est par l'articulation entre types d'exposition (médium) et catégories de lieux muséaux (support) dans des situations spatio-temporelles données, qu'est assurée la promotion du spectateur. Contrairement à l'évolution contemporaine de ce courant artistique qui tend à systématiser la pratique de l'envoi postal dans le cadre d'expositions ou de biennales, les Christo ne font pas des lieux d'exposition des centres de production d'une d'activité postale, mais des centres de réception de ses produits, aux fins de l'attraction d'un public vers une expérience esthétique qui se fera hors d'eux, sur des sites *outdoors*[1281]. Le lieu d'exposition, élément particulier d'un réseau-support de diffusion de biens culturels organisés, suivant les cas, à différentes échelles, a une certaine portée constitutive d'une aire de chalandise ou de desserte. Celle-ci peut-être internationale, nationale, régionale ou locale. Ce lieu d'exposition n'existe pas indépendamment de l'ensemble des lieux d'expositions mis en relation par le cheminement de la série-type qui le sélectionne à un moment donné comme lieu de mise en vue. Il est un élément-support de l'accès à un public, et tous les éléments-supports mis en relation participent à la constitution de l'aire théorique de recrutement du public de l'œuvre. Dans le cadre d'un projet ou dans le cadre global de l'œuvre christolienne, l'ensemble des lieux sélectionnés pour le stationnement des séries-types constituent le réseau-support de la stratégie d'invitation : son fonctionnement réticulaire s'effectue donc non seulement en plusieurs lieux inter-reliés, mais à plusieurs niveaux emboîtés les uns dans les autres. Les séries-types cheminent, les stations se succèdent activant les lieux muséaux soit en même temps dans des lieux différents (muséaux et géographiques), soit à des moments différents de l'élaboration d'un projet ou de l'œuvre. Le fonctionnement réticulaire de l'invitation est fondamentalement diaspatial et diachronique.

2. Le fonctionnement réticulaire de l'invitation à l'*in situ outdoors* : l'exemple de la série-type *The Umbrellas Project, Documentation Exhibition*

Je propose d'étudier le fonctionnement et la configuration du réseau du point de vue de sa capacité à porter une invitation faite à un public. Je mènerai cette étude sur l'exemple du parcours des séries-types dans le cadre particulier de l'élaboration et de l'installation *The Umbrellas*. L'analyse sera d'abord générale et viendra compléter les développements sur l'exposition du Chapitre 4 (III, B, 3), avant de se concentrer sur la question spécifique de l'invitation à l'*in situ*. Nous avons choisi de présenter cette étude de cas, parce que *The Umbrellas* est un cas simple, mais suffisamment tardif pour être représentatif. Il est simple, parce qu'entre 1985 et 1991, les artistes ne travaillent pas (vraiment) à d'autres projets : *Surrounded Islands* est installé en 1983, *The Pont-Neuf Wrapped* en 1985, les projets *The Reichstag Wrapped* et *The Gates* sont en souffrance depuis les années 1981-1982, les deux projets espagnols ont été abandonnés en 1984. Quand au projet de *Mastaba* pour Abu Dhabi, ils y travaillent surtout au début des années 1980. Ainsi, même si l'on ne peut jamais considérer les expositions dans l'optique exclusive d'un projet en cours ou achevé – nous l'avons vu, c'est leur œuvre que les Christo exposent et commémorent –, dans cette période, la stratégie d'exposition est concentrée sur l'élaboration, puis l'installation, de ce projet particulier, le plus lourd que les artistes n'aient jamais réalisé. Mais, à ce moment de leur activité artistique Christo et Jeanne-Claude ont déjà mis en place les grandes lignes de leur stratégie en matière d'exposition, ce qui va avec le développement numérique des

[1281] En juillet 2003, par exemple, le site Internet des artistes présente une rubrique « News regarding The Gates Project for Central Park, New York » et un lien *hypertext* qui ouvre sur la note d'information du MET présentant l'exposition documentaire du projet, prévue pour avril 2004.

expositions : entre 1984 et 1991, on dénombre 62 expositions qui relèvent des seules séries qui stationnent dans les régions concernées par le projet[1282]. Ainsi, si la manière de faire est aboutie, la complexité n'atteint pas celle due à l'entrelacement des projets et des installations entre 1974 et 1983. Par ailleurs, *The Umbrellas* implique deux régions du monde distinctes, à la fois comme ensemble de lieux d'activité artistique (espace de l'œuvre) et comme lieu de mise en vue de l'installation : le centre-est de l'île d'Honshu au Japon, la Californie du Sud aux Etats-Unis. Ce dédoublement multiplie les situations d'observation. La carte 05 propose une représentation de la mise en rapport des lieux muséaux, des localités et des types d'expositions par des parcours, dans la période concernée par le projet, entre 1984 et 1991. La carte, un planisphère tronqué de l'antarctique, est centrée sur le Pacifique, qui sépare et articule les deux parties du projet, pour des raisons de lisibilité et en cohérence avec ce autour de quoi s'articule la représentation, le projet *The Umbrellas*. Elle est compliquée par le recours à des encarts dans lesquels sont placées des portions du monde d'échelles variables et non congruentes avec le fond, elle est simplifiée du point de vue du contenu d'informations[1283]. Elle peut être lue à l'aide de l'index de la carte 05 qui est un index des noms de localisations géographiques et des lieux muséaux, et une liste des dates d'exposition classées par ordre chronologique. Cette carte permet l'analyse spatiale des parcours de séries-types identifiées entre certains établissements et toutes les localités. Sont associés à cette carte, trois petits tableaux de données (cf. tableaux 34) qui récapitulent le nombre d'expositions en général, leur distribution par grands ensembles régionaux et par types de lieux muséaux, leur répartition annuelle.

La stratégie d'exposition se déploie à l'échelle du monde occidental ou occidentalisé. Elle repose sur la circulation de productions originales et de reproductions documentaires, qui, dans un lieu donné, à un moment donné, articule catégorie de lieux (réseau-support) et type d'exposition (séries) : les localités d'exposition sont des stationnements sur le parcours des séries-types. Une fois montée, une série-type tourne dans le monde ou dans une partie du monde en fonction de la ou des stratégie(s) dont elle relève ou qu'elle peut supporter. Certaines, celles du Type 4-bis, s'inscrivent dans la temporalité des projets[1284], d'autres

[1282] Le nombre total d'expositions, tous types confondus, qui ont lieu entre 1984 et 1991, est de 77.

[1283] Pour simplifier la lecture de la carte, je n'ai pris en considération que les séries-types qui, à un moment de leur parcours, stationnent au Japon ou en Californie ; j'ai simplifié la représentation des expositions du Type 1 en les rassemblant dans une seule série, mais j'ai restitué leur organisation en sous-ensembles régionaux. Je n'ai considéré les catégories de lieu d'exposition que pour la Californie et le Japon dans la période 1984-1991, la représentation n'a pas pu être étendue dans le temps et l'espace pour des raisons de lisibilité dans les zones à très forte densité d'expositions et de circulation (Côte Est des Etats-Unis). Je n'ai distingué que deux catégories de lieu : les galeries et les musées (musées, musées universitaires, fondations et centres pour les arts). L'association de leur symbole à chaque occurrence d'exposition ne rend pas compte de la présence de plusieurs exposition dans un même lieu muséal (Tokyo, Mito, au Japon, et Bakersfield, en Californie). L'annexe de la carte compense cette perte d'information. Les itinéraires qui, à l'exception d'une série-type (« *Prints and Lithographs* »), courent de la première occurrence d'exposition à la dernière, sont représentés par des symboles linéaires (rectilignes ou incurvés) : lignes continues dans la période du projet (entre 1984 et 1991), lignes en pointillés en dehors de cette période (avant 1984 ou après 1994). Pour améliorer la lisibilité de itinéraires reliant le Japon et l'Europe, d'une part, et pour rendre compte d'un projet en deux parties de part et d'autre du Pacifique d'autre part, j'ai centré la représentation sur l'Asie. Enfin, le déploiement mondial de ces parcours d'exposition mais, inversement, leur concentration dans certaines régions du monde, posant des problèmes de lisibilité j'ai décidé de placer le Japon, les Etats-Unis et l'Europe dans des encarts d'échelles variables et non congruentes avec le fond de carte, celle du planisphère. Mais je n'ai pas fait le choix d'une représentation par juxtaposition de trois encarts d'échelle différente indépendante d'un fond planisphère pour deux raisons. Le maintien du fond permet d'une part, de restituer l'échelle des proportions que met à mal la représentation de certaines portions du monde dans des encarts, et d'autre part, de restituer une direction et une distance géographique aux parcours effectués par les expositions.

[1284] Précisons toute fois que la tendance à présenter des expositions documentant plusieurs projets sous un titre standardisé « *Two / Three / Four Works in Progress* », permet une grande flexibilité qui repose sur l'ajout ou le

dépassent ce cadre temporel. Dans la période, 10 séries sont mises en circulation : trois séries documentant des projets (Type 4-bis), 4 séries documentant des installations (Type 4), une exposition généraliste rétrospective (Type 3), une série de Type 2, une série de Type 1. S'y ajoutent deux expositions qui ne relèvent pas d'une série, par conséquent non itinérantes : « *The Pont-Neuf Wrapped, Documentation Exhibition* » (Type 4) et « *Projects not realized and Works in Progress* » (Type 4-bis) qui documentent partiellement *The Umbrellas Project*. La carte montre que les parcours ne s'inscrivent pas dans le cadre temporel du projet, 1984-1991, à l'exception de deux des trois expositions documentaires prospectives itinérantes (« *The Umbrellas Project, Documentation Exhibition* » et « *Four Works in Progress, Documentation Exhibition* ») qui correspondent (partiellement ou totalement) à celui-ci, et ne concernent pas essentiellement les régions impliquées dans l'élaboration du projet (cf. tableau 34-a). Une exposition (« *Christo : A collection on loan from the Rothschild Bank AG., Zürich* »), s'arrête avant la fin du projet, en 1988. La lecture de la carte fait apparaître très nettement quatre grandes régions géographiques de circulation et de stationnement des séries. L'Europe de l'ouest métropolitaine (14 expositions), où, à l'exception de l'Italie, tous les Etats habituellement concernés par des expositions sont représentés (cf. Chapitre 4, III, B, 3) ; les littoraux et le centre est étasuniens (29 expositions) se partagent entre une zone est et centre nord-est : l'est (New York et Nouvelle Angleterre), le sud-est (Floride) et le nord (Grands Lacs) avec un petit développement dans le centre nord, et une zone ouest : la Californie du Nord et du Sud ; le Japon (14 expositions), toutes ses îles et leurs villes principales, la mégalopole (Tokyo-Kobe), et une diversification dans les capitales de la Corée (Séoul) et de Taiwan (Taipei). Le rapport entre les localités et les catégories fonctionnelles de lieux muséaux, dans le cadre temporel du projet, est en accord avec les grandes lignes identifiées dans le Chapitre 4, III, B, 3 : Types 4-bis et 1 dans les galeries, Type 2 dans les musées universitaires, Types 3 et 4 dans les musées (cf. tableau 34-b). Elle respecte aussi la répartition par catégorie hiérarchique : Type 4 dans les grands musées internationaux (National Galerie de Berlin, Kunsthalle de Hambourg, Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, Kröller Muller d'Oterlo), Type 2 dans les villes universitaires. Leur répartition géographique laisse apparaître les constantes suivantes : les capitales historiques culturelles et artistiques (Tokyo - 5 expositions -, Londres - 3 expositions -, Berlin, Miami et New York - 2 expositions -, Paris, Amsterdam, Madrid, Gand, Helsinki et Hovikodden-Oslo - 1 exposition) et leurs périphéries résidentielles (Ossining, Ridgefield), les nouveaux centres économiques (Dallas), les centres universitaires étasuniens, canadiens et brésiliens (Palo Alto, Salinas, Utica, Charleston, etc.). Les aires dévolues totalement ou partiellement à la fonction touristique : les villes historiques investies par la fonction touristique (cf. ci-dessus), les villes-stations touristiques (Braine l'Alleud), des entités de régions touristiques (Saint-Paul de Vence en Provence). Les localités proprement liées à l'élaboration de ce projet : en Californie, Bakersfield, au Japon, Mito et Tokyo, et éventuellement Shibukawa et Karuizawa, deux villes de la Préfecture limitrophe de Gunma ; mais aussi celles liées à d'anciens projets réalisés : Santa Rosa (Californie du Nord), Tallahassee (Floride) et aussi Miami / Miami Beach

---

retrait d'originaux et de reproductions documentaires en fonction de la temporalité différentielle de la conception et de la réalisation de projets. Précisons encore que dans certains cas, une exposition documentaire de projets en cours peut devenir immédiatement, après l'accomplissement d'un projet, une exposition documentaire double (de projets et d'installation), ce qui lui permet là encore de conserver sinon un même contenu, en tout cas une même base documentaire. C'est le cas, par exemple de l'exposition présentée à Art Tower Mito, Contemporary Art Gallery, à Mito (Japon), en septembre 1991, puis représentée à Marugame City Genichiro Inokuma Museum of Contemporary Art, à Kagaw (Japon), en avril 1992. L'exposition qui comprend une exposition (Type 4) documentant *Valley Curtain* et une exposition (Type 4-bis) documentant *The Umbrellas, project*, se transforme après la réalisation du projet en octobre 1991, en une double exposition documentaire (Type 4) des deux installations, avant de se séparer en deux expositions distinctes (Type 4) présentées à Nagoya (Japon) et à Séoul (Corée).

(Floride), ou à des projets en cours : Berlin (RFA), New York (Etats-Unis). Les localités liées à des éléments de l'infrastructure muséale (musées universitaires, Saint-Paul de Vence, Lausanne, Cleveland). Ainsi, aires potentielles de chalandise ou de service (urbaines et / ou touristiques), infrastructure muséale et géographie des projets, se combinent, parfois se recoupent, pour donner une configuration trans-continentale, quadri-polaire[1285], massivement urbaine et métropolitaine, à ce réseau de desserte culturelle d'un public. A l'intérieur de cet ensemble de localités géographiques et de lieux muséaux, on note des établissement résilients, c'est-à-dire que l'on retrouve à l'échelle de l'ensemble des projets, ou même à l'échelle de ce projet particulier : Fondation Sonja Henie Niels Onstad (Hovikodden-Oslo), Rijks Museum Kröller-Müller (Otterlo), Kunsthalle (Hambourg), Bass Museum (Miami), Kunsthalle (Hambourg), Lutherbank, Center for the Arts (Santa Rosa), et pour les galeries Guy Pieters Gallery (Knokke-le-Zoute), Annely Juda Fine Arts et Juda-Rowan Gallery (Londres), Satani Gallery (Tokyo). Sur la période, la circulation des séries-types présente une organisation régionale marquée, qui distingue un ensemble américain d'un ensemble conjoint nippo-européen et d'un ensemble conjoint Etats-Unis-Asie. Ces parcours opposent nettement les deux régions (Honshu, Japon et Californie, Etats-Unis) concernées par le projet, créant un mini-effet barrière. Les expositions montées aux Etats-Unis tournent aux Etats-Unis, entre côte est et côte ouest : « *Wrapped Coast, Documentation Exhibition* », « *Wrapped Walk Ways, Documentation Exhibition* »[1286], « *Prints and Lithographs* ». Une exposition « *Christo : A Collection on loan from the Rothschild Bank AG. Zürich* » échappe à cette régionalisation américaine, en tournant d'abord aux Etats-Unis, puis en Asie (Japon et Taiwan). Par contre toutes les autres expositions tournent entre Europe et Japon. Les expositions du Type 1, distinguées en trois sous-séries, tournent séparément les unes des autres aux Etats-Unis et en Europe (une seule occurrence au Japon). `

Le dernier point concerne la temporalité des parcours (cf. tableau 34-c). Les séries-types stationnent dans les régions concernées par les projets à trois moments différents : en 1984 et 1986, au début du processus, il s'agit alors d'expositions documentaires (Types 4 et 4-bis), en 88 pour le Japon, au milieu du processus (Type 3), puis en 1990 et 1991 (Types 4, 4-bis et 2). A partir de 1990 et jusqu'à l'automne 1991, 6 séries-types sur 10[1287] stationnent exclusivement dans les régions directement concernées par les projets[1288] (cf. index de la carte 05). A la fin de l'année 1991, 5 séries-types sont réunies à proximité immédiate des sites d'installation : les expositions documentaires du projet *The Umbrellas* et de l'installation *Valley Curtain*, à Mito (Japon), en septembre 1991 ; les expositions documentaires des installations *Wrapped Coast* et de *Wrapped Walk Ways*, à Bakersfield (Californie), en août-septembre 1991 ; l'exposition « *Prints and Lithographs* », à Bakersfield, en août-novembre 1991. Le rassemblement des expositions documentaires dans les régions concernées par les installations est très lisible sur les figures 06-a et 06-b. Ainsi, en stationnant sur son parcours dans des localités différentes, à des moments différents, la même série-type fait jouer un rôle différent aux expositions. Si, comme nous l'avons vu (cf. Chapitre 4, III, B, 3), chaque série a une fonction principale et des fonctions secondaires, c'est la situation (spatio-temporelle) dans laquelle a lieu une de ses expositions qui active une fonction au détriment d'une autre ou des autres. Si les expositions de Type 4-bis ont un rôle dans l'implication des communautés auxquelles sont adressées le projet quand elles stationnent au début ou au milieu du processus en Californie ou au Japon

[1285] Les Types 2 et 3 sont responsables du stationnement des séries en dehors de la structure en 4 pôles principaux.

[1286] Cette exposition a tourné au Japon en 1982 et 1983.

[1287] En fait il s'agit plutôt d'un total de 6 séries-types sur 9, dans la mesure où la série-type (« *Christo : A Collection in loan from the Rothschild Bank AG. Zürich* ») s'est arrêtée en 1988.

[1288] « *Four Works in Progress, Documentation Exhibition* » stationne en 1991 à Séoul.

(cf. figure 06-b), elles ne sauraient avoir un rôle identique dans les mêmes lieux, au moment de la mise en place de l'installation ou bien dans d'autres aires pendant le processus d'élaboration. Il en va de même des expositions documentaires d'installation (Type 4).
Le fonctionnement en réseau du rapport exposition / lieu muséal par la circulation des séries est, conformément à ce que nous avions avancé, soumis à une variation spatio-temporelle. Toutes les catégories de lieux muséaux dans les différentes régions concernées par la circulation des séries sont sollicitées, toutes les localités ne sont pas activées au même moment. La dimension, la configuration et la densité du réseau sont fondamentalement diaspatiales et diachroniques, parce qu'elles répondent à la variation de la stratégie des artistes et parce que celle-ci est régulée par la stratégie des institutionnels de l'art. Ce qui apparaît très nettement c'est une sorte de pulsation spatiale et temporelle. En 1984-86, les séries abordent les régions concernées par le projet, mais comme un ensemble de points de stationnement parmi d'autres dans le monde (3 expositions sur 9, pour 1984)[1289]. Elles abordent par les galeries de Tokyo (Japon) et par un musée universitaire (Salinas, Californie). Puis, entre 1985 et 1987, elles s'en écartent pour se déployer dans le monde[1290]. En 1988, elles reviennent au Japon et secondairement en Californie[1291]. En 1990 et 1991, les expositions se concentrent presque exclusivement dans les régions concernées (5 expositions sur 6 en 1990, 7 expositions sur 8 en 1991). Cette cristallisation est progressive et s'opère en trois temps : en 1990, elles reviennent par Tokyo et l'ensemble de la Californie (du Nord et du Sud), en 1990 et 1991, elles tournent dans le reste du Japon, et fin 1991, elles aboutissent à Mito (Japon, Ibaraki) et à Bakersfield (Californie du Sud, *Kern County*)[1292]. L'aire du réseau se dilate (dans le monde) et se contracte (dans les régions concernées, puis à proximité du site d'installation) ; sur leur cheminement les séries jouent de la différence fonctionnelle et / ou hiérarchique entre les établissements et entre les localités ; la diversification des situations est rendue possible par la multiplicité des séries et la participation des établissements.
L'inauguration[1293] d'expositions documentaires en concordance spatio-temporelle avec la mise en place et l'exposition des objets d'art, c'est-à-dire après la désactivation des sites d'adresse mais au moment de l'activation des sites d'assise, tend à montrer que le cadre spécifique de la conduite de projet est insuffisant à expliquer la logique de leur itinérance entre des lieux et de leur stationnement en certains lieux, à certains moments. La même insuffisance concerne l'impossibilité de penser l'exposition documentaire de projets présentés dans des aires et des lieux où la participation du public à l'élaboration d'un projet n'est pas requise. A côté d'une problématique de la fabrication de l'œuvre, la systématisation des expositions relève aussi d'une problématique de la réception esthétique de l'œuvre. Reprenons les données concernant notre cas d'étude. *The Umbrellas* est mise en place à Tejon Pass (Californie) et dans la vallée de la rivière Sato (Japon, Préfecture d'Ibaraki), le 09 octobre 1991, elle reste en place

[1289] Deux expositions documentaires d'autres projets (*Pont-Neuf Wrapped* et *Reichstag Wrapped*) au Japon, une exposition documentaire d'installation en Californie.

[1290] 1985, c'est aussi l'année de l'installation du *Pont-Neuf Wrapped*.

[1291] En 1988, par exemple, l'exposition documentaire de *The Umbrellas* est montée, elle est montrée dans une galerie Japonaise (Tokyo), puis elle part en Europe ; en 1989, l'exposition documentaire « *Four Works in Progress* » est montée, elle est montrée au musée universitaire de Stanford (Californie du Nord), puis elle part à Cleveland. En 1988 l'exposition « Christo : A Collection on Loan from the Rothschild Bank » est montrée au Japon.

[1292] Ainsi, l'exposition documentant *Surrounded Islands* arrive au Japon, après avoir été montrée en Europe en 1990, et fait un tour du Japon (1990-1991). L'exposition documentant *Valley Curtain*, qui arrive au Japon après l'Europe, en 1991, est d'abord présentée à Tokyo, puis à Mito.

[1293] Je rappelle que, dans la plupart des cas, les artistes inaugurent leurs expositions ou bien les font inaugurer par des collaborateurs. A Berlin en septembre 20001, Christo et Jeanne-Claude inauguraient l'exposition présentée au Martin-Gropiu-Bau, tandis que Wolfgang Volz inaugurait, le lendemain, celle présentée à la N.B.K.

jusqu'au 26 octobre. Comment comprendre dans une perspective de conduite de projet, l'inauguration entre août et septembre 1991 d'un ensemble d'expositions documentaires et généralistes, à Mito (Japon) et à Bakersfield (Californie), auquel on peut ajouter celles présentées à Séoul en septembre[1294], à Tokyo en octobre[1295] et à Hokkaido en août-septembre[1296] ? Ces expositions documentaires (Types 4 et 4-bis) et généralistes (Type 2) sont présentées sur chacun des deux sites d'adresse de *The Umbrellas*, à la veille de leur mise en place : Mito est la préfecture d'Ibaraki (Japon) et Bakersfield est le chef lieu du *Kern County* (Californie). Les expositions californiennes sont présentées dans des musées : le financement de l'œuvre n'est donc pas en jeu, et au Japon comme en Californie, les autorisations administratives ont été délivrées, les baux on été signés. Même si cet exemple de concordance spatio-temporelle entre expositions documentaires et matérialisation d'un objet d'art est le plus probant de tous, on notera toute une série d'autres cas qui relèvent de la même problématique. La *Art Mobile Gallery* de Miami présente une exposition, financée par la *Miami-Dade Public Library* et intitulée « *Editions by Christo* », en mars-avril 1983, soit le mois précédent la mise en place de l'installation *Surrounded Islands* à Biscayne Bay (mai 1983). Il est prévu que le MET de New York inaugure, en avril 2004, une exposition prospective documentant *The Gates*, dont l'installation en février 2005 est acquise depuis janvier 2003. Le MET est l'un des grands musées des Beaux-Arts de New York, il n'a pas été le site d'adresse à la communauté culturelle et artistique choisi par Christo et Jeanne-Claude[1297], mais il est localisé en bordure de Central Park et entre deux de ses portes (*Miners Gate* et *Engineers Gate*), sur le site d'assise donc. Enfin, si l'on accepte d'étendre la portée limite des services culturels offerts par une institution muséale, et de considérer dans ce cadre spatial élargi les concordances de temps entre exposition et installation, alors on note qu'à la veille de la mise en place de *The Pont-Neuf Wrapped* (septembre-octobre 1985) l'exposition « *Surrounded Islands, Documentation Exhibition* » tourne, en Europe, entre des grands musées et fondations : en février-avril elle est présentée à la Kunsthalle de Hambourg, en mai-juin à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, en août-septembre au Rijks Museum Kröller-Müller d'Otterlo (Pays-Bas)[1298]. Les expositions sont bien utilisées par les artistes dans une visée qui n'est pas celles de la conduite de projet, à tel point que les critères qui commandent la répartition des types d'expositions entre les catégories de lieux muséaux dans la période du projet et dont est issue la différenciation musées / musées universitaires / galeries ne fonctionnent plus[1299]. Car ce qui compte alors c'est de trouver un

[1294] Il s'agit de : « *Four Works in Progress* », qui vient directement des Etats-Unis, et qui est présentée à la Seomi Gallery en septembre.

[1295] Il s'agit de « *Christo : Early Works* », présentée à la Satani Gallery.

[1296] Il s'agit de « *Christo : Surrounded Islands, Documentation Exhibition* », présentée au Sapporo Art Park.

[1297] Le site, en l'occurrence, en a été le MOMA. La *Park Commission*, le prédisent du *Borough* de Manhattan et les artistes ont tenu des réunions publiques dans le Musée.

[1298] Pour ce qui concerne The Wrapped Reichstag, installé entre le 23 juin et le 07 juillet 1995, le phénomène se reproduit : une exposition double (Type 4-bis) intitulée « *Three Works in Progress : Wrapped Reichstag, Project for Berlin ; The Gates, Project for Central Park, New York ; and Over the River, Project for Western USA* » est présentée au Kunstforum de Berlin, en juin-juillet 1995, et à la galerie Georg Nothelfer de Berlin, en juin-août 1995 ; une exposition intitulée (Type 3) « *Christo und Jeanne-Claude* » est présentée à la galerie Richter, de Berlin, en juin-août 1995 ; une exposition (Type 2) intitulée « *Prints and Lithographs* » est présentée au Schloss Bonndorf, à Bonndorf. Plus largement, juste avant la mise en place de l'installation on rencontre : une exposition (Type 4) « *Three Works in Progress : Wrapped Reichstag, The Gates, Over the River* » à la galerie Annely Juda Fine Art de Londres, présentée en mars 1995 ; une exposition intitulée « *The Reichstag and Urban Projects* » (Type 4-bis et 4), présentée au Suermondt-Ludwig Museum d'Aix la Chapelle en mai-août 1995, une exposition « *Christo : Prints and Lithographs* », présentée dans une galerie d'Emsdetten (RFA), en mai-juin 1995.

[1299] La galerie Art Tower de Mito (Japon) reçoit une exposition documentaire d'installation, la galerie Satani de Tokyo reçoit une exposition rétrospective de l'œuvre (Type 3), les musées universitaires de Bakersfield

lieu d'exposition à proximité du site d'installation, dans un des sites d'adresse. J'ajoute que l'insuffisante pertinence d'une explication des concordances de temps et de lieu entre exposition et installation par la conduite du projet, s'applique aussi aux conférences des artistes (cf. annexe 16).

La fonction d'invitation des expositions, et particulièrement des expositions documentaires, se lit non seulement dans le parcours des séries-types, mais dans leur multiplication, leur organisation géographique contemporaine en sous-séries régionalisées et l'externalisation de leur gestion vers certaines institutions muséales. Toutes ces évolutions permettent de réduire les problèmes logistiques et, ce faisant, d'accroître la flexibilité dans la mobilité des séries-types. En se multipliant et en se segmentant, elles peuvent, en effet, répondre au plus près à une demande institutionnelle muséale et servir au mieux les différentes stratégies des artistes, sur toute la durée des projets. Elles se multiplient depuis la fin des années 1980, dans le cadre du projet *The Umbrellas* d'abord, mais surtout avec les projets *The Gates* et *Over the River*. Depuis 1995[1300], on dénombre 25 expositions documentant conjointement les deux projets, 4 expositions documentaires consacrées exclusivement à *Over the River* et 2 expositions documentaires à *The Gates* (cf. figure 06-b). Leur multiplication et leur mobilité sont devenues telles, que sans doute pour pallier des problèmes logistiques, la mise en vue des séries-types est maintenant organisée régionalement (cf. figures 06-a et 06-b). L'organisation régionale recouvre deux manières de faire distinctes. Pour les grandes expositions moins flexibles et non évolutives (Types 3 et 4), on note une circulation privilégiée dans une région du monde, soit sur toute la durée de la présentation de la série-type[1301], soit dans une période donnée : la série-type tourne dans une région puis ensuite dans une autre[1302]. Pour les expositions plus flexibles, évolutives et multiples on note une tendance plus récente (milieu des années 1990) à l'organisation de la mise en vue des séries-types en sous ensembles régionaux, comme le montre leur occurrence au même moment dans des lieux distincts et parfois fort éloignés. La série « *Over the River, Work in Progress* » tourne aux Etats-Unis, la série actuelle « *Two works in progress* » (transformation de la série antérieure « *Four Works in Progress* ») est partagée en quatre sous-séries distinctes qui tournent en même temps à l'ouest des Etats-Unis[1303], à l'est des Etats-Unis[1304], en Europe[1305] et en Asie[1306].

(Californie) reçoivent deux expositions documentaires, le musée des Beaux Arts de Bakersfield une exposition du Type 2.

[1300] La date est choisie par souci de simplification. De fait, le projet *The Gates* a été présenté plus tôt, dès le début des années 1980, en particulier dans la série d'expositions intitulées « *Urban Projects* », ainsi que dans une exposition qui lui était consacrée en 1992.

[1301] Europe du Nord et Scandinavie, avec une inauguration à Nice pour « Christo : Works from the Lilja Collection », 1989-1997 : Nice (France), Oslo-Hovikodden (Norvège), Reykjavik (Islande), Odense (Danemark), Linköping (Suède), Helsingfors (Finlande), Lund (Suède). Etats-Unis pour « Christo and Jeanne-Claude : the Tom Golden Collection », 19994-2001 : Santa Rosa (Californie), Richmond (Indiana), Albany (New York), Fort Waynes (Indiana), Fort Collins (Colorado), Crowfordville (Indiana), Lincoln (Nebraska), Vero Beach (Floride),, Longmont (Colorado), Pueblo (Colorado), Santa Rosa (Californie).

[1302] La figure 06-a montre que l'exposition « *Surrounded Islands, Documentation Exhibition* » inaugurée aux Etats-Unis, a d'abord tourné en Europe, puis en Asie. Amérique et Asie pour « *Christo: Collection on loan from the Rothschild Bank A.G., Zürich* », 1981-1988 (Type 3) : La Jolla (Californie, E.U.), Calgary (Alberta, Canada), Hamilton (Ontario, Canada), Madison (Wisconin, E.U.), Southbend-Notre Dame (Indiana, E.U.), Cincinnati (Ohio, E.U.), Karuizana (Japon), Taipei (Taiwan), Tokyo (Japon), Kobe (Japon). Europe germanique et Chine pour « *Christo and Jeanne-Claude, Works from the Würth Collection* », 1996-2002 : Berlin (RFA), Graz (Autriche), Salzburg (Autriche), Hong Kong (Chine), Canton (Chine), Chur (Suisse), Künzelsau (RFA).

[1303] Au Colorado tout d'abord : Denver, novembre 1996, Grand Junction, septembre 1998, Pueblo juin 1999, Aspen, mars-juin 2000 ; puis dans l'Idaho, Moscow, octobre-novembre 2000, et enfin au Texas, San Antonio, février 2003.

L'externalisation de leur gestion correspond à la multiplication d'expositions initiées et montées par des collaborateurs, nous l'avons vu, des musées ou des galeries. Ainsi, la Guy Pieters Galery fait non seulement tourner les expositions entre ses différents sites (Knokke-le-Zoute, Saint-Paul de Vence et Sint-Martens-Latemse), mais elle expose dans des salons (FIAC de Paris en 2002) et prête des expositions à d'autres galeries (à la galerie Proarta de Zürich, en 2002). La National Gallery de Washington D.C. fait tourner le montage qu'elle a réalisé à partir de la donation Vogel (Museum of Contemporary Art de San Diego, La Jolla, Californie, septembre-janvier 2002-2003). Flexibles, multiples, mobiles et segmentées géographiquement, les séries-types tendent à coloniser l'espace institutionnel de l'art et à travers lui ses aires de recrutement d'un public, en s'appuyant sur un réseau-support de musées et de galeries caractérisé par sa pérennité.

B. L'exposition muséographiée comme « seuil esthétique »

« A.-F. P. : Mais quelle est votre conception d'un "espace intérieur" lorsque vous décidez de réaliser un projet à l'intérieur ? Ch. : J'ai réalisé peu d'installations intérieures. (...) Je ne suis pas trop intéressé par les installations intérieures… excepté pour mes expositions. J'ai utilisé des espaces architecturaux existants comme à Chicago en 69, à Krefeld, à Tokyo[1307]… Et aussi en Belgique à la fin des années 60, à la galerie Wide White Space d'Annie De Decker à Anvers. Ce sont des installations architecturales. Mais bien sûr, j'ai aussi conçu toutes les autres expositions moi-même : je vais voir les lieux et j'indique sur plans les différents éléments. J.-C. : Sur les reproductions de plans, Christo précise l'emplacement exact de chaque œuvre (qui est par ailleurs photographiée) et les numérote. Nous avons maintenant notre propre conservateur, Mr Josy Kraft. Il ne s'occupe que de cela : installations, transport, assurances, etc. Christo lui expédie les plans annotés, ensuite il arrive lui-même sur place, en général 2 ou 3 jours avant l'ouverture et opère des changements de détail. L'ensemble est réalisé exactement comme Christo l'a décidé. » (Penders, 1995, p. 21).

Quand Christo installe ou conçoit sur plans l'arrangement des pièces d'une exposition dans un musée, il fait œuvre de muséographe. Cet aspect de son activité artistique suppose la reconnaissance directe ou indirecte des lieux. Il donne au tour des musées japonais que les artistes font, avec Josy Kraft et le collectionneur T. Lilja, en avril 1985, l'allure d'un repérage pour la préparation de l'exposition : la qualité de l'espace muséal est un paramètre dans la sélection des établissements-supports de la circulation des séries-types. Ce travail muséographique, qu'il effectue sur place directement ou par le truchement de courriers[1308], concerne à peu près toutes les catégories de lieu, sinon tous les lieux, comme en témoigne David Juda, le directeur de la galerie Annely Juda Fine Arts, de Londres : « toutes les expositions de Christo et Jeanne-Claude que nous avons montrées ont été installées par

---

[1304] A New York City, octobre 1996, en Pennsylvanie, février 1999, en Géorgie, septembre-décembre 1999 et janvier-février 2001, dans le Connecticut, janvier-mars 2000 et mars-avril 2002, en Floride janvier-février 2003 et dans l'Illinois août-octobre 2003.

[1305] Knokke le Zoute (Belgique), août 1998, Turin, octobre-janvier 1998, Barcelone, janvier 2000, Goslar (RFA), mai-octobre 2000, Saint Paul de Vence, juin-août 2001, Amsterdam, septembre-octobre 2001, Berlin, septembre-décembre 2001, Paris, octobre 2002.

[1306] Tokyo, octobre-novembre 1995, Séoul, novembre-décembre 2001.

[1307] Il s'agit de l'installation *Wrapped In* (dans le cadre de *Wrapped In / Wrapped Out*) du Musée d'Art contemporain de Chicago en 1969, de *Wrapped Floors, Covered Windows and Wrapped Walk Ways* installée à Haus Lange de Krefeld (RFA), en 1971, d'une installation similaire à l'American Center de Kyoto (Japon) en 1977, et d'un *Store Front* en 1967.

[1308] Les responsables de la programmation des expositions du musée de Noirmoutier ont souligné l'importance de cet échange de lettres et télécopies qui a conduit la conception et l'installation de l'exposition « Christo and Jeanne-Claude: Prints and Multiple Objects » de 1998.

Christo lui-même. »[1309]. Ce travail muséographique s'inscrit, d'une part, dans la logique sérielle du projet graphique puisqu'il procède à un certain rassemblement et à certaine association des modules et, d'autre part, dans la logique de la place que les artistes donnent au musée dans leur entreprise artistique. Si le musée est un élément-support de l'invitation à l'expérience esthétique et s'il est un opérateur spatial, alors il doit être travaillé comme le lieu même d'un façonnement de la disposition du spectateur à recevoir l'installation. Il devient le lieu *indoors* d'une propédeutique de l'expérience esthétique *in situ outdoors*. Bien que Christo se dise aujourd'hui peu intéressé par les installations *indoors*, son travail muséographique s'inscrit dans une préoccupation pour les relations entre espace muséal et expérience esthétique, qui se fait jour dès les premiers objets et installations *indoors*. Notons que, dans son entretien avec A.-F. Penders (cf. ci-dessus), l'assimilation d'une réponse portant sur l'arrangement muséographique des expositions à celle portant sur les installations *indoors* et le glissement de sens du terme installation qu'implique cette assimilation nous indique la nature et l'enjeu des premières, sans doute aussi leur généalogie. Je montrerai dans cette partie comment Christo, dans son entreprise muséographique, fait apparaître l'ampleur et la vocation de son projet graphique en l'instrumentalisant pour en faire un instrument d'information de l'expérience esthétique.

1. L'installation *indoors* à l'origine de l'exposition documentaire : l'instauration d'un champ d'action pour un projet moteur

Les premiers objets produits par Christo contiennent en abyme le lieu muséal où ils sont potentiellement ou réellement exposés. Inversement, ses premières œuvres *in situ*, les immeubles empaquetés, sont traitées comme des objets. Cette construction en abyme est repérable dans une analyse rétrospective : les *Wrapped Objects* débouchent sur les installations *indoors Wrapped Hay* et *Wrapped Wool Bales*[1310], puis sur la série des *Wrapped Museums* ; les *Show Windows* et les *Store Cases* sur les *Store Fronts*, débouchent sur les installations *indoors Store Front Corners*, le *Three* et le *Four Store Fronts Corner* et le *Corridor Store Front*[1311], puis sur le projet non réalisé *Closed Highway, Project for 5 000 Miles, 6 Lanes East-West Highway, 1972*. Le passage de l'objet au lieu par l'installation s'effectue donc dans une série de gradations scalaires : *Wrapped Hay* correspond déjà à une sculpture de 240 x 360 x 600 cm, *Three Store Fronts* est une devanture de 244 x 142 x 43 cm, le *Corridor Store Front* fait une superficie de 140 m2, *Closed Highway* couvre 8 000 kilomètres. Leur préparation implique la réalisation de maquettes, comme pour des projets architecturaux ou plus tard les projets *in situ outdoors*. Ces dispositifs intermédiaires entre l'objet exposé et le lieu d'exposition traité en objet nous informent sur ce que peut être le traitement muséographique du lieu d'exposition dans la perspective d'une propédeutique de l'expérience esthétique *in situ outdoors*. C'est moins le sens du propos christolien, que nous avons déjà analysé – sa vocation à provoquer une réflexivité du public sur sa pratique muséale et sur la manière dont il (re)produit dans celle-ci l'objet d'art comme objet de consommation – que le fonctionnement du dispositif qui m'intéresse ici. C'est par une triple perturbation des fonctions corporelles que le dispositif provoque, chez le visiteur, la réflexivité sur sa pratique routinière : l'entrave à la figure déambulatoire – la porte au bout du couloir (ou les portes le

[1309] Correspondance avec D. Juda, juillet 2002. La galerie Annely Juda Fine Arts a montré 11 expositions (essentiellement de Type 4-bis).

[1310] La première est une installation *indoors* pour l'Institute of Contemporay Art de Philadelphie en 1968. La deuxièmre, pour *Keith Murdoch Court*, *National Gallery of Victoria*, à Melbourne, en 1969.

[1311] Le *Three Store Fonts, 1965-1966* a été exposé dans la salle n°1 du Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (Pays-Bas). Le *Corridor Store Front* à la Documenta 4 de Kassel en 1968.

long de la paroi vitrée) est fermée –, la suspension du toucher - la résistance de la porte rappelle qu'il est interdit de toucher un objet d'art – et la frustration de la figure oculaire – une taie occulte la vitrine[1312]. L'exercice imposé se fait expérience, le vécu de spectateur se fait conscience d'être une disposition à recevoir un objet d'art, au moment où d'une part, cette disposition est informée par le dispositif-même et, d'autre part, elle est frustrée d'un contenu objectal. L'observation en situation du fonctionnement du *Corridor Store Front,1967-68* (pièce n°241), que j'ai menée dans le cadre de l'exposition *Christo and Jeanne-Claude. Early Works, 1958-1969* présentée au Martin-Gropius-Bau de Berlin, septembre-décembre 2001, m'a permis de dégager le trait comportemental récurrent des visiteurs confrontés à ce dispositif (cf. document 03)[1313]. Ils s'avancent dans un couloir de vitrines jusqu'à une porte d'entrée vitrée qui donne sur une pièce, sur la poignée de laquelle est écrit *push* ; ils tentent alors de pousser la porte verrouillée qui leur résiste. Les rires qui s'ensuivent expulsent la gêne consécutive à l'entrave au mouvement et à la frustration d'être maintenus à l'extérieur[1314], à la reconnaissance de l'absurdité du geste (la vitrine et la salle sont vides), à l'impression d'avoir effectué quelque chose d'interdit (toucher une œuvre d'art dans un musée), le tout sous le regard éventuel d'autres visiteurs. Les rires signalent aussi le caractère ludique du piège installé par Christo. Cette devanture est la dernière d'une succession s'étendant à travers plusieurs salles, la seule qui accompagne l'invitation contenue dans les poignées de porte d'une injonction écrite. Elle rend possible l'accomplissement du désir d'ouvrir la porte et par là-même accentue la frustration consécutive à la découverte de son verrouillage. Les vitrines en verre de ce dispositif ne sont pas obturées, contrairement à d'autres *Store Fronts*, mais elles redoublent une surface peinte uniformément en blanc. Dans le couloir l'éclairage est parcimonieux. Le dispositif favorise l'apparition d'images du corps du spectateur qui se réfléchissent sur les vitres qui l'entourent et varient en intensité dans le mouvement de sa progression. Si l'on peut reprendre ici le terme d'environnement utilisé pour désigner des œuvres matérielles en trois dimensions qui remplissent une salle d'exposition, dans lesquelles le spectateur est enveloppé et à l'intérieur desquelles il est appelé à circuler, sollicitant sa participation psycho-sensorielle (cf. Chilvers, 1999, p. 194 ; Durozoi, 1993, p. 205), c'est pour préciser que c'est, dans ce cas et dans le cas de tous les *Store Fronts*, l'extérieur du dispositif qui est clairement défini comme le lieu de l'expérience. Le spectateur n'est pas absorbé par le dispositif christolien, il est physiquement renvoyé à ce qui l'entoure et à lui-même dans ce qui l'entoure : l'environnement, c'est l'extérieur de l'objet-lieu, qui est ainsi traité en pôle de l'expérience et non pas en lieu de l'expérience que pourtant il instaure[1315]. Pour L. Alloway, dans son texte *Christo*, rédigé en 1969 :

« Christo réussit à transformer l'espace physique en réaction psychologique, alors que la façade se transforme en un mur qui oblitère totalement l'intérieur. (...) Ainsi quand Christo scelle ses Vitrines d'exposition *avec du tissu ou du papier, il oblitère l'espace interne auquel nous nous attendons, pour redéfinir l'espace comme ce qui se trouve entre nous et la vitre. L'impulsion*

[1312] D. Bourdon dans son texte sur les *Store Fronts* après avoir décrit leur condition de production, leur répartition en deux périodes, poursuit à propos de *Corridor Store Front* : « Mais il faut éprouver cette *Devanture* physiquement pour ressentir pleinement l'impact de la frustration provoquée par l'effet spatial et visuel ; en effet l'œuvre reste inachevée si le spectateur n'éprouve pas la sensation physique de passer par un long couloir étroit avant d'atteindre une surface vitrée plate, à travers laquelle il voit une salle en perspective réelle, mais dont l'expérience physique lui est interdite. Le *Corridor Store Front* est plus compliqué que la simple démonstration d'une idée ; l'existence matérielle de l'œuvre est essentielle. » (Bourdon, 2001, p. 136).

[1313] Le document 03 présente la maquette du projet, mais celui-ci a été réalisé (cf. Catalogue de l'exposition « *Christo and Jeanne-Claude : Early Works, 1958-1969* », 2001, p. 151).

[1314] Dans le cas de *Three Store Fronts* d'Eindhoven, c'est aussi l'autre côté de la toile qui oblitère les vitrines.

[1315] Les *Wrapped Hay* et *Wrapped Wool Bales*, elles aussi, tiennent le spectateur en respect.

inquisitoriale, voyeuriste du spectateur est convertie en expérience de soi-même comme objet dans l'espace. » (Alloway, 2001, p. 104 et p. 107).

Je suis en accord avec ce commentaire du dispositif christolien qui l'articule résolument à la question de la spatialité, mais il s'agit moins, selon moi, de la dimension spatiale de l'expérience d'un corps-objet dans l'espace, que de la dimension spatiale de l'expérience d'un corps-sujet qui habite l'espace. Pour le dire autrement, il s'agit moins de l'expérience d'une spatialité de position dont le corps serait avec l'objet l'une des coordonnées ou l'un des termes du rapport dans l'espace extérieur, que de l'expérience d'une spatialité de situation dont le corps propre du spectateur serait l'origine et l'objet un pôle de son champ d'action (cf. Straus, 1989) et un instrument de sa sommation, comme dans une expérience du miroir. Le dispositif articule effectivement la question de la spatialité à celle de la définition du corps du spectateur, mais on peut donc le considérer soit comme mode de l'espace objectif, soit, au contraire, comme origine de l'espace expressif (corporel). Il l'articule aussi à celle de la définition de l'objet, qu'on peut considérer soit comme figure sur le fond de l'espace extérieur pour le spectateur en position d'extériorité, soit, au contraire comme figure se déployant sur deux horizons à la fois, l'espace extérieur[1316] et l'espace corporel du spectateur. Dans cette deuxième perspective, la question de l'espace n'est pas « où » - question qui fait du ici et du là-bas un problème de positions dans l'espace et de leur appréhension, une mesure d'intervalle entre localisations -, mais « d'où » - question qui fait du ici et là-bas des directions d'une relation orientée et demande qu'on les appréhende comme des dimensions du champ d'action d'un sujet en devenir relié au monde. C'est donc dans un cadre phénoménologique que je vais envisager l'action propédeutique de l'installation *in situ indoors*, en m'appuyant sur les élaborations théoriques d'E. Straus (trad. 1969) et de Merleau-Ponty (1945) autour du corps, de l'expérience et de la spatialité et en développant, par conséquent, les éléments précédemment apportés dans le Chapitre 3, I, C, 2. La question de la spatialité renvoie à celle de savoir ce qui distingue un lieu d'un autre lieu (ou un objet localisé d'un autre objet localisé) et la réponse qu'on y apporte aussi bien dans le champ théorique de la position dans l'espace que dans celui de la relation à l'espace s'établit autour de la considération de la limite et / ou autour de celle de la distance. Le dispositif des *Store Fronts* actualise ou rend le spectateur présent à la dimension spatiale de sa relation au monde dans l'éprouvé de la limite et dans celui de la distance. Il fait de cette disposition, de cette conscience du mode d'accès au monde la condition de la réception de l'œuvre.
Cet environnement extérieur est donné dans une expérience autant ambulatoire et tactile que visuelle : le corps est le mode d'accès à l'environnement et implique l'unité entre le sentir et le se-mouvoir[1317]. Les couloirs (*Corridor Store Front*), les coins (*Store Front Corners*) et les enfilades (*Three* et *Four Store Fronts*) définissent des environnements ambulatoires pour les spectateurs - et l'on voit par là même, une fois encore, combien le terme de spectateur est inadéquat. Le dispositif met le corps du spectateur en mouvement et fait de celui-ci la

[1316] Espace extérieur dit « géographique » pour les phénoménologues, il partage les caractéristiques d'extériorité à ce qui l'occupe, d'homogénéité, d'isotropie de l'espace géométrique.

[1317] La relation entre le sentir et le se-mouvoir a été décrite par E. Straus (cf. 1989, pp. 373-380) comme deux formes de relation d'accès au monde (ou d'orientation vers l'espace total du monde environnant) auquel le sujet vivant en devenir se relie par ses comportements. « Cependant, à partir du moment où nous éliminons le hiatus entre le Je et son monde, où nous ne nous contentons plus de considérer le sentir comme une simple condition préliminaire du connaître (…), le sentir se révèle appartenir nécessairement au se-mouvoir. Si le sujet sentant est en effet un être qui fait l'expérience du monde dans l'union et la séparation, il est impossible d'attribuer au sentir un statut autonome qui le distingue du mouvement, car au même titre que l'unir et le séparer, le sentir et le se-mouvoir figurent dans un contexte intrinsèque unitaire. » (ibid., p. 377). Il s'agit en effet du se-mouvoir, puisque le sujet en devenir, le sujet orienté vers le monde et qui se relie à lui par ses comportements, n'est pas mu, il se meut.

condition de l'expérience de la relation orientée qu'il entretient avec le monde : le comportement induit devient le révélateur du projet moteur. Les dispositifs sont à taille naturelle et fermés : ils excluent le spectateur. Ils séparent de part et d'autre d'une limite un dehors et un dedans, mais celle-ci n'est instaurée comme telle qu'au moment où a lieu l'événement de l'entrave à l'intentionnalité exprimée par la saisie de la poignée et par le mouvement de pénétration (son pas), au moment donc où le projet moteur du spectateur est contrarié. Le dispositif est la condition, pour le spectateur, d'une expérience motrice (se-mouvoir) et sensorielle (toucher et voir) qui définit la limite non pas en soi mais à l'intérieur de son système d'action (sujet sentant / se mouvant - pôle d'action objectal - champ d'action). Le dispositif est d'autant plus efficace que le reflet de son image dans la vitre, associé à l'absence d'objets dans la vitrine et à la surface uniformément blanche qui la redouble à l'intérieur, perturbent l'appréciation des distances chez le spectateur, voire impose l'expérience de l'entrave sur le mode de la collision (collision avec la vitre redoublée d'une collision avec sa propre image). Ainsi, le spectateur fait l'expérience que l'intériorité et l'extériorité ne sont pas des propriétés spatiales susceptibles de devenir des attributs des objets localisés ou des localisations, mais une articulation de la relation totale qu'il entretient avec le monde, comme ensemble de directions possibles pour son projet et comme ce qui se trouve à l'extérieur de lui, à l'extérieur de son corps reflété et sur quoi il se découpe. L'espace ne devient intérieur ou extérieur pour le spectateur qu'au moment où il rencontre les limites de ses possibilités d'action, qu'au moment où son projet moteur, qui vise ce qui se situe au-delà de cette limite, se trouve limité dans toutes ou parties de ses directions[1318], qu'au moment où il est renvoyé à son propre corps à travers son image. Il s'agit d'une expérience vécue de la limite. Une fois l'expérience de l'extériorité instaurée comme un être-à-l'extérieur (être exclu ou être ségrégué), elle devient conscience que le corps est ce qui est « à disposition comme moyen d'insertion dans l'entourage » (Merleau-Ponty, 1945, p. 121) ou mieux encore moyen « pour construire sur l'entourage géographique un milieu de comportement, un système de significations qui exprime au dehors l'activité interne du sujet » (ibid., p. 130). L'objet prend sa signification de pôle d'action pour un projet moteur dans le « en dehors » où prend place le corps du spectateur et à l'extérieur de et en relation avec lui. Les *Store Fronts* sont des modules multiples conçus pour être présentés en série, chacun offre au spectateur sinon plusieurs faces, une longueur de vitrine : ils instaurent l'ici et le là-bas comme des polarités pour le projet moteur, permettant au spectateur dans son déplacement de faire l'expérience de la proximité et de l'éloignement. Il peut couvrir la distance, mais à chaque fois qu'il atteint un point d'arrivée, il y a de nouvelles distances devant lui. La distance est alors ce qui s'éprouve dans l'approche et dans l'éloignement[1319], dans la portée d'une intention de saisie (visuelle, tactile) ou du désir. Ces objets sont les conditions de la conscience d'un corps en situation, d'un corps qui construit l'espace à partir de lui-même comme son environnement de relations et comme champ de son action. Il s'agit non pas d'un espace objectif homogène, celui donné absolument par les coordonnées respectives des objets et du corps, mais d'un espace orienté, celui produit par la projection de significations dans le monde dans un acte expressif du corps ou par le projet moteur. L'espace n'est pas un contenant à l'intérieur duquel le spectateur

[1318] Nous retrouvons ici la démonstration que mène E. Straus (1989, pp. 387-396), dans son chapitre : « L'intériorité et l'extériorité sont des phénomènes du champ d'action » : « Etant habitués à penser aux maisons et aux chambres comme à des endroits où l'on vit, aux valises et aux coffres comme à des objets dont on se sert et percevant immédiatement ces choses dans leur relation à l'habitat et à l'utilisateur humain, nous sommes enclins à comprendre l'intérieur et l'extérieur comme une propriété spatiale des choses. Néanmoins la relation entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un phénomène spatial, c'est un phénomène qui appartient au champ d'action et qui s'articule sous le monde de l'être-enfermé, de l'être-exclu et du se-ségréger. » et « l'intérieur et l'extérieur son donc séparés par une limite définie par la possibilité de l'action ».

[1319] Et l'on sait que l'approche est un éloignement et l'éloignement une approche.

modifie ses positions par rapport à un objet-lieu avec lequel il entretient des relations d'extériorité. Il est le champ d'action pour son projet moteur : l'espace corporel ou l'espace expressif et le champ de redistribution des objets dans le monde à partir de d'une limite, celle instaurée par l'image du corps. Les objets apparaissent alors comme des figures sur le fond de l'espace extérieur mais en tant qu'ils sont des pôles d'action dans l'horizon de l'espace corporel.

Cependant, cet environnement est clairement indexé sur l'extérieur du lieu d'exposition. D'une part, parce que les *Store Fronts* condamnent comme lieu d'une pratique et d'une expérience, ce qu'ils contiennent en abyme : les lieux muséaux assimilés à des galeries marchandes. D'autre part, parce qu'ils sont des extérieurs architecturaux (magasins) présentés en intérieur (la galerie, le musée) : leur espace « naturel » est donc l'espace public (la rue, la place, le *mall*). Enfin, parce que leur progressive gradation scalaire va les amener à remplir tout le lieu d'exposition, maintenant doublement le spectateur à l'extérieur de l'objet et du lieu muséal (cf. Chapitre 3, III, B, 1). Les environnements, dans lesquels s'insère le corps du spectateur et s'exprime sa spatialité corporelle ou s'ordonne son champ d'action, sont des ici définis relativement à des là-bas à la fois loin de son atteinte et temporairement refusés à son désir. Si l'expérience est à la fois conscience d'une disposition subjective à être au monde sur un mode spatial par un recentrement sur le corps propre (ses sensations et ses expressions) et son image (reflet dans la vitre), et frustration de sa visée objectale, de pôles d'action investissables par des significations, le dispositif maintient en fin de compte une promesse de satisfaction *outdoors*. Le dispositif rend le spectateur présent à l'expérience sensori-motrice, il la lui fait reconnaître comme la modalité du être-avec, et l'expression corporelle comme la modalité du déploiement d'un monde pour soi, puis il lui indique le lieu où pourront se déployer en même temps le devenir du sujet et les événements du monde : l'*outdoors*.

« Christo : Dans le cas du Hauslange Museum à Krefeld, construit par Mies Van Der Rohe en 1920, il y avait des grandes fenêtres partout. Lorsqu'on m'a demandé d'y présenter une exposition, j'ai décidé de faire une installation et d'obturer les fenêtres avec du papier kraft brun, un peu comme font les peintres. Il n'y avait rien sur les murs et le sol était recouvert par un drap semblable aux tissus utilisés par les peintres en bâtiment pour protéger les meubles. Les visiteurs marchaient dessus. (...) En fait, c'était plutôt une négation de l'espace. » (Penders, 1995, p. 21).

La satisfaction de cette promesse est à ce moment là, nous l'avons vu, l'enjeu de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude. Si les artistes ne réalisent pas le projet qui découle directement de la gradation progressive des *Store Fronts* et de sa délocalisation dans le monde extérieur, *Closed Highway*[1320], ils installeront à la même époque, *Wrapped Floors, Covered Windows, Wrapped Walk Ways* (Krefeld en 1971), une œuvre en deux parties qui, elle, satisfait cette promesse. Elle constitue une œuvre de transition dans l'invitation à l'expérience *in situ outdoors* et dans la définition des conditions de son actualité pour le spectateur. Sous la forme d'un environnement, au sens défini plus haut et contraire aux *Store Fronts*, elle articule sur le principe du *Wrapped In / Wrapped Out, 1969* de Chicago, une installation *in situ indoor* (*Wrapped Floors, Covered Windows*) qui se prolonge en une installation *in situ outdoors* (*Wrapped Walk Ways*). A l'intérieur, Christo recouvre le sol du rez-de-chaussée d'un tissu plissé ; à l'extérieur, il recouvre 100 mètres d'une allée d'un autre tissu. Extérieur et intérieur sont clairement séparés par une limite renforcée : les fenêtres sont oblitérées de papier kraft. Le dispositif est bien plus qu'un simple jeu sur l'expression « circuler il n'y a rien à voir », mais une invitation à se mouvoir pour faire l'expérience de la forme spatiale du sentir : la

[1320] *Closed Highway, Project for 5 000 Miles, 6 Lanes East-West Highway* a été conçu par Christo dans le cadre d'une campagne publicitaire de promotion du transport de masse. Le projet avait été commandité par Experiment in Art and Technology. Je ne pense pas qu'il était destiné à être réalisé. Mais, il s'inscrit précisément dans les problématiques de la circulation et de son entrave précédemment décrites.

distance (cf. Straus, 1989, pp. 612-619). A l'intérieur, les salles sont vides, les murs sont blancs, sans prises possibles ni sur des objets ni sur l'extérieur. L'insertion visuelle dans le monde, traditionnellement modelée sur la représentation symbolique ou objective de l'espace, est empêchée au profit de l'insertion motrice et tactile, comme manière spécifique de se rapporter au monde, aux choses et aux autres par l'intermédiaire du corps sur le mode du projet (intentionnalité motrice) et non pas dans un acte de pensée (représentation, imagination). La déambulation y est donc instaurée en condition de l'expérience esthétique. Le tissu, ses plis accroissent la conscience de la motricité et du toucher. Le corps en mouvement devient le moyen pour le sujet qui marche d'organiser le monde en un ensemble de lieux instaurés en pôles d'action pour un projet, de faire exister les significations, les valeurs qu'il projette au dehors. L'expérience motrice informe le spectateur qu'il a un corps, qu'il agit à travers lui dans le monde, que l'expression du corps polarise le monde en y traçant des frontières, en y construisant des directions, en y établissant des lignes de forces, des dimensions (portées) et en y ménageant des perspectives. Le corps est le médiateur de la relation du sujet au monde producteur d'une diversité directionnelle : l'espace corporel orienté. Il s'agit donc moins d'une négation de l'espace, comme l'exprime Christo, que de la négation d'un certain espace, celui défini objectivement par le rapport de distance entre des objets juxtaposés, extérieurs les uns aux autres et dont on mesure l'intervalle à partir d'un point fixe. La dimension spatiale de l'expérience du spectateur est différenciée de l'espace objectif : même si l'expérience a lieu en lui, à partir d'un corps qui y prend place, il n'est pas ce par quoi elle est pour le sujet. Cette expérience d'être à l'espace par l'intermédiaire du corps (espace corporel) et non pas d'être dans l'espace par l'intermédiaire de sa représentation (espace objectif), cette expérience de la spatialité primordiale, est la condition de la disposition spectatrice à l'expérience de l'objet d'art *outdoors*.
Christo a défini très tôt la manière d'utiliser le lieu muséal pour informer la disposition à recevoir ou plutôt à être à l'œuvre *in situ outdoors.* C'est cette indexation sur le monde extérieur, ce mélange de frustration scopique et d'exacerbation ambulatoire, qui redonnent au sujet la conscience de la spatialité originaire, de la première ouverture au monde et aux choses par la médiation du corps faisant l'expérience de la distance et de la limite, que vont reprendre les expositions documentaires. Très clairement les *Store Fronts* et les *Wrapped floors* instrumentalisent un habitus muséal : la visite, le déplacement entre des objets localisés, le face-à-face sujet / objet, pour redonner (son) corps au sujet de l'expérience en retirant l'objet. Les vitrines vides sont des pôles du champ d'action mais difficilement investissables de significations et de valeurs pour soi, les salles vides sont sans objet.

2. Jeu d'images matérielles pour une imagerie mentale ?

« Christo : Quand ce projet est terminé nous réunissons aussi les dessins des ingénieurs et des architectes. L'ensemble constitue l'exposition qui groupe parfois 300 pièces (dessins originaux, maquettes à l'échelle, échantillons, photographies…). Nous utilisons l'exposition comme outil pour sensibiliser à nos prochains projets. C'est ainsi qu'en 1980 [1990] l'exposition "The Surrounded Islands" a circulé au Japon pour préparer les Japonais au projet "The Umbrellas". (…) Nous travaillons avec les galeries et les musées, pas seulement pour vendre des œuvres mais aussi pour préparer le public à l'imagerie de l'œuvre. » (Penders, 1995, p. 27).

Pour préparer le public, les artistes ont donc recours massivement à une logistique de l'exposition, qui s'appuie sur les expositions de Type 4 (première partie de la citation) et sur les expositions de Types 4-bis et 1 (deuxième partie de la citation)[1321]. L'invitation à l'*in situ*

[1321] Encore une fois les autres formes d'édition documentaire peuvent supporter cet objectif, mais cet appui est plus aléatoire dans l'espace et le temps. Cependant, il peut faire ponctuellement l'objet d'une organisation

est au-delà une préparation à recevoir. Le terme d'imagerie, (*imagery* en anglais dans le texte) désigne, dans les deux langues, une pluralité d'images (matérielles ou mentales) ayant un rapport entre elles, soit qu'elles soient de la même origine, soit qu'elles soient de la même inspiration, issues d'un acte de fabrication (art ou imagination), et utilisées ensemble pour représenter ou évoquer un objet, une action ou une idée. Le terme d'imagerie pourrait être utilisé pour désigner la collection d'images matérielles issue de la pratique de l'édition documentaire, montée et montrée par les artistes dans les expositions, aussi bien que pour désigner, c'est le cas dans la citation ci-dessus, le jeu d'images mentales fabriqué par les spectateurs à qui elles sont données à voir. De fait, la citation ci-dessus les évoque tous les deux, tout en ne rapportant le terme d'imagerie qu'au second (le jeu d'images mentales). Or, l'analyse du rapport entre imagerie matérielle (produite par Christo) et imagerie mentale (à produire par le spectateur) tel qu'il est établi par l'itinérance des expositions de Type 4, montre que celui-ci ne met pas vraiment en jeu un référentiel objectal, celui de l'objet d'art. La mise en relation de ces expositions documentaires et des projets avec lesquelles elles coïncident dans le temps et l'espace, ne montre ni lien géographique ni de lien formel pertinent. Les correspondances entre la réalité objectale (le site ou l'objet textile) à laquelle se réfèrent les énoncés iconiques donnés à voir et celle des projets dont elles assurent la réception, apparaissent, sinon inexistantes, en tout cas aléatoires. Cette absence de correspondance visuelle portant directement sur le contenu d'information des images présentées ou à construire, interroge le sens du terme « imagerie » (*imagery*) utilisé par les artistes, et invite à chercher ce à quoi l'imagerie matérielle exposée prépare le spectateur. Nous verrons que cette préparation réside en grande partie dans le troisième élément thématique de la représentation : le spectateur tel qu'il se saisit de l'objet d'art.

C'est l'analyse de l'itinérance des expositions de Type 4 qui permet de mettre en avant cette non correspondance et interroge le recours au terme d'imagerie pour désigner l'effet des expositions sur le public dans le cadre de sa préparation à la réception esthétique de l'objet d'art. En revanche, cette correspondance n'est pas contestable dans le cas des expositions de Type 4-bis. Je vais prendre l'exemple des expositions documentaires de Type 4 présentées sur ou à proximité des sites d'installation projetés pendant la durée d'élaboration des projets. Ce sont les expositions documentant *Surrounded Islands* et *Valley Curtain* qui sont allées au Japon informer la réception esthétique de *The Umbrellas* et ce sont celles de *Wrapped Coast* et *Wrapped Walk Ways* qui sont allées en Californie. Ainsi, l'imagerie mentale d'un projet modulaire et aérien (non appliqué) dont la configuration est à la fois ponctuelle, linéaire et aréale, dont la dimension principale est horizontale (Type 4 du tableau 19), dont le site est continental, rural, caractérisé par un relief encaissé (vallée en V et défilé), est préparé par un jeu d'images matérielles qui documente des installations qui n'étaient ni modulaires (à l'exception de *Surrounded Islands*) ni ponctuelles, et qui étaient appliquées sur des contacts littoraux urbanisés ou péri-urbanisés (cf. tableau 21). Seule la documentation de *Valley Curtain* présentait un site d'installation aux caractéristiques géographiques similaires : zone rurale intérieure, encaissement topographique d'un défilé, mais plus proches du site californien que du site japonais où il est présenté. C'est encore l'exposition documentant *Surrounded Islands* qui prépare l'installation *The Pont-Neuf Wrapped* dans les musées européens, soit certes deux œuvres localisées dans une grande agglomération et sur l'eau, mais une installation modulaire et horizontale pour un projet d'empaquetage et d'un seul

---

spatio-temporelle volontaire. De juillet à septembre 1991, une collection privée d'ouvrages documentaires et de catalogues a été présentée en différents lieux du site d'adresse et du site d'assise de *The Umbrellas* (Californie). Gageons qu'il s'agit de celle de Tom Golden, directeur du projet. « Book Exhibit : A privately owned collection of books and catalogues on the art of Christo will be shared with the public in the following locations : *Bakersfield College Art Gallery*, *California State University*, Bakersfield, Campus Library, *The Okie Girl* in Lebec. » (Source : Kern County Board of Trade, Memorandum, July 10, 1991).

tenant[1322]. En revanche, c'est l'exposition documentaire de *The Pont-Neuf Wrapped* qui vient, d'un commun accord entre les artistes et le Kunstmuseum de Bonn[1323], préparer *The Reichstag Wrapped* : l'installation et le projet sont cette fois formellement et géographiquement en correspondance.

Cela étant dit, ce jeu de comparaison est sans doute quelque peu absurde, dans la mesure où aucun projet (réalisé ou en cours), en 1990, ne s'apparentait à *The Umbrellas*, à sa complexité, à son aspect modulaire. Cependant pourquoi présenter la documentation de *Running Fence* à Miami, plutôt que celle d'*Ocean Front*, techniquement et formellement proche, montée dès 1975 et présentée à Princeton (New Jersey)[1324], ou celle de *Wrapped Coast* montée et montrée en 1983 à Waterville (Maine)[1325] ? Pourquoi montrer la documentation de *Valley Curtain* au Japon, plutôt qu'en Californie ? Certes, les artistes ne sont pas libres dans le choix des expositions, les conservateurs, les directeurs de musée, font aussi leur choix et celui-ci répond à une stratégie qui leur est propre, indépendante du « système christolien », dépendante du « système de l'art » ; mais les expositions documentaires, une fois montées, sont livrées clés en main, si je puis dire, par les artistes et leur conservateur, aux institutions muséales qui les accueillent. Même s'il est possible de contester depuis une multitude de points de vue les termes de cette analyse de correspondances, il faut bien se résoudre à considérer que l'imagerie mentale à laquelle il s'agit de préparer le public par les expositions du Type-4, ne relève pas toute d'une problématique du contenu d'information portant sur l'objet d'art. Mon hypothèse, c'est que ce à quoi contribue en grande partie l'imagerie matérielle exposée, c'est à la préparation d'une disposition psycho-sensorielle à recevoir le projet, sur le modèle des installations *indoor* décrit plus haut, bien plus qu'à la préparation d'une véritable imagerie mentale dont la visée serait, par le truchement d'informations concordantes ou analogues sur l'objet ou le site, l'évocation de l'installation à venir. En fin de compte le référent de l'imagerie matérielle des expositions du Type-4, c'est moins l'installation qu'elle représente et donne à voir, que la pratique que le spectateur peut en avoir et l'expérience qu'il peut en faire. Une façon de se saisir de l'œuvre, d'en user, qui est donnée à voir par les œuvres préparatoires et les photographies qui rendent compte des installations.

Je centrerai mon propos sur les œuvres préparatoires parce qu'elles me permettent de traiter à la fois tous les types d'exposition documentaire (Types 4 et 4-bis) et les expositions du Type 1. Les œuvres préparatoires ne fournissent pas un contenu d'information portant sur les seuls sites et objets textiles, mais aussi sur le public de l'œuvre. On trouve, en effet, dans le projet graphique une représentation du comportement spectateur, de l'ensemble des gestes et attitudes qui décrivent sa façon de se saisir de l'objet d'art, sa façon d'en « user ». C'est la mobilité, motricité directe (marche, *jogging*) ou mobilité indirecte (par le truchement de véhicules), qui constitue, en effet, la principale forme représentée du comportement du spectateur-usager. La mobilité dans l'objet d'art, c'est-à-dire dans les limites de son extension spatiale, et par rapport à l'objet d'art, c'est-à-dire en jouant de la distance du corps ou du véhicule par rapport à la toile. Il est tout à fait frappant de voir, par exemple, que les œuvres

---

[1322] Jeanne-Claude interrogée à ce sujet explique le parcours promotionnel de l'exposition documentaire de *Surrounded Islands* au Japon par un « les Japonais adorent le rose » (entretien du 02-03 juillet 2003). Mais elle ne peut étendre cette explication à son tour européen pour accompagner les projets *The Pont-Neuf Wrapped* et *The Reichstag Wrapped*. Par ailleurs, proposer du rose à ceux qui aiment le rose ne consiste pas à les préparer à une imagerie, mais relève d'une stratégie de séduction.

[1323] Jeanne-Claude, entretien de juillet 2003.

[1324] Les artistes définissent effectivement *Ocean Front* comme la « grand-mère » de *Surrounded Islands* (entretiens du 02 et 03 juillet 2003) faisant de ce lien de parenté technique (« c'est là qu'on a tout appris. Comment les toiles flottent ou ne flottent pas très bien ») un critère de l'importance du projet de Newport.

[1325] C'est dans le prolongement de *Wrapped Coast* que les artistes ont eu pour la première fois l'idée d'œuvrer une île (*Wrapped Island*).

préparatoires réalisées pour des projets de grands parcs urbains (*Wrapped Walk Ways* pour Kansas City ou *The Gates* pour Central Park) ne montrent que des promeneurs ou des *joggers*, ce qui, même aux Etats-Unis, ne saurait constituer l'unique pratique des parcs[1326] (cf. document 50-a). Pour ce qui concerne les autres projets, la mobilité peut être évoquée par le choix de sujets de représentation avec véhicules (cf. document 50-b) : automobiles, camions (*The Umbrellas*), bateaux (*Surrounded Islands*, *The Pont-Neuf Wrapped* et *Over the River*), chemin de fer (*Over the River*). Seuls deux projets échappent à cette focalisation de la représentation sur des mobiles, *The Pont-Neuf Wrapped* et *The Reichstag Wrapped*[1327]. Les œuvres préparatoires sont réalisées à partir de photographies ou sur des tirages photographiques, il faut donc convenir que Christo sélectionne principalement des sujets mobiles et que W. Volz les prend de préférence, à sa demande ou par consentement mutuel. Cette représentation signale deux choses : c'est dans les formes quotidiennes de la pratique du lieu d'installation de l'œuvre ou dans ses usages habituels que doit s'inscrire l'expérience esthétique (cf. Chapitre 1, III, A) et, dans la perspective de cette homogénéité de l'expérience esthétique à la pratique quotidienne des lieux, la saisie en déplacement, la saisie mobile, est privilégiée et montrée en exemple (cf. documents 44-d et 49-b). Autre indice d'une imagerie centrée sur la question de l'expérience spectatrice, l'importance de la représentation de l'infrastructure de transport (cf. documents 44-c et 46-b). Il ne s'agit plus là du comportement spectateur à proprement parler, mais de l'élément de site dans l'objet d'art qui rend possible l'expérience de l'objet dans la mobilité directe ou indirecte, quand il ne s'agit pas de l'objet référent devenu site d'assise lui-même (*The Pont-Neuf Wrapped*, *Wrapped Walk Ways*, *Over the River*). Enfin, nous l'avons déjà vu, les extraits de cartes topographiques ou les *photomaps* des diptyques, comme le montre les figures 09 (cf. figures 09-a et 09-c, sont centrés et orientés, voire dans le cas des assemblages réalisés par Christo et ses collaborateurs, redressés, en fonction des axes de circulation, des échangeurs (cf. documents 42-a, 42-b, 42-c et document 06) et des ouvrages d'art. Entre spectateur-usager mobile auquel peut s'identifier le public d'exposition et infrastructures dont s'est absenté l'usager mais sur lesquelles insistent les extraits cartographiques, l'œuvre préparatoire, et avec elle l'imagerie de l'œuvre en général, donne à voir un « schème d'usage spectateur » (Ruby, 2002). Nous retrouvons-là, énoncé dans une perspective nouvelle, le thème des rapports d'usage réciproques de l'objet textile et du site de son installation (cf. Chapitre 4, I, A, 4).

3. Satisfaction et déception de la consultation de l'exposition-atlas

A l'entrée des expositions documentaires (Types 4 et 4-bis) les artistes affichent les derniers communiqués de presse (*press releases*), ceux relatifs à des projets réalisés qui ont été réécrits pour les expositions documentaires (rédigés au passé), ou bien ceux relatifs aux projets (rédigés au futur) qui sont diffusés dans la presse ou à l'occasion des conférences et points d'information (cf. annexe 02). Il arrive que les communiqués de presse donnent des

[1326] Pour ce qui concerne l'exposition documentaire « *The Gates, Project, Documentation Exhibition* », dont le catalogue a été édité en 2002, plusieurs œuvres préparatoires montrent des bancs au premier plan, mais ils sont vides (Christo et Jeanne-Claude, 2ème éd. 2002, p. 59, p. 82, p. 94, p. 99). Sur la photographie peinte de la p. 68, le seul personnage visiblement assis, c'est-à-dire visible à l'arrière plan droit de l'image, de l'ensemble de l'ouvrage est maltraité par la surimposition d'une ligne du quadrillage. Il faut ajouter que si un grand nombre d'œuvres préparatoires a été réalisé à partir de clichés pris en hiver pour un projet programmé pour le mois de février, ce qui on en conviendra n'est pas favorable à la station assise, ce n'est pas le cas de toutes. Quant à *Wrapped Walk Ways* il a été programmé et installé au début de l'automne.

[1327] Les œuvres préparatoires de *The Pont-Neuf Wrapped* représentent néanmoins quelques péniches, des photographies peintes de *The Reichstag Wrapped* montrent des voitures stationnées au pied du bâtiment et circulant dans les rues adjacentes.

informations sur l'intention des artistes, souvent sous la forme d'idées générales : les communiqués n'invitent pas le spectateur à trouver les règles du fonctionnement de l'œuvre, ils n'invitent pas à un exercice critique d'interprétation ou de compréhension. En revanche, de la même façon qu'ils donnent systématiquement des informations précises sur l'objet concret (dimension, composants, distribution spatiale, etc.), les conditions de sa fabrication, de son financement, de sa mise en place, ils se concluent par une description des conditions spatio-temporelles de sa réception. Ils décrivent la manière dont les spectateurs ont pu / peuvent se saisir de l'installation, voire s'en servir, et relient l'expérience esthétique à ces conditions. Ces descriptions fonctionnent comme des didascalies induisant un comportement spectateur dont le premier lieu est l'exposition même. C'est ce dernier point qui m'intéresse ici. Voici quelques extraits de communiqué de presse. Les deux premiers concernent des projets et sont rédigés au futur, les trois suivants concernent des réalisations et sont rédigés au passé. Le premier, plus complet, sert à rappeler la diversité et la somme des informations qu'ils contiennent, les extraits suivants sont centrés sur la question qui nous intéresse.

« Because The Gates *involve the entire topography of Central Park, they will be uniquely and equally shared by many different groups, thereby becoming a true "Public Work of Art", revealing the rich variety of people of New York City.* The Gates *will be 16 ft high (4,8 m) with a width varying form 8 to 28 ft (2,4 m to 8,5 m) following the edges of the walkways and perpendicular to the selected footpaths of Central Park. (...) The temporary work of art* The Gates *is scheduled to remain for 14 days (...) A written contract shall be drafted between the Department of Parks and the artists. (...) For those who will walk through* The Gates*, following the walkways, and staying away from the grass,* The Gates *will be a golden ceiling creating warm shadows. When seen from the buildings surrounding Central Park,* The Gates *will seem like a golden river appearing and disappearing through the bare branches of the trees while highlighting the shape of the footpaths. » (Cat. Christo and Jeanne-Claude, 1998/a, réédition 2002, p. 8).*

« La route longeant la rivière et les sentiers pédestres permettront au projet d'être vu et approché et apprécié de dessus en voiture, et par dessous à pied et en raft. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 59[1328]*).*

« "Les Iles entourées" [Surrounded Islands] *qui couvraient 11,3 kilomètres, ont été vues, approchées et ont été appréciées par le public à partir des digues, des ponts, de la terre, de l'eau ou des airs, pendant deux semaines. La lumineuse couleur rose de la toile brillante s'harmonisait avec la végétation tropicale, le caractère verdoyant des îles inhabitées, la lumière du ciel de Miami, et les couleurs des hauts-fonds de Biscayne Bay. » (Marsaud-Perrdin, 1996, p. 76).*

« A partir du 9 octobre 1991, "Les Parasols" [The Umbrellas] *ont été vus, approchés, et appréciés par le public pendant 18 jours ; soit à distance en voiture ou à proximité où ils bordaient les routes, soit en marchant sous "Les Parasols" dans leurs ombres lumineuses. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 84).*

« La "Barrière en fuite" [Running Fence] *traversait quatorze routes et le village de Valley Ford, livrant un passage aux voitures, au bétail et à la vie naturelle, et était conçue de manière à être vue en suivant les soixante-cinq kilomètres de routes publiques, dans les Comtés de Sonoma et Marin. » (Marsaud-Perrodin, 1996, p. 72).*

Les communiqués de presse énoncent moins ce dont le spectateur fera / a fait l'expérience, que la manière dont il peut la faire / a pu la faire, ou plus précisément l'instauration d'une signification ou d'un contenu d'expérience dépend des modalités de l'expérience : la mobilité (pédestre ou automobile), la portée de la saisie (proximité, éloignement), la situation par rapport à la toile. Dans leurs textes critiques, qui ne sont pas donnés avec les expositions mais qui reprennent ces thèmes, les artistes se font encore plus précis :

[1328] Il s'agit du projet *Over the River*.

« Erreur : On apprécie mieux l'œuvre d'art en la survolant. Non ! Aucune de leurs œuvres n'a été conçue pour les oiseaux. L'échelle de chacune est telle que les êtres humains peuvent en profiter. Les Christo ont conçu Les Parasols pour être vus tout en conduisant, en marchant - et en allant dessous, en s'asseyant sur la plate-forme / socle spécialement aménagée à cet effet. (...) Les Surrounded Islands ont été conçues pour être vues depuis les immeubles qui bordent le pourtour de la Baie, depuis les ponts, les routes et les bretelles d'autoroutes, les bateaux et également depuis les airs (...). Les parasols n'étaient pas destinés à être vus d'en haut, d'où on ne peut pas les apprécier pleinement. Des centaines de parasols ont été disposés le long des routes, de façon à y accéder très facilement, sur des lieux publics afin que tout le monde en profite librement et prennent des photos. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 13).

« The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985 could be seen as a very large sculpture, in a traditional sense of antique folds and draperies, however the bridge, while wrapped, remained a bridge, a piece of architecture. Cars were rolling on it, boats were passing under the wrapped arches, the public was crossing the bridge, walking on the fabric. The Umbrellas, Japan-USA, 1984-1991 has to do with urban planning. 3 1000 Umbrellas, each two storeys high, 59.3 square meters (638.17 square feet), spread on a total span of 49 Km (30 miles) by width of 4 KM (2,5 miles) along roads and highways, adjacent to barns, temples, churches, gas stations, schools, habitations and cattle. » (www.christojeanneclaude.net, « How to Read The Art Works »).

La manière d'être en rapport à l'objet d'art est énoncée dans les termes d'un exercice corporel. L'imagerie matérielle constitue alors un dispositif qui doit se comprendre en rapport avec le texte qui l'introduit, comme une préparation *indoor* aux conditions physiques de cette expérience *outdoors*. C'est dans cette perspective que le travail de muséographe de Christo prend tout son sens. L'exposition est un dispositif iconique de type environnemental, conçu par Christo, pour produire chez le visiteur une disposition à faire l'expérience de l'installation dans les termes énoncés par le communiqué de presse. Si j'osais, et il me semble que la comparaison est bien venue, je dirais qu'il s'agit d'un entraînement, au sens que les spécialistes des APS (activités physiques et sportives) donnent à ce terme, puisqu'il s'agit d'une préparation méthodique en vue de l'apprentissage d'un comportement physique par le moyen de l'habitude, c'est-à-dire de l'intériorisation psychique d'un comportement physique. Mais si l'exposition est bien le lieu d'une pro-motion du spectateur, elle n'est pas le lieu de l'expérience elle-même. L'exposition est un « seuil esthétique » (Ruby, 2002, p. 19), à la fois condition d'accès à l'œuvre et position d'attente frustrée ou exacerbée.

a- Dans l'exposition, les raisons du projet graphique : l'exposition comme atlas

« Jeanne-Claude : Christo veut donner le plus de renseignements [avec ses dessins]. Et il dit toujours "Il faut lire mes dessins. Il faut les lire". C'est pour ça que dans les musées, les expositions, nous demandons que ça ne soit jamais trop haut. Et tout en ligne droite. On a une horizon line *et on leur dit "Dessinez* l'horizon line *tout autour de la pièce". Toutes les œuvres doivent être placées en dessous ou au dessus quand elles sont en deux parties. (...) Et l'*horizon line *est toujours basse, trop basse pour eux – on se bat avec les musées – afin que les gens puissent lire l'œuvre. » (Entretien avec les artistes de juillet 2003)*

Les expositions documentaires sont des ensembles iconographiques caractérisés par un certain nombre d'attributs qui les constituent en environnements ambulatoires auxquels préside une double logique cumulative et analytique d'une part, d'assemblage d'autre part. Dans l'exposition le visiteur se trouve face à (ou devant) une série importante d'œuvres préparatoires souvent de grande dimension. Elle présente des modules indépendants mais homogènes qui forment un ensemble cohérent. Les œuvres préparatoires sont disposées les unes à côté des autres par rapport à une ligne dessinée par Christo qui correspond à la hauteur

moyenne de l'œil humain[1329]. Aux pièces préparatoires sont associés des documents photographiques et cartographiques qui fonctionnent comme des emprunts au réel et que, par ailleurs, les œuvres préparatoires intègrent dans leur composition (cf. Chapitre 4, II, D). Le travail muséographique de Christo réside à la fois dans la sélection des œuvres et documents, dans leur arrangement et dans leur placement sur les murs du lieu muséal. J'appuierai mon analyse sur l'exemple de l'exposition « *The Umbrellas Project, documentation exhibition* » telle qu'elle est montrée entre le 18 juin et le 13 juillet 1989 à la galerie Guy Pieters de Knokke-le-Zoute (Belgique)[1330] et surtout telle qu'elle est présentée dans le catalogue édité par les artistes et la galerie Guy Pieters (Christo et Jeanne-Claude, 1989) à cette occasion[1331]. Le catalogue d'exposition présente à la fois une sélection d'œuvres préparatoires et de documents, mais aussi un montage de ceux-ci. Cette analyse, ce qui concerne en particulier ce qui relève du montage, repose par conséquent sur un biais[1332]. Ce sont, en effet, les principes qui gouvernent la conception du catalogue que je travaillerai ici, un arrangement éditorial dont je ne connais pas le degré de correspondance avec l'arrangement muséographique. Mais je nourris des soupçons. Si l'ordre de répartition des œuvres préparatoires dans l'ouvrage n'est pas nécessairement celui qui présidait à leur distribution dans l'exposition, on peut néanmoins faire l'hypothèse, l'ensemble apparaissant très scrupuleusement pensé et le concepteur étant Christo, d'un équivalent muséographique - un équivalent qui reste à déterminer. L'importance du biais est néanmoins compensée par les études de terrain que j'ai menées dans le cadre des expositions (Type 4 et Type 4-bis) organisées par la NBK, à Berlin, en septembre 2001.

Le visiteur est placé devant un nombre important d'œuvres préparatoires. Outre leur nombre, deux aspects informent le visiteur dès son entrée dans le lieu d'exposition : la dimension et l'homogénéité. La caractéristique la plus spectaculaire est leur format, mais aussi les ruptures de format. Pour l'exposition documentaire de *The Umbrellas Project*, on dénombre un total de 30 œuvres préparatoires (16 se rapportant à la partie californienne du projet, 14 à la partie japonaise), parmi lesquels 11 sont des diptyques de grand format (144,6 x 165 cm ou 144,6 x 244 cm) et 8 des photographies peintes de petit format (dont 4 font 35,5 x 28 cm). Le tableau 35 donne la répartition par régions géographiques (Californie / Japon), par types graphiques (photographies peintes ou dessins / collages) et par dimensions, des œuvres préparatoires présentées dans cette exposition. L'homogénéité s'impose d'emblée avec les diptyques, dans la mesure où dans le moment où ils surprennent le visiteur par leur facture originale, ils le prennent dans la répétition de leurs traits constitutifs. Sur les trente œuvres préparatoires, on dénombre un total de 19 diptyques-dessins / collages (10 pour la partie

[1329] La règle muséographique indiquée par Jeanne-Claude (cf. citation ci-dessus) est confirmée par David Juda (correspondance, juillet 2003). Pour expliciter ce point, je précise les deux règles muséographiques imposées par les Christo à tous les musées et galeries sont : une règle d'horizontalité, l'alignement des œuvres préparatoires sur une ligne préalablement dessinée sur le mur (dans le cas des grands diptyques horizontaux : bandeaux supérieur au dessus de la ligne, dessins / collages / photographies peintes en dessous) ; une règle de verticalité, une seule œuvre préparatoire par pan occupé.

[1330] Et sans doute un mois plus tôt à la galerie Laage-Salomon de Paris.

[1331] L'ouvrage est explicitement présenté comme un catalogue d'exposition, accompagné d'un texte critique. Sur la page de garde on peut lire : « Christo, The Umbrellas Joint Project for Japan USA. From June 18, to July 13, 1989. Text by Masahiko Yanagi, Picture cmmentary by Susan Astwood, Photographs by Wolfgang Volz. Guy Pieters Gallery, Kustlaan 317, B-8300 Knokke Zoute » en anglais et en japonais.

[1332] La sélection est moins concernée par le problème du biais que constitue le catalogue, dans la mesure où la taille de cette exposition est conforme à celle de toutes les expositions documentaires prospectives connues (*The project work in progress Documentation Exhibition* – cf. le communiqué de presse du MET cité plus tôt -, *The Gates project and Over the River Project, Works in progress, Documentation Exhibition* de la NBK de Berlin).

californienne et 9 pour la partie japonaise) auxquels il faut ajouter deux diptyques-photographies peintes (1 pour chaque partie).
Mais, l'homogénéité de l'ensemble du dispositif est un effet plus général de la standardisation des œuvres préparatoires à laquelle procède Christo : standardisation de leur dimension, de leur structure (diptyque ou non), de leur composition (perspective linéaire), de leur facture - leurs matériaux (pigments, matières chimiques, ou documents composites assemblés), leurs règles graphiques (la figuration, le balayage du fond, les aplats colorés, les données numériques, les quadrillages) -, ainsi que du sujet de la représentation (l'objet textile imaginé et le site) et de son intitulé. Cette énumération renvoie à la description des œuvres préparatoires qui a été menée dans le Chapitre 4, II, D, 2 et sur laquelle je m'appuierai ici. Le dispositif d'exposition, c'est d'abord une collection de pièces qui se présente dans une très grande cohérence formelle, dimensionnelle et matérielle. Le quadrillage dans lequel s'inscrit la représentation et qui se prolonge sur le bandeau annexe semble former les lignes d'un gigantesque tableau d'assemblage qui raccorde les œuvres préparatoires les unes aux autres et auquel correspond la répétition du même titre. C'est une collection qui se présente donc comme unifiée dans un projet graphique. Le dispositif joue de la focale : certaines œuvres présentent des détails de l'objet textile, d'autres ouvrent des grands angles sur l'objet et le site ; le dispositif joue de la perspective linéaire, offrant alternativement des points de vue aériens obliques ou presque verticaux ou bien horizontaux au sol. Ainsi, les logiques analytique et cumulative d'une part, et d'assemblage de l'autre, qui président au déploiement de cette collection dans l'exposition, rappellent la composition d'un atlas, dont elle adopte le principe, le fonctionnement et la visée (cf. Jacob, 1992, pp. 113), et que nous allons décrire.
L'exposition est une structure ouverte (Christo peut y rajouter ou en retrancher des pièces[1333]), une modulation imagique unifiée dans un projet global : la représentation graphique par sommation de la totalité de l'installation. Ce projet est fondé sur un principe de découpage qui s'effectue dans un continuum qui est donné à voir : chaque œuvre préparatoire, y compris chacun des deux bandeaux des diptyques, isole (cadre) des portions du référent (objet et site) suivant un principe scalaire (étendue) / angulaire (focale) pour communiquer une information visuelle particulière. Mais chaque motif déborde le cadre de la représentation - il n'est pas borné par la représentation -, il se prolonge hors cadre y compris jusque dans les débordements de la matière picturale sur les photographies peintes. Il est fondé sur un principe d'indexation iconographique croisé qui ordonne les œuvres en sous séries graphiques : de multiples renvois iconiques associent certains modules entre eux et éventuellement les hiérarchisent. Les renvois iconiques instaurent deux systèmes référentiels distincts à l'intérieur du projet graphique : le référentiel photographique et le référentiel cartographique, deux systèmes qui parfois se combinent, d'autres fois pas. S'il y a multiplication et diversification des pièces exposées, celles-ci s'effectuent à l'intérieur d'au moins un des deux référentiels communs aux œuvres et déterminables visuellement. Ce regroupement des œuvres et documents sur la base d'éléments visuellement identifiables commence avec l'opposition série japonaise / série californienne[1334]. Mais, les modulations

[1333] L'exposition est montée et montrée en 1988, mais elle ne pouvait comprendre alors les 10 œuvres préparatoires de 1989 qui sont présentées à cette date. Elle en présentait d'autres qui ont été retranchées. Si l'exposition est évolutive, l'intervention de Christo dans la sélection des pièces qui constituent une de ses occurrences de mise en vue ne se fait pas pendant la durée de l'exposition, mais au moment de son déplacement entre deux lieux muséaux. De la même façon qu'un éditeur n'intervient pas dans un atlas après son édition et au moment de sa consultation, mais à la faveur d'une réédition.

[1334] Alors que les éléments structurels des œuvres qui composent ces deux séries sont de même nature : cartes topographiques, photographies en noir et blanc, dessins de même facture et représentant le même objet textile, elles ne peuvent être confondues. Il y a d'abord le placement à l'incipit du catalogue de deux cartes régionales, l'une japonaise, l'autre californienne, et de deux photographies de terrain commentées, qui exposent les couleurs respectives des deux projets. Il y a à partir de là l'opposition des couleurs sur les extraits cartographiques et sur

s'organisent en sous série à l'intérieur de ce premier niveau sériel. Les figures 07-a et 07-b[1335] montrent comment une photographie documentaire placée en encart sur un bandeau annexe peut constituer le modèle (ou plus souvent le quasi-modèle) du dessin préparatoire qui lui est associé ou d'un autre dessin, comment une photographie peinte peut correspondre au modèle photographique (ou plutôt, là encore, au quasi modèle) d'un dessin, comment enfin les dessins préparatoires peuvent partager des modèles photographiques identiques (ou plus souvent) similaires et présenter des extraits cartographiques identiques (ou plutôt) similaires[1336].
Commençons par le jeu sur le référentiel photographique. Le document 51-a montre l'exemple de renvois photographiques et cartographiques entre les diptyques numéro 7 et numéro 8 de la partie japonaise. Le jeu est répété avec les diptyques 5 et 9 de la partie californienne (cf. figure 07-a). Les deux associations de documents fonctionnent sur le même principe : un encart photographique placé en vis-à-vis du dessin semble lui avoir servi de modèle graphique, mais il apparaît en fait décalé par rapport à lui, et c'est dans une seconde composition qu'on trouve son modèle photographique. Les photographies qui documentent le travail de terrain sont elles aussi parties prenantes de ce jeu citationnel. Le document 51-b montre le rapport iconographique entre le diptyque californien numéro 10, qui associe une photographie peinte et une carte topographique, et une photographie de terrain[1337]. Le montage suit ce principe citationnel et crée un effet de circularité à l'échelle de l'ensemble des pièces présentées. La sélection comprend deux photographies peintes, illustrations de la première et dernière page de couverture du catalogue d'exposition, qui correspondent aux modèles photographiques qui ont servi à la réalisation des deux diptyques qui ouvrent et ferment l'ouvrage. La photographie peinte de première page de couverture correspond au dessin du diptyque numéro 1 japonais, la photographie peinte de dernière page de couverture correspond au dessin du diptyque numéro 11 californien, le dernier. La photographie de terrain et le diptyque avec photographie peinte numéro 10 évoqués ci-dessus (cf. document 51-b) sont placés l'un, à l'incipit de l'ouvrage en vis-à-vis d'une carte régionale (Los Angeles-Bakersfield), l'autre, p. 98, en avant dernière position, juste avant le diptyque 11. Le diptyque comprend un large extrait de carte topographique qui représente la terminaison méridionale du projet (zone de Gorman-Lebec). Les jeux de renvois cartographiques créent pour leur part un référentiel commun aux diptyques, référentiel qui fournit des instruments de repérage visuel de la position relative de chacun d'entre eux. Il intègre les documents cartographiques régionaux qui sont placés en incipit du catalogue et qui distribuent les noms des localités et des voies routières qui sont reportés sur les bandeaux cartographiques des diptyques[1338]. L'ensemble comprend trois diptyques pourvus d'un montage cartographique

---

les dessins (bleu pour les *Umbrellas* japonaises et jaunes pour les *Umbrellas* californiennes) qui s'étend aux éléments de la composition : lignes de marge, quadrillages, balayage de traits et ombres portées. Il y a enfin l'opposition de style des langages cartographiques et des informations photographiques.

[1335] La construction graphique des figures 07-a et 07-b ne respecte pas les variations dimensionnelles des œuvres préparatoires, les différences de format. En revanche elle respecte le positionnement respectif des dessins, extraits cartographiques et documents photographiques.

[1336] Pour ce qui concerne la partie californienne, un seul diptyque, le numéro 3, n'appartient à aucune sous-série ni cartographique ni photographique. Il correspond à la zone centrale de Castac Lake. Pour ce qui concerne la partie japonaise, trois diptyques, les numéros 3, 5 et 6, n'appartiennent à aucune sous-série photographique. Ils correspondent à la zone centrale du projet.

[1337] Sur la photographie peinte, le quadrillage de transfert indique qu'elle a été utilisée comme modèle graphique pour la réalisation d'un dessin.

[1338] La carte régionale est japonaise, comme les cartes topographiques utilisées pour les diptyques. La lecture en est plus difficile pour un spectateur européen. Mais les expositions sont itinérantes et celle-ci vient du Japon (1988) où elle retournera (1990 et 1991). Pour la partie californienne, la carte localise trois unités de peuplement Grapevine, Tejon Pass, Gorman, et l'Interstate-5.

général dans lesquels viennent s'inscrire tous les autres extraits cartographiques[1339] et toutes les représentations graphiques : le numéro 1 pour la partie japonaise qui en comprend 10, et les numéros 1 et 5 pour la partie californienne qui en comprend 11 (cf. figures 07-a et 07-b). L'extrait cartographique du numéro 1 japonais représente la totalité de l'installation projetée, tandis que le numéro 1 californien représente la partie nord de l'installation, de Grapevine à Castac, et le numéro 5 sa partie méridionale, de Lebec-Gorman à Tejon Pass (cf. figure 08 et figures 09-a et 09-c). Les autres diptyques (dessins et photographies peintes) prennent leur place dans ces cadres cartographiques, de la même façon que les dessins et photographies peintes avaient pris leur place entre les bornes photographiques des pièces reproduites sur les pages de couverture du catalogue. Mais l'encadrement cartographique ajoute un niveau d'ordonnancement à l'encadrement photographique : il est spatialement informé. La succession des œuvres présentées ne renvoie pas à la progression du projet telle que l'œuvre graphique l'enregistre et la donne à voir[1340], mais plutôt au principe d'une couverture spatiale en extension longitudinale et transversale et en orientation de l'objet d'art. Pour l'analyser il suffit de comparer les figures 07 et les figures 08 et 09[1341]. Les extraits cartographiques des diptyques 1 pour le Japon et 1 et 5 pour la Californie, donnent non seulement les terminaisons du projet, mais la totalité de son extension et son orientation le long de l'axe longitudinal du projet (Interstate 5, pour la Californie, et route 349 et rivière Sato, pour le Japon), tandis que la majorité des autres diptyques qui les recoupe donne son extension transversale et son orientation suivant le système des pentes[1342]. Sur chacun des 9 et 10 autres extraits cartographiques l'objet est représenté (figuré ponctuel des *Umbrellas*), le dessin ou la photographie peinte est localisé (cercle de localisation). Le cadre référentiel cartographique intègre le cadre référentiel photographique[1343]. Chaque module peut donc être non seulement replacé dans sa sous série, mais aussi dans l'ensemble de la sélection qui apparaît finie en extension, qui apparaît spatialement bornée. Les systèmes référentiels sont aussi des cadres qui servent à délimiter l'horizon de la représentation du projet en empêchant la dislocation du puzzle constitué par la multiplication des pièces exposées.

C'est à l'intérieur de ces horizons référentiels et de ces limites photographiques et cartographiques que se décline(nt) la ou les variations constituées par chacune des œuvres préparatoires et que les logiques analytique et cumulative reprennent leur sens. Ce sont alors véritablement des modules pour une modulation à l'intérieur d'un même cadre référentiel et spatial (cf. figures 09-a, 09-b et 09-c). Chaque diptyque composé d'un dessin, d'un extrait cartographique sur lequel le dessin est localisé par un cercle et d'une photographie, porte en puissance une autre représentation soit dans le développement de la logique photographique, soit dans le développement de la logique cartographique. Sur la carte, chaque cercle de localisation appelle son déplacement sur le fond de carte et son repositionnement pour ouvrir

[1339] A l'exception du diptyque numéro 3, Californie, donc (cf. document 42-c, haut).

[1340] Cela ne signifie pas que les œuvres sont toutes de la même époque, nous avons vu le contraire dans le Chapitre 4, III, B, 3 à propos de l'exposition *Two Works in Progress* de la NBK, mais que l'ordre de succession n'est pas chronologique. Cette fois encore la sélection propose des œuvres préparatoires réalisées à des époques différentes (de 1985 à 1989), dont trois esquisses en couleur de 1985 et 1986, mais le montage muséographique n'est pas conçu suivant un principe chronologique. Le tableau 29 donne la répartition dans le temps de ces oeuvres.

[1341] La figure 09 est construite sur le fond établi, pour la Californie, par M. J. Harden Associates. La figure 08 est construite sur l'extrait cartographique du diptyque 1.

[1342] L'orientation n'est effectivement pas azimutale puisque nous l'avons vu Christo n'a pas d'égard pour la convention cartographique qui représente le nord en haut.

[1343] Cela dit l'inverse est aussi vrai dans la mesure où les cartes sont / étaient construites en général sur la base d'une couverture photographique, procédé de levé topographique utilisé par Christo et ses collaborateurs pour établir les cartes de certains de leur objet d'art.

une autre représentation, et cela d'autant plus qu'il est rarement situé au centre de l'extrait. Chaque photographie appelle son correspondant graphique, *a fortiori* si elle est quadrillée (quadrillage de transfert), et chaque quasi-correspondance photographie / dessin (ou photographie peinte), ouvre, dans le léger décalage, une autre modulation. Le maniement des outils de la construction perspectiviste et des conventions cartographiques, mais aussi le cadrage (photographique ou graphique), permettent de multiplier à l'infini les possibilités de représentation de l'installation à l'intérieur du cadre iconographique référentiel. La brutalité du raccourci perspectiviste, le changement de focale photographique et d'échelle cartographique (dégradation / re-gradation de l'extrait cartographique), le changement du point de fuite, de la ligne d'horizon et de l'orientation des extraits cartographiques, le recadrage photographique[1344] et le découpage cartographique sont les moyens de la variation des diptyques à l'intérieur des sous-séries. Il faudrait y ajouter, pour être complet, les variations de la représentation liées à l'utilisation de la photographie, c'est-à-dire une « minute de terrain », comme modèle graphique : la variation du placement de la source de lumière et par conséquent la définition de l'ombrage dans le dessin, et celle du contenu d'information[1345]. Le document 47, qui rassemble des reproductions de diptyques californiens (numéros 4 et 7) et la photographie peinte de la dernière page de couverture, illustre les différents exemples de variations autour d'un même point, en l'occurrence la butte qui accidente le fond de la Castac Valley vue depuis le piémont du Frazier Mountain vers le nord-nord-est. Ils doivent être rapportés à la figure 10-a qui permet de les replacer dans l'étendue des variations cartographiques et des points de vue entre les quatre diptyques de la sous série. Le document 51-b montre, quant à lui, les variations rendues possibles par l'utilisation de minutes de terrain. Les deux photographies n'ont pas été prises au même moment : l'absence du gabarit humain dans la dépression et du semi-remorque sur la Gorman Post road, l'accroissement du contraste de luminosité sur les flancs du Tejon Peak, sur le tirage du diptyque différencient le tirage support de la photographie peinte du document photographique de terrain. On observe aussi un très léger déplacement du point de vue vers la gauche, peut-être de la focale, en tout cas du cadre. Par conséquent, les modulations que propose Christo en ses dessins sont autant des variations autour du point de vue sur l'objet que des variations sur l'objet. Ou, pour le dire autrement, les principes analytique et cumulatif visent autant la représentation des manières de s'en saisir que la représentation totale de l'objet d'art.

Pour conclure, je dirais que nous avons avec cette exposition d'une part, un dispositif dans lequel chaque œuvre préparatoire, parce qu'elle est un assemblage (documentaire), contient en elle-même et en puissance le principe de la variation de l'ensemble des œuvres par déclinaison de ses composants photographiques ou cartographiques selon les principes de sa construction, et, parce qu'elle est une modulation, contient le principe de son assemblage avec les autres œuvres. D'autre part, un dispositif dans lequel l'assemblage est un état possible de

[1344] Le recadrage des photographies prises sur le terrain par W. Volz pour la réalisation d'œuvres préparatoires est manifeste dans le catalogue de l'exposition documentaire de *The Gates, Project* (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, pp. 66-67 et p. 70). On trouve, pp. 66-67, dans la composition d'un diptyque un encart photographique dont l'image est recoupée dans les sens de la longueur (en haut) et de la largeur (à gauche) par deux lignes rouges et, p. 70, un dessin réalisé précisément sur le modèle de ce cliché auquel manquent effectivement les parties retranchées. Sinon, sur les photographies peintes le quadrillage de transfert témoigne souvent d'un recadrage de l'image photographique, celui-ci ne recouvrant pas la totalité de l'image et laissant supposer un recadrage pour des dessins venus ou à venir.

[1345] Je souligne le fait que Christo ne sélectionne pas nécessairement des photographies au contenu pittoresque ou présentant une qualité qu'on pourrait qualifier rapidement de « paysagère » (au sens où elle s'inscrirait dans les schèmes esthétiques définis par la peinture de paysage). Les œuvres préparatoires japonaises présentées dans l'exposition en témoignent qui montrent un paysage rural conquis, en particulier dans le fond de la vallée et le long de la route 349, par un pavillonnaire bas de gamme (Christo et Jeanne-Claude, 1989, p. 81, p. 100)

la déclinaison qui fait système en délimitant son horizon et en contenant le puzzle. Mais, sans le système référentiel, l'œuvre particulière ne peut être comprise comme une modulation, et sans la variation l'assemblage ne peut être compris comme un cadre référentiel. Ainsi, l'exposition joue-t-elle non seulement de l'œuvre préparatoire pour détailler suivant une logique analytique et cumulative, et de la série pour unifier / totaliser suivant une logique d'assemblage, mais se faisant elle délimite par la série et creuse de la multiplicité à l'intérieur même du module. La logique cumulative et la logique d'assemblage donnent la dimension de l'œuvre potentiellement infinie dans les limites de l'extension spatiale monumentale de l'objet d'art. Ainsi, le dispositif fonctionne, en effet, comme un atlas offrant les conditions à la fois d'une multiplicité de prises particulières et partielles sur l'installation projetée, d'une variation des points de prise, et d'une recomposition de la pluralité dans une totalité contournante par le biais d'allers-retours iconographiques. Mais il s'agit d'un atlas dont on a étalé, juxtaposé et appliqué les planches. Un atlas déployé et arrangé sur le mur du lieu muséal, qui se réfère à l'objet qu'il représente aussi par sa dimension, et dont la consultation implique, de ce fait, le parcours moteur du spectateur, parcours qui est dans la plupart des cas le thème de l'œuvre préparatoire même. Un atlas qui s'est fait carte fragmentée géante ou bien une carte en feuilles dont les informations, les dimensions et les orientations varient. Un atlas ou une carte appliquée au mur qui est indexé sur la réalité par l'effet de transparence cartographique ou photographique.

b- Dans l'exposition, les raisons du projet graphique : le projet moteur spectateur et l'atlas champ d'action

Après avoir décrit le dispositif je tenterai d'en dégager une pragmatique, celle qui guide la visite d'exposition et qui donne une « raison » au projet graphique christolien tel qu'il est exposé, du point de vue de la réception de l'objet d'art. En déformant une citation de Merleau-Ponty, je voudrais mettre en évidence le fait que le dispositif muséographique permet à Christo d'une part, de montrer[1346] « comment la vision peut se faire de quelque part sans être enfermée dans sa perspective » (Merleau-Ponty, 1945, p. 81), ou plus précisément lui permet d'amener à la conscience du spectateur cette expérience d'une station où l'on s'arrête pour « s'enfoncer » dans l'objet tout en maintenant ouvert l'horizon de toutes les autres visions possibles. En chaque station le spectateur voit devant lui un objet (œuvre préparatoire) sur le fond d'autres objets similaires (environnement), et cette vision lui permet de dégager une face de l'objet d'art qu'il représente (représentation partielle) dans l'horizon possible de toutes les autres faces de l'objet d'art que l'ensemble représente (représentation totale de l'installation). Il lui permet de montrer d'autre part, comment cette vision est tributaire d'une association avec le se-mouvoir (cf. Straus, 1989) qui engage le corps-spectateur dans un parcours qui fait de l'ensemble constitué par les œuvres préparatoires, l'ensemble des pôles d'un champ d'action. Le dispositif muséographique implique non seulement un déplacement entre des tableaux, mais l'instaure en un parcours[1347] porteur de sens pour lui autant que chaque station devant un tableau particulier : au projet graphique et à son agencement muséographique vient correspondre un projet « spectateur » dont la motricité est à la fois l'expression et l'instrument, un projet moteur donc. Le parcours physique qui s'effectue *indoor* entre chaque tableau n'est que le prolongement de celui qui est proposé par chaque œuvre préparatoire

[1346] Et non pas « comprendre » dans la citation de Merleau-Ponty.

[1347] J'opposerai donc ici la visite d'exposition qui réside dans un déplacement neutre entre des tableaux, un déplacement qui ne vient par recouvrir de sens la juxtaposition de tableaux présentés dans l'exposition, au parcours d'exposition, qui vient s'accorder au dispositif d'exposition qui le déclenche, et qui redouble de son sens, le sens qu'à cet assemblage particulier. Un sens que la phénoménologie permet de décrire.

comme modèle de l'expérience esthétique *outdoors* de l'objet d'art et qui dans l'exposition est visuel et mental, comme deux modalités (le glissement, la plongée) du même mouvement. Sinon que la première des modalités est suscitée par l'environnement muséographique, tandis que la seconde est physiquement entravée par la nature du dispositif *indoor*. Ainsi l'ensemble des œuvres et documents présentés dans l'exposition se déploie en tant que figure sur deux horizons à la fois, l'espace extérieur, espace objectif formalisé par la carte ou le dessin en perspective, redoublé par les plans verticaux des murs de l'exposition, et l'espace corporel du spectateur. Je montrerai ensuite comment ce dispositif d'exposition maintient le spectateur dans une extériorité contradictoire avec le projet moteur qu'il actualise et conscientise, tout en l'indexant sur un extérieur possible où l'expérience, à laquelle il prépare, pourra avoir lieu. Nous retrouvons donc dans l'exposition la propédeutique de la réception de l'objet d'art qui était au cœur des dispositifs d'installation *in situ indoor*. Ma démonstration s'appuiera comme précédemment sur le dispositif spécifique de l'exposition de *The Umbrellas, Project*.

La dimension de la représentation de l'installation dépasse le champ visuel du spectateur, elle implique la déambulation, et concourt à la définition d'un programme chorégraphique, chaque œuvre étant à la fois une station particulière et une invitation à poursuivre le parcours en elle et vers les autres œuvres, comme si le visiteur se déplaçait dans une image globale à la dimension de l'installation à venir (Type 4-bis) ou démantelée (Type 4). Les œuvres préparatoires sont construites sur la base de l'association directe, dans les diptyques, ou indirecte, pour les autres types d'œuvre préparatoire, entre des photographies ou leur rendu graphique (dessins) et des extraits plus ou moins largement découpés de cartes topographiques (mais aussi *photomaps*[1348]). Ce principe est réitéré par l'incipit du catalogue qui met en vis-à-vis une photographie et une carte régionale, comme modes d'accès généraux à l'œuvre par le truchement de sa représentation (projet graphique). Elles sont donc construites sur l'association entre deux modes de représentation distincts qui déterminent soit une pragmatique du regard fondée sur le stationnement moteur et la plongée visuelle dans la représentation, celle du point de vue perspectiviste, soit une pragmatique du regard fondée sur le glissement de points en points ou survol, celle du point de vue zénithal.

La partie cartographique des diptyques, mais aussi d'autres éléments énoncés précédemment comme le quadrillage sur la surface des dessins (assimilables à des parallèles et des méridiens cartographiques), dans la mesure où elle donne à voir un continuum matériel (l'assemblage de tableaux) et symbolique (l'atlas) qui a à voir avec un continuum spatial auquel elle se réfère et qu'elle contient, est le support du parcours d'exposition. Grâce à lui le spectateur survole l'objet d'art et instaure sa représentation en horizon de toutes les stations possibles accessibles par un déplacement moteur. Les extraits cartographiques instaurent des ici et des là-bas à l'intérieur d'un référentiel commun (projet graphique, série, sous série) comme des polarités pour le projet moteur du spectateur et accordent le parcours d'exposition avec la représentation de la distance qui les sépare et de la limite et de l'orientation qui les ordonne. F. Wahl dans un article intitulé « Le désir d'espace » décrit cet effet de la carte, en général, qu'on trouve, en l'occurrence, dans le projet graphique exposé de Christo :

« Comme tout ce qui tient à l'espace, la carte - qui expose ou plutôt construit une étendue à parcourir – ne se pense pas sans le mouvement. Mais du mouvement à l'espace, le rapport s'entend de deux façons. On dira ***espace*** *au sens propre, le jeu des rapports extensifs dont rend compte la géométrie : système intelligible des places indifférentes à ce qui vient les occuper, seulement définies par leur extériorité (partes extra partes), leur distance et leur direction réciproques. Le* ***lieu*** *– pour le définir dans les termes d'Aristote -, s'il n'est pas évidemment ni la chose mobile – mettons le corps du géographe -, ni une de ses propriétés, n'en est pas moins donné à partir d'elle ; "limite immobile de l'enveloppe", il faut le penser en puissance de ce qui vient s'y envelopper ; et quand je dis "mon lieu", j'entends celui de mon repos. Celui à partir duquel je me transporte, vers lequel je me reporte,*

[1348] Ce n'est pas le cas pour les œuvres présentées dans cette exposition.

autour duquel le réseau abstrait des transports possibles se leste de l'épaisseur – de la présence – de mon corps. Que le désir est du lieu – va et vient dans l'ordre du lieu, a affaire au lieu -, cela se perçoit d'emblée. Mais il l'est de par ce qui se trame inséparablement entre espace et lieu. (...) Le désir est du lieu. Là où tu es : lieu où je ne suis pas : où je cherche à être. Il est, hors de mon lieu, un lieu qui se trouve valorisé d'être le tien. De mon lieu à celui de l'objet de mon désir : le trajet. Condition pour cette circulation de désir : l'ordre, la mise en pace des places. Rigoureusement : reconnaître l'espace pour jouir du lieu. » (Wahl, 1980, p. 41).[1349]

La carte est cette représentation qui en ordonnant les places permet la jouissance du lieu. En l'occurrence, non pas le « lieu qui se trouve valorisé d'être le tien » (Wahl, 1980), mais le lieu d'où le sujet peut s'ancrer dans l'objet d'art. Une fois que le principe du référentiel cartographique commun est reconnu par le spectateur, les renvois et variations cartographiques compliquent ce parcours en de possibles allers-retours entre les tableaux, créant dans la linéarité de la visite des trajets multiples entre des polarités multipliées.
A l'intérieur de ce continuum les dessins et les photographies peintes jouent pleinement leur rôle de fenêtres sur l'objet, fermant l'horizon général et ouvrant une plongée particulière : une face de l'objet pour un face-à-face stationnaire qui absorbe visuellement et mentalement le spectateur[1350]. C'est la pragmatique bien connue de la représentation en perspective linéaire. Une fois le principe du référentiel commun reconnu par le spectateur, les renvois et variations photographiques compliquent ce parcours en de possibles allers-retours entre plusieurs faces de l'objet. La figure 10-c montre un agencement simple en miroir opposant les dessins des diptyques californiens numéro 05 et numéro 08. Le diptyque numéro 5 californien, en lui-même et dans ses relations avec le diptyque numéro 9, propose un jeu plus complexe (cf. figure 07-a). D'une part, l'encart photographique est un cliché inversé[1351] par rapport au modèle photographique du dessin[1352] (cf. document 52-a) ; d'autre part, cet encart photographique est le modèle du dessin du diptyque numéro 9 (cf. document 52-b), auquel est associé un encart photographique quasi-similaire, c'est-à-dire que cette fois le cliché et le dessin partagent la même direction de prise de vue, mais pas tout à fait l'angle et le gisement. On a donc un jeu de miroir dans l'image et un jeu de miroir entre les images, jeu auquel participent les extraits cartographiques comme éléments de repérage et comme représentation générale de ce qui n'est pas visible du point de vue limité de la perspective.

« Christo : For instance when the drawing is from above, I always try to have a photography from underneath, and when from underneath a photography from above. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).

C'est l'intérêt de l'aspect cubiste de l'œuvre préparatoire christolienne que de permettre dans la même image ou dans la même série d'images de poser à la fois plusieurs faces de l'objet. Il permet en chaque point de vue l'anticipation présomptive par-delà de l'horizon interne de celui-ci, c'est-à-dire l'apprésentation des faces cachées de l'objet représenté. C'est aussi l'intérêt de la technique du raccourci utilisée par Christo qui, elle, juxtapose dans chaque

[1349] C'est l'auteur qui souligne en gras.

[1350] Ce dont Merleau-Ponty (1945, p. 81), dans un paragraphe où il articule vision naturelle et vision de la perspective spatiale, rend compte par les verbes « s'ancrer », « s'enfoncer » dans l'objet ou encore l' « habiter », faisant de celui-ci une « demeure ».

[1351] Dans les faits légèrement décalé, mais ce décalage n'est pas sensible visuellement, les photographies apparaissent comme des images inversées.

[1352] La photographie de l'encart est prise depuis une des buttes accidentant la dépression de l'Andreas Valley vers Tejon Peak à l'arrière plan, l'Interstate-5 est dans le dos du photographe, Gorman Post road est au centre de la photographie ; le modèle photographique du dessin a été pris depuis les premiers contreforts du Tejon Peak vers la dépression, Gorman Post road est au pied de la pente, l'Interstate-5 et ses doubles voies sont dans la profondeur du champ.

image la vue de près sur un module et la vue de loin sur un arrangement localisé de modules. C'est dans cette perspective générale (multi facette, multi scalaire) que s'articule pour chaque œuvre préparatoire le référent cartographique et le référent photographique. Dans le cas du diptyque numéro 5 californien (cf. document 52-a), l'extrait cartographique est orienté de sorte (axes des deux voies et pente) qu'il permet de reconnaître le renversement des points de vues entre encart photographique et dessin et le cercle de localisation, qui ne présente pas d'angle de vue[1353], permet de faire le travail mental du renversement : à l'intérieur du cercle, le point de vue peut tourner jusqu'à se renverser, intégrant dans le même mouvement visuel et mental les deux faces en miroir du même objet pour un spectateur ubiquiste ou bien offrant le point de vue croisé d'un autre spectateur sur le même objet. Mais, le référent cartographique est aussi nécessaire pour retrouver à l'origine du dessin d'une autre œuvre préparatoire (le numéro 9, cf. document 52-b) l'encart photographique du diptyque numéro 5. Le jeu des facettes s'articule à la problématique de l'ici et du là-bas, devenus par-là même une déclinaison en couples de distance et de limite (proche / lointain, dessus / dessous, devant / derrière) et définis comme des polarités du champ d'action du spectateur : les allers-retours se font alors prises de vue. Il instaure l'ici et le là-bas comme des polarités pour le projet moteur, permettant au spectateur dans son déplacement visuel et mental de faire l'expérience de la proximité et de l'éloignement. Il peut couvrir visuellement et mentalement la distance, mais à chaque fois qu'il atteint un point d'arrivée, c'est-à-dire un point d'où s'ancrer dans l'objet, il y a de nouvelles distances devant lui, de nouveaux points d'ancrage. Il n'y a pas de rupture entre le mouvement horizontal de l'exploration motrice et visuelle supporté par l'assemblage cartographique et la plongée visuelle et mentale dans une œuvre préparatoire particulière supportée par la perspective linéaire et secondée par la construction cubiste. Le premier est une exploration qui s'effectue dans l'environnement muséographique et qui est encadrée par l'assemblage cartographique qui lui sert d'horizon. Le second est une fermeture de l'horizon général, une ouverture de la prise qu'il donne sur l'objet qui creuse un horizon à l'intérieur d'un système de points de vue (cf. Merleau-Ponty, 1945, pp. 81-82). Ainsi, l'environnement muséal assure la quasi-réalisation du programme énoncé dans les communiqués de presse, instaurant la représentation de l'objet d'art en champ d'action pour une intentionnalité motrice. D'ici / de là-bas, de près / de loin, de devant / de derrière, de dessus / de dessous, depuis la route ou depuis les collines pâturées, en voiture ou à pied, l'objet d'art est appréhendé suivant un programme chorégraphique (parcours et stations) dans le cadre posé par l'environnement muséographique.

L'association dans le diptyque de deux formes figuratives de représentation de l'espace, la perspective au bout de laquelle le spectateur trouve, en un point (de vue), le paysage et la représentation cartographique sur laquelle il trouve une répartition d'objets saisissables dans un projet moteur, l'association de deux systèmes symboliques que les auteurs opposent traditionnellement (cf. Collot, 1986, p. 211 et p. 212 ; Brayer, 1995, p. 8), nous informe que le paysage n'est sans doute qu'une des dimensions de l'activité constituante du sujet spectateur-usager dans l'expérience esthétique de l'objet d'art christolien. Je dirais, contrairement à M. Collot et en allant dans le sens de M.-A. Brayer, que ce qui est « enfermant » dans ce dispositif c'est le paysage, d'où le nécessaire jeu cubiste qui défait la perspective, et qu'inversement la bi-dimensionnalité surfacique de la carte, son « absence de profondeur » (Collot, ibid., p. 212), et l'indétermination du point de vue qu'elle propose, sont potentiellement porteuses d'une autre modalité d'appréhension, une appréhension non pas construite sur le principe de la distance (la séparation sujet observant / objet observé) et d'une

[1353] Dans l'entretien de juillet 2003 que j'ai fait avec les artistes, Jeanne-Claude revenant sur son insistante demande pour que Christo incorpore systématiquement un angle dans le cercle de localisation, se voit opposer une fin de non recevoir par Christo. Doit-on voir dans cette réticence et dans l'utilisation somme toute limitée de l'angle de vue, la volonté de Christo de laisser la prise très ouverte ?

posture arrêtée, mais du contact et de la motricité. La forme de l'expérience esthétique de l'objet d'art christolien n'est pas toute contenue dans l'objet paysage, mais prend comme modèle l'expérience de la carte et demande, pour être adéquatement envisagée, qu'on rappelle ici le rapport carte / image du corps que j'ai présenté dans le Chapitre 3, I, D. J'ajoute, dans ce sens, que les diptyques, comme toutes les œuvres préparatoires, sont présentées derrière une vitre de plexiglas, un encadrement réalisé par Christo lui-même. Cette vitre est réfléchissante, réfléchissante de celui qui l'observe, projetant l'une sur l'autre et les collant ensemble la représentation et l'image du sujet de l'expérience. Le dispositif évoque les miroirs cartographiques de certains artistes contemporains (cf. Chapitre 3, I, D). Ce modèle de l'expérience, pour être compris, suppose une élaboration d'outils conceptuels et théoriques que je mènerai dans la seconde partie de ce Chapitre.

c- Le projet graphique exposé comme « seuil esthétique » : La position d'attente frustrée

Les œuvres préparatoires et les documents d'exposition sont indexés sur un extérieur (extérieur au lieu muséal et à la représentation) par le double référentiel cartographique et photographique. Le premier appelle à lui le déplacement moteur dans le cadre spatial de l'objet, le second l'ancrage dans l'objet. Mais l'union du sentir et du se-mouvoir qui fait de l'objet d'art un champ d'action pour une intentionnalité motrice, union qui est instaurée en schème de réception esthétique de l'objet, est impossible. D'un côté le spectateur se meut mais il survole la représentation de l'objet, de l'autre il entre dans l'objet, mais cette plongée suppose son immobilisation préalable - le corps n'est pas vraiment l'instrument de son ancrage dans l'objet d'art - et la projection de son déplacement sur le spectateur représenté en mouvement (ou véhiculé) dans un processus mental d'identification. Plus encore, le spectateur est placé en position d'extériorité par les procédés mêmes qui instaurent l'union du sentir et du se-mouvoir en schème d'expérience, il est empêché de réaliser le programme. Quand il s'arrête en une station pour s'ancrer à l'objet, quand depuis cette station il projette de rejoindre une autre station dont la perspective est ouverte dans le dessin comme un nouvel horizon pour son projet moteur, alors l'écran projectif et le mur auquel le tableau est accroché qui le redouble fonctionnent comme des entraves à son mouvement. Les procédés de construction graphique : quadrillages, lignes de fuite, cadres graphiques, etc. soulignent la planéité concrète du support et mettent en évidence le tableau en tant qu'objet. Ils « permettent de voir le tableau en soi, plutôt que de voir à travers lui un sujet ou un espace illusionniste. [Ils] nient par conséquent la signification profonde d'ordre psychologique, que les partisans de l'anthropocentrisme accordaient à cet espace », écrit I. Sandler (1990, p. 83) à propos des grilles et damiers qui envahissent la peinture et la photographie étasuniennes dans les années 1960. Les marques de ces procédés sont par conséquent moins importantes sur les dessins que sur les photographies peintes où, par ailleurs, elles débordent largement le cadre du tirage papier pour se développer sur le support papier ou carton (cf. documents 44). On observe aussi que Christo fixe ces dernières à leur support avec un ruban de papier collant brun visible. Par tous ces moyens Christo supprime l'effet de transparente neutralité de la photographie qui met en danger le sentiment de l'entrave au mouvement, essentiel au fonctionnement du dispositif muséal. On retrouve là les conditions de la conscientisation d'une saisie de l'œuvre dans un projet moteur, et de la frustration consécutive à son entrave, qui caractérisait les installations *indoor*.
La sélection d'œuvres préparatoires et leur agencement sont producteurs d'autres frustrations. L'accumulation des œuvres préparatoires, la dimension de l'environnement qu'elles composent créent l'illusion d'un recouvrement de l'œuvre par sa représentation, l'illusion de l'atlas déployé en une carte géante fragmentée. Mais une fois le principe des référentiels

communs reconnu, une fois reconnus les renvois et variations cartographiques et photographiques, le spectateur découvre les plis et les trous de la représentation de l'objet d'art (cf. Chapitre 3, I, C). Les plis sont les empilements de représentations différentes en une portion de l'installation, les trous, inversement, les parties de l'installation non recouvertes par la représentation. Les plis sont les lieux privilégiés de l'expérimentation des différentes manières de se saisir de l'objet à travers ses différentes facettes (cf. figures 10-a et 10-c). A l'inverse les trous sont des lacunes de représentation dans le continuum cartographique (cf. figures 10-b). Comme dans un atlas trompeur qui non seulement représenterait plus certaines parties du monde que d'autres, mais qui les représenterait mieux en faisant varier les niveaux de détail avec l'échelle, le projet graphique, tel qu'il est exposé, est « mal » composé et « mal » proportionné. Les effets des plis et des trous sont à comprendre ensemble, relativement l'un à l'autre : ils forment un champ d'action inégalement polarisé par la représentation de l'objet pour un projet moteur qui se trouve à la fois exacerbé et frustré.
Mais ce n'est pas n'importe quelle surface qui entrave le projet moteur, c'est une surface qui représente un objet textile, qui présente, en tant que composition graphique, de nombreux attributs de la surface textile (cf. Chapitre 3, C., 1) et parfois même (ce n'est pas le cas dans l'exposition documentaire *The Umbrellas Project*) une surface sur laquelle Christo a collé un coupon textile. Une surface qui s'impose en tant que surface, qui exhibe la surface et la multiplie (écran de projection, tableau, mur). Un dispositif donc qui appelle le contact, le toucher, et qui en même temps l'interdit du fait de la nature de l'objet (un tableau), de son mode de présentation (encadré sous une vitre de plexiglas) et de la nature du lieu (institution muséale), au nom d'un habitus spectateur qui instaure le visuel en schème de réception esthétique. Les tableaux sont des mimes de « toiles » qui invitent au contact et l'interdisent tout à la fois. Voici donc les éléments d'un second type de position d'attente frustrée : devant la toile sans contact avec celle-ci. Le projet moteur est doublement frustré, celui de la déambulation dans l'installation comme celui du toucher de la toile, à l'instar de ce que j'ai analysé à propos des installations *indoors* des années 1960.
Ainsi, dans l'exposition, le communiqué de presse affiche le programme, le projet graphique les règles du jeu, l'agencement muséographique fait faire quelques échauffements tout en limitant le champ d'action du projet moteur qu'il conditionne et informe, et le contact qu'il appelle. C'est à l'extérieur et plus tard que motricité et toucher comme formes de réception de l'objet d'art pourront se déployer, sur l'installation. Il y a, en effet, une promesse derrière la frustration muséale, celle-ci est contenue dans le recours à la photographie et à la carte topographique. Ces deux référentiels indexés sur la réalité, l'un sur un mode photographique et l'autre sur un mode analogique, sont traditionnellement perçus comme des enregistreurs neutres de la réalité dont ils rendent compte[1354]. Le miroir cartographique et la fenêtre photographique désignent le lieu, quelque part, où l'expérience, en ces schèmes, sera possible. Cartes et photographies intégrées dans les diptyques et dans l'exposition (sous forme documentaire) reportent sur leur hors cadre respectif, la réalité extérieure sur laquelle elles sont indexées, le désir du lieu de l'expérience, et dont les cartes, parce qu'elles ordonnent les places pour un parcours, sont la condition d'accès (cf. Wahl, 1980, pp. 41-46).

[1354] Je fais référence ici à la conception informationnelle de la carte qui tend à considérer celle-ci comme un énoncé sur le monde capable de nous informer sur celui-ci sans jamais l'affecter. Cette conception, qui s'oppose aux définitions savantes de la carte, la définition textualiste de la carte, qui en fait un discours autoréférentiel, et à la définition praxéologique et interactionnelle de la carte qui en fait un outil de production du monde, est de fait la plus couramment partagée. La carte est dans cette acception, du fait de sa neutralité et de sa transparence, un « miroir » du monde qu'elle représente. A propos de ces trois conceptions de la carte voir L. Mondada (2000, pp. 165-175).

C. Lieu muséal d'exposition comme opérateur spatial

La démarche christolienne étant une démarche de projet, leur œuvre se déployant dans le monde et l'installation étant réglée par les principes d'unité de lieu, de temps et de non reproductibilité, la réception de l'objet d'art par un public est soumise à double contrainte de distance et de temps. Les artistes doivent assurer les conditions d'accès du public à l'objet d'art, les conditions de son rassemblement en un lieu et en un temps, un temps qui plus est indéfini quasiment jusqu'à son apparition. Ils utilisent donc les moyens contemporains de la circulation généralisée en recourrant à deux supports distincts, l'institution muséale, son relais universitaire, et les médias (presse, télévision, radio) pour faire circuler trois types de mobiles distincts : les expositions itinérantes (Type 4-bis, 1, et 1-bis), eux-mêmes ou leurs collaborateurs (conférenciers) et l'article de presse comme relais du communiqué de presse. L'exposition itinérante me semble être la forme la plus complète des trois, celle qui intègre les deux autres, dans la mesure où les artistes souvent l'accompagnent pour la monter (accompagnement direct ou à travers une abondante correspondance avec les conservateurs) et la présenter (conférence), dans la mesure où, par ailleurs, elle déclenche l'information diffusée par les médias[1355]. L'institution muséale (dans ce cas essentiellement la galerie, mais pas seulement) peut être comparée à une poste associant sur elle l'idée de liaison et l'idée de relais. Lieu placé sur la voie publique et doté d'une adresse, elle est un lieu de dépôt passager (poste) d'un mobile postal, elle est publique et transmet ce qui y est déposé, mais elle est aussi une position dans un système de places entre lesquelles les expositions itinérantes circulent. L'exposition elle, est le mobile qui rassemble des objets pour faciliter leur transport, en l'occurrence les œuvres préparatoires et documents qui sont le courrier, ce qui transmet l'information. L'exposition est le moyen de l'invitation d'un public à l'installation comme la lettre, la télécopie, le courriel aujourd'hui sont les moyens d'inviter quelqu'un à un événement, tout en lui fournissant des informations sur celui-ci, des indications sur l'adresse, l'accès, les conditions de participation, la durée, etc. Le déplacement que l'exposition effectue vers ses destinataires manifeste sa vocation promotionnelle, le mouvement convergent des spectateurs vers l'installation en constitue(ra) la réponse. Si les *Wrapped objects* n'étaient pas simplement des figures du « ici il n'y a rien à voir » mais des invitations postales à aller voir là-bas, ils désignaient cependant des lieux utopiques pour une réception esthétique, alors que les expositions d'œuvres préparatoires qui trouvent un public dans un lieu muséal indiquent des lieux réels pour l'expérience et donnent leur adresse et leur condition d'accessibilité.
Ce faisant l'utilisation du réseau-support muséal par les artistes rapproche les lieux qui le composent d'agences de tourisme, avec lesquelles ils partagent les formes de leur distribution et leur fonction. Ils rendent possible la rupture du public avec les espaces quotidiens, mais

[1355] Il y a cependant, un vrai travail à entreprendre sur les rapports des artistes et de l'œuvre aux média. Je ne parle pas seulement de la presse spécialisée, les magazines d'art, mais de la presse quotidienne locale qui couvre les différentes phases des projets et prend une position qui leurs est favorable ou défavorable. Puisqu'il est un art public, c'est-à-dire à la fois construit dans des espaces publics et destiné au public - au public participatif, au public-spectateur -, puisqu'il est un art qui repose sur une adresse faite en direction d'un public, l'art christolien implique la presse dans le débat public. Cependant, à l'exception des localités et régions pour lesquelles les artistes projettent une installation, la couverture médiatique des projets est liée à l'événement localisé d'une exposition. Ce travail, je ne l'ai pas mené systématiquement, mais je m'en suis faite l'écho en plusieurs occasions. Nous avons vu que le texte *Les erreurs les plus fréquentes* (Christo et Jeanne-Claude, 2000) était en partie destiné aux journalistes. Aux Etats-Unis, les avocats des artistes, au milieu de toutes leurs attributions d'investigation juridique et de défense des projets aux audiences publiques, gèrent aussi les tenants et les aboutissants de campagnes de presse qu'ils orchestrent ou auxquelles ils participent. Nous avons rencontré en plusieurs occasions les entretiens que les artistes donnent dans la presse locale au moment des installations, en particulier ceux que j'ai utilisés comme sources à propos *The Umbrellas* (partie californienne). J'ai évoqué aussi les campagnes de presse orchestrées autour de *Surrounded Islands* ou du saut illégal de la *Running Fence* dans le Pacifique, et dont rendent compte les éditions documentaires.

aussi avec l'espace traditionnel du musée comme condition de réception d'une œuvre d'art, en produisant du désir et en créant les conditions d'accessibilité du lieu d'installation. Le recours à l'institution muséale permet aussi aux artistes d'externaliser l'opération de promotion : c'est aux galeries ou aux musées d'informer par affichage, publipostage ou par le biais de leur site Internet leur public habituel ou potentiel, servant alors de relais à l'opération réalisée par les artistes eux-mêmes. Le lieu muséal sert alors d'opérateur spatial entre l' « aire théorique » d'influence de ce lieu où l'invitation est diffusée, où elle trouve ses destinataires, et le site d'installation, où sont reçus les spectateurs qu'elle a drainés. Nous allons montrer dans cette partie comment cet ensemble fonctionne.

L'utilisation du lieu muséal comme poste, relais de la diffusion d'une information, est une pratique ancienne de Christo et Jeanne-Claude. Elle est envisagée, par Christo, dès l'installation parisienne *Le Rideau de fer - Mur de barils de Pétrole, rue Visconti, 1962* et peut être mise en évidence sur son carton d'invitation (cf. document 25). L'invitation présentait sur le support d'une photographie aérienne verticale d'une partie du 6ème arrondissement de Paris, légèrement réorientée et sans échelle, deux lieux distincts séparés par une distance et qualifiés par leur contenu événementiel : en bas de l'image, la galerie J, lieu d'exposition de « monument temporaire mur d'assemblage »[1356], en haut, le Rideau de fer, « présentation unique ». Ce dernier était présenté comme un lieu, au même titre que la galerie, et non pas comme un objet dans un lieu. A chaque lieu étaient attribués une adresse, une date et un horaire. L'adresse de la galerie est détaillée et assortie d'un numéro de téléphone : « 8 rue montfaucon, paris 6, angle r. du four et bd. st germain, dam 3065 ». Enfin, on y trouvait la représentation graphique d'un trajet qui reliait les deux lieux entre eux, les ordonnait non seulement dans l'espace (celui du quartier, celui de l'image photographique) mais dans le temps, les faisant se succéder. L'ensemble de l'invitation impliquait donc au moins trois déplacements du public : de chez lui au lieu d'exposition, du lieu d'exposition au lieu d'installation et du lieu d'installation à chez lui, la prestation artistique englobant les deux lieux, celui de l'exposition documentaire et celui de l'installation, et le trajet orienté entre un point de départ (la galerie) et un trait d'arrivée (le Rideau). La galerie, lieu d'accueil de l'exposition documentaire prend explicitement sa place dans la prestation artistique comme un seuil, qui permet d'une part, de rassembler le public, de le préparer à la réception de l'installation (seuil esthétique), et d'autre part, de gérer les problèmes de distance et temporalité posés par le fonctionnement de l'œuvre christolienne sur le mode du projet (seuil géographique). La galerie est le lieu par lequel le spectateur doit passer pour recevoir une formation en vue de l'expérience esthétique, nous l'avons vu, mais aussi une information (voire une information téléphonique). La galerie est aussi cet endroit d'où part l'expérience, où s'origine le se-mouvoir de l'expérience esthétique, l'invitation l'inscrivant au cœur de la pratique urbaine comme un rappel de ce que l'installation évoque : le mur qui a coupé Berlin en deux en prenant appui sur la trame viaire[1357]. Le tout suppose le recours à un document de

[1356] Exposition d'œuvres préparatoires qui concernaient ce projet et d'autres projets parisiens.

[1357] L'œuvre a à voir comme toutes les autres avec le déplacement. Il s'agit en effet de s'assurer que le public « tombe » sur le mur dans le mouvement de son déplacement urbain. Notons que Christo trace une ligne sur la voie parisienne et coupe par ce geste graphique la ville en deux transformant les voies en impasses urbaines à l'image d'une représentation cartographique de la coupure Berlin est et Berlin ouest. Je rappelle la fin du texte rédigé par Christo et présenté avec le projet graphique : « ce "Rideau de fer" peut s'utiliser comme barrage durant une période de travaux publiques, ou servir à transformer définitivement une rue en impasse. Enfin son principe peut s'étendre à tout un quartier, voir à une cité entière. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 20). Je décris aussi le projet graphique : sur une image photographique de la rue, un collage de photographie de barils, et un collage d'une silhouette d'homme qui marche sur le trottoir, les mains dans les poches, droit dans le mur. De fait, le public emmené par Christo de la galerie J au site d'installation du Rideau de fer fera moins l'expérience d'être bloqué dans son mouvement, que celle de participer émotionnellement et visuellement à l'édification du mur.

type cartographique, ici une photographie aérienne verticale, qui constitue le support de l'adressage de l'expérience et du déplacement vers le lieu de celle-ci.
L'invitation de *Le Rideau de fer* met en relation dans l'espace et le temps deux lieux situés dans une même ville - un même arrondissement de cette ville – et dans la même journée : le lieu d'exposition et le lieu d'installation appartiennent à l'espace cognitif, de pratique et d'expérience du public auquel elle est adressée. En se déployant dans le monde, l'activité artistique a accru les distances spatiales et mentales entre le public et les lieux d'installation, rendant le recours à l'exposition de plus en plus nécessaire. Elles offrent, en effet, les conditions d'accès physique et mental à l'installation. Quand les expositions circulent dans les « aires » de recrutement du public entre les établissements muséaux, elles invitent ce public à faire l'expérience *in situ outdoors* d'une installation à venir dont le site d'assise ne se trouve ni dans son espace de vie ni dans son espace vécu, et dont la construction mentale soit n'est pas réalisée (Rifle Gap, Rifle ; Cotati-Bodega Bay, *Marin* et *Sonoma Counties* ; Tejon Pass, *Kern* et *Los Angeles Counties*, et rivière Sato, préfecture d'Ibaraki ; Berower Park, Riehen ; Parkdale-Salida, *Fremont* et *Chaffee Counties*), soit, au contraire, est saturée (Biscayne Bay, Miami ; Pont-Neuf, Paris ; Reichstag, Berlin ; Central Park, New York). Quand elles circulent dans les aires d'élaboration du projet, elles trouvent un public sinon impliqué dans le projet, en tout cas psychiquement et pratiquement relié au site ou à son environnement régional, qui constitue, au contraire, son espace de vie et son espace vécu. Un espace ordinaire saturé de connaissances, de représentations, de valeurs et d'affects, plus ou moins réfléchis. Les expositions documentaires de Type 4-bis sont les outils d'une part, d'un décollement scopique des populations *in-situées* de leur espace de vie et espace vécu, condition de leur transformation en spectateurs-usagers de l'objet d'art, d'autre part et inversement, d'un trajet physique et mental vers le lieu d'installation, des populations *ex-situées*.
L'exhibition des signes de la construction mathématique de l'espace ou la concrétisation à la surface du tableau des principes de la construction de l'image, est un outil du décollement du public *in-situé* de son espace de vie et vécu. L'artifice de construction rendu visible crée une solution de continuité entre le sujet qui perçoit et l'objet qu'il perçoit, c'est-à-dire la maison ou le pré de l'un, la campagne que traverse l'autre, la route qu'il emprunte dans ses déplacements quotidiens, etc. Cet espace que le public voit selon les codes de sa construction (sa « forme symbolique »), cet espace objectivé devient, pour lui, objectivant. L'espace construit par les dessins en perspective et les cartes qui leurs sont associées est indépendant des choses dont il constitue une condition de l'arrangement. Cet espace est un système de places, les choses qui l'occupent ne sont rien d'autres que de simples déterminations de distance, de direction et de relation. Dans le dessin, sur l'extrait cartographique manipulé pour les besoins de la représentation graphique, les choses représentées sont organisées, découpées, rassemblées, mises sur un même plan, mises à la même échelle ou à une échelle variable mais commandée par la construction en perspective, présentées d'en haut ou du dehors (derrière l'écran de la projection perspectiviste), pour un regard qui confond tous les regards, celui d'un spectateur abstrait. Les œuvres préparatoires exposées demandent aux *in-situés* de substituer à l'expérience quotidienne de leur lieu de vie, nécessairement bornée, fragmentée, différenciée par des valeurs et des représentations, une construction intellectuelle de celui-ci, c'est-à-dire un espace composé à partir d'un seul point fixe répété dans une succession équivalente (du point de vue de la valeur des lieux), un point fixe universel projeté sur l'horizon. Leur lieu de vie devient relatif aux autres places, réduit, sur les cartes, à un espace planimétré. En tant que dessins techniques, elles réalisent la transformation de l'espace de vie et de l'espace vécu en un espace intelligible identique pour tous et indépendant des qualités que les *in-situés* lui assignent habituellement. L'arrangement de choses qu'ils voient dans l'exposition ne correspond pas à leur mode d'assignation d'un sens au monde qu'ils vivent, mais à celui de Christo et Jeanne-Claude et à l'usage qu'ils en proposent, et à la définition duquel ils ont

éventuellement participé. Pour détourner une citation d'A. Cauquelin (1989), je dirais qu'ils voient alors la nature des choses montrées dans la liaison que propose le projet artistique. Les œuvres préparatoires exposées sont des opérateurs de séparation, la condition de l'abandon d'un point de vue solipsiste sur l'espace pour libérer une expérience spectatrice de l'objet d'art. Elle prolonge le travail de détachement opéré sur lui par le *land claiming* et l'*application*, et expose le résultat de son éventuelle participation.
Le public *ex-situé* n'est pas soumis à cet effet d'étrangéification d'un espace qu'il ne connaît pas, pour lui l'enjeu de l'exposition ne réside pas là. Le contenu d'exposition doit être en mesure d'apporter les informations dont il a besoin pour accéder à l'installation et de créer une imagerie mentale porteuse du désir d'y aller. Il doit répondre à la question « où, » et « comment ? ». C'est avant tout le rôle du titre de l'œuvre que l'exposition contribue à diffuser. C'est ensuite le rôle du matériel documentaire dans son ensemble, des cartes et des communiqués de presse qui sont situés à l'entrée des expositions. Voici, à titre d'exemple, le dernier communiqué de presse du projet en cours *The Gates* tel qu'il est affiché dans les expositions documentaires.

«The gates, Project for Central Park, New York City. (...) Because The Gates involve the entire topography of Central Park, they will be uniquely and equally shared by many different groups, thereby becoming a true "Public Work of Art," revealing the rich variety of the people of New York City. The Gates *will be 16 ft.high (4.8 m.) with a width varying from 8 to 28 ft. (2.4 m to 8.5 m.) following the edges of the walkways and perpendicular to the selected footpaths of Central Park. (...) The temporary work of art The Gates is scheduled to remain for 14 days during either the late fall, winter, or early spring (when the trees have no leaves) after which the 7,400 Gates spread on approximately 23 miles shall be removed and the materials will be recycled. » (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, rééd. 2002).*

Il comprend des informations sur l'adresse de l'œuvre, sa localisation et répartition sur son site d'adresse, la durée d'exposition et une date approximative d'installation. Gageons que la date prévue pour l'installation (février 2005) étant connue depuis janvier 2003, celle-ci étant annoncée sur le site Internet des artistes, elle a été ajoutée aux nouveaux communiqués qui sont affichés à l'entrée des expositions. Le matériel documentaire dans son ensemble sert le même projet, en particulier les cartes régionales et / ou les cartes topographiques qui sont exposées avec le matériel documentaire textuel ou photographique. Dans le catalogue de l'exposition documentaire de *Over the River, Project* (Christo et Jeanne-Claude, 1998/b), on trouve d'abord un extrait d'une carte à petite échelle des Etats des Rocheuses qui accompagne les photographies documentant la recherche du site, puis un extrait de carte régionale, très certainement une *State Map* au 1 / 500 000[1358] ; dans le catalogue de *The Gates, Project* (1998/a et 2002), c'est un extrait de la carte topographique au 1 / 24 000 (*quadrangle*) qui s'intitule Central Park New York – New Jersey de New York qui couvre donc Manhattan, l'Hudson et l'East River et leur rive orientale et occidentale, puis un plan des allées de Central Park ; dans le catalogue *The Umbrellas, Project* ce sont deux cartes régionales, nous l'avons dit. Sur tous ces extraits la localisation des projets est indiquée par un trait de couleur. La *State Map* qui accompagne l'exposition d'*Over the River, Project* permet, par exemple, de replacer la localisation du projet par rapport aux agglomérations de Pueblo, de Colorado Springs et de Denver qui sont toutes représentées sur la carte, et par rapport aux grands axes routiers qui traversent le versant oriental des Rocheuses, en particulier la US Highway 50 qui suit l'Arkansas, que longe le projet. La documentation photographique est systématiquement localisée, pas toujours précisément néanmoins pour les opérations d'investigations, plus précisément pour ce qui concerne les réunions publiques et le porte à porte. Enfin sur les

[1358] L'exposition de la NBK à Berlin présentait en plus des extraits de cartes topographiques au 1 / 24 000 (*quadrangles*).

œuvres préparatoires elles-mêmes, Christo égraine des noms de lieu qui fonctionnent comme des repères géographiques et qui sont localisables sur les cartes et plans, et associables aux photographies. Les diptyques, quant à eux, présentent donc des extraits de cartes topographiques au 1 / 24 000 ou des plans urbains, en correspondance avec les cartes générales dont ils sont issus et avec les cartes régionales, mais aussi avec les photographies de terrain. Leur intérêt est de présenter les conditions d'accessibilité à l'objet d'art puisqu'ils sont orientés, nous l'avons vu, en fonction des axes de circulation. Avec toutes ces informations depuis le titre qui décline l'Etat, les territoires administratifs et le lieu-dit, en passant par le jeu de cartes à différentes échelles, le spectateur attentif est conduit dans une sorte de sauts scalaires successifs vers les objets d'art. Il peut globalement et précisément répondre à la question « où ? », il peut aussi répondre à la question « comment ? » grâce aux informations concernant le réseau de villes dans lequel s'insert le projet et grâce à celles concernant le réseau infrastructurel de transport. Le visiteur de l'exposition *Over the River* sait, par exemple, que cela aura lieu aux Etats-Unis, dans le Colorado, à l'ouest de Pueblo, site qu'il peut rejoindre depuis Denver ou Colorado Springs atteintes par avion (l'aéroport international de Denver et l'aéroport national de Colorado Springs sont indiqués sur les cartes), puis depuis ces agglomérations via l'Interstate-25 et la US Highway 50 jusqu'à Parkdale à l'ouest de Caňon City. Les œuvres préparatoires articulent deux référents : l'objet imaginé, le site réel. Elles donnent non seulement une figure à l'objet d'art, mais par le biais de l'ensemble documentaire (carte, photographie, croquis) qu'elles intègrent, elles informent le site et se font les matrices iconographiques d'une représentation mentale de celui-ci. Un peu à la manière des guides ou catalogues touristiques, elles sont les bases matérielles figuratives d'une construction mentale l'objet d'art pour un public éloigné.

Par rapport à la problématique de la réception de l'objet d'art, le lieu d'exposition, en tant que réceptacle d'une collection de pièces muséographiées, est donc cet opérateur spatial qui permet, à un public diversifié et approché dans des endroits différents du monde, le passage interspatial et transcalaire entre le monde, l'espace de l'œuvre et le lieu de l'objet d'art et de sa réception. En accueillant les expositions, ils servent non seulement d'interfaces entre l'Amérique, l'Europe et l'Asie à la fois grandes régions d'installation des œuvres et grandes « aires » de recrutement d'un public, et de « commutateurs » (Lévy, 2003, p. 214) entre l'échelle du monde (essentiellement celle de ces grandes régions) - celle à laquelle est mise en vue la documentation portant sur les œuvres -, l'échelle de l'œuvre - celle à laquelle est élaborée et fabriquée l'installation -, et l'échelle locale de l'objet - celle à laquelle se concrétise l'œuvre. Ils sont nécessaires à l'attraction et au drainage d'un public diversifié, recruté dans des « aires » et lieux différents, à des moments différents et dans des conditions différentes, vers les sites d'installation, en vue de la réception des objets d'art. Ils reçoivent l'exposition pour desservir une étendue plus ou moins grande, homogène, continue, son « aire » d'attraction, et ils reçoivent des visiteurs pour les envoyer sur le site d'installation. Mais, ce renvoi présente deux caractéristiques très particulières. D'une part, il est différé puisque l'installation n'est pas encore matérialisée dans son site. Ce renvoi fonctionne par anticipation, avant de s'actualiser dans un déplacement. D'autre part, il est double puisqu'il dirige dans un premier temps le public vers un en-dehors du réseau auquel il appartient : le site d'installation *outdoors*, puis, dans un second temps, vers le réseau-support tel qu'il est activé par l'exposition commémorative de l'objet d'art démantelé. Le plus souvent cependant un élément du réseau-support, situé à proximité du site d'installation (dans l'un des sites d'adresse), reçoit une exposition, au moment de la mise en place de l'objet d'art, jouant le rôle de la Galerie J pour *Le Rideau de Fer*, un sas à l'entrée du site d'installation. Ils assurent les correspondances ou, sur un mode moins métaphorique, l'interspatialité de l'entreprise promotionnelle Christolienne. C'est pourquoi il n'est pas sans intérêt de suivre l'itinérance des séries-types, de mettre en relation les phases de leur diffusion tout azimut et, inversement, les

phases de leur concentration en certains points, avec les différentes phases du processus d'élaboration des projets. C'est ce fonctionnement spatio-temporel du réseau-support qui instaure le lieu d'exposition en opérateur spatial entre aire de recrutement du public, espace de l'action collective et lieu de l'installation.
J'ai tenté de représenter cette fonction d'opérateur complexe du lieu muséal qui associe exposition itinérante, réseau-support muséal et « aires » de recrutement d'un public dans la figure 11. J'ai volontairement simplifié les faits en centrant la représentation sur deux séries d'expositions distinctes de type documentaire, le Type 4-bis qui documente un projet, et le Type 4 qui commémore sa réalisation. Je n'ai pas distingué les catégories fonctionnelles de lieux muséaux, mais j'ai par contre représenté succinctement une hiérarchie à deux niveaux (institutions muséales, aires d'attraction). Les symboles circulaires renvoient à tous les lieux de l'élaboration de l'œuvre, les symboles quadrangulaires au réseau-support muséal et aux expositions, un rectangle évidé représente l'installation. J'ai représenté l' « aire » théorique des institutions muséales à l'aide d'un symbole surfacique. Cette figure montre la place du réseau-support muséal dans l'espace relationnel de l'art produit par l'activité artistique christolienne et sa fonction d'invitation du public à l'expérience *in situ outdoors*. On voit comment le lieu muséal comme opérateur spatial construit la condition du déplacement du spectateur vers l'objet d'art-lieu.

D. (Conclusion) L'exposition contre l' « inertie domiciliaire »

Nous voyons qu'il existe une stratégie de l'exposition dans le cadre de l'installation. Que celle-ci est complexe puisqu'elle assure à la fois une fonction d'attraction et de drainage d'un public diversifié, une fonction d'opérateur spatial, et une fonction d'information de son expérience de l'objet d'art, une fonction de seuil esthétique. Elle met en relation les éléments institutionnels du système de l'art avec une oeuvre qui s'en est affranchie sous de multiples aspects (cf. Chapitre 3, III, B, 1). Mais elle le fait dans le cadre défini par les besoins des artistes et en collaboration avec les institutions qui de leur côté définissent leurs propres besoins. Cette démonstration bat en brèche l'affirmation des artistes selon laquelle ils font des œuvres d'art pour eux-mêmes et leurs amis (cf. Chapitre 1, III, B). Ils déploient, à côté du travail pédagogique dont nous avons mesuré l'ampleur (cf. Chapitre 2, II), une stratégie de mise en correspondance du public et de l'objet d'art considérable, qui ne peut s'expliquer seulement en le rapportant au champ du projet et au champ de la conservation. Et s'il s'agit d'une entreprise de construction de la figure de l'artiste à destination du public, celle-ci dépend alors de la réception de l'objet par le public et elle implique la mise en forme adéquate de ses conditions.
Cette stratégie donne un rôle considérable à la production artistique de Christo, indépendamment du couple-artiste, mais à l'intérieur des limites de son champ d'action artistique : les projets et leurs productions, les objets d'art *in situ outdoors*. On peut envisager l'hypothèse selon laquelle une stratégie d'une telle ampleur, qui est centrée sur la production graphique et la muséographie, a aussi à voir avec le maintien de son activité (en) propre, une activité indépendante à l'intérieur de la structure fusionnelle du couple-artiste, et avec le maintien d'une pratique (dessins et *multiples objects*) qui est à l'origine de la définition de soi par lui-même comme artiste. Au bout du compte, comme ils le soulignent eux-mêmes, c'est seul que Christo produit dans son atelier, séparé des autres : la C.V.J. au 48 Howard Street, mais à l'étage au-dessous, ou le monde *outdoors* où le projet est collectivement élaboré. Le studio reste l'un des pôles, le pôle solitaire de la *studio extension*, du système de places auquel correspond la sortie hors les murs. Il est relié au lieu d'exposition muséal pour montrer et pour vendre, mais selon une modalité qui diffère des rapports traditionnels atelier / galerie ou musée parce que la relation est intégrée à l'activité artistique globale du couple-artiste qui lui

confère logique et pertinence. C'est aussi ce que signale, à ce titre, l'intégration des documents photographiques et cartographiques dans les expositions documentaires (Types 04 et 04-bis) et des posters photographiques aux expositions généralistes (Types 02 et 03)[1359]. C'est pourquoi le *Mail art* me paraît une catégorie d'explication de cette stratégie particulièrement adaptée. Elle met la stratégie d'exposition dans la logique de la production christolienne, telle qu'elle a été inventée, par Christo, comme style, à Paris à la fin des années 1950 : l'empaquetage, le déplacement physique de biens, et plus largement, une notion à laquelle il réfère souvent ses objets d'art, le nomadisme.
« *We do not use e-mail, do not e-mail to anyone for us, it will never be communicated to us* ». Cette mise en garde s'oppose à la diffusion de l'adresse personnelle, des coordonnées de téléphone et de télécopie des artistes qui est une conséquence de la reproduction de documents originaux dans les ouvrages documentaires et de leur présentation dans les expositions. L'évolution des artistes vers une communication virtuelle est empêchée par ce qui constitue leur intérêt, qui s'origine dans l'empaquetage et se déploie dans les projets, pour constituer le principe des rapports séries-types d'expositions / réseau-support muséal : la circulation généralisée physique. Le principe de l'exposition comme opérateur spatial et comme seuil esthétique, qui s'applique aux artistes comme forme de l'activité artistique et au public comme condition de réception, c'est le déplacement physique, le franchissement physique de la distance. Pour reprendre une expression de P. Virilio dans l'*Inertie Polaire* (2002), leur art est fondamentalement à l'opposé de l'« inertie domiciliaire », de la sédentarité étendue à laquelle contribue la connexion *Internet* : les artistes se meuvent et déplacent des biens pour agir dans le monde, le public est invité à se mouvoir pour faire l'expérience de l'objet. Le confinement domestique décrit comme la qualité particulière de l'inertie domiciliaire est le contraire du seuil esthétique, de la gestion de la distance par le déplacement physique sur laquelle est fondée l'itinérance des expositions et la mise en forme de l'expérience esthétique. L'institution muséale et l'exposition dont elle constitue le lieu est fondamentale à l'art christolien parce qu'elle rend homogène, ou relativement homogène l'expérience artistique et l'expérience esthétique. En passant par le musée pour aller physiquement vers l'objet-lieu d'art, les spectateurs parcourent l'espace relationnel de l'art christolien, non seulement en images grâce à la documentation des opérations de terrain, mais mentalement en y trouvant les éléments pour un projet d'excursion vers un site d'installation donné et bientôt physiquement en faisant le déplacement. Quant au dispositif muséographique lui-même il informe une expérience spectatrice fondée sur la motricité et l'usage de l'objet-lieu.

II. LA TRANSITIONNALITE: UNE THEORIE SPATIALE DE LA PSYCHOGENESE

La nature de l'expérience esthétique christolienne suppose pour être expliquée l'emprunt d'outils conceptuels et théoriques qui n'ont pas été élaborés en géographie. Cette théorie, la transitionnalité, d'appartenance phénoménologique permet de décrire et d'expliquer le contenu et les formes des expériences de contact vécues dans le cadre de dispositifs spatiaux. Comme toute théorie psychanalytique, la transitionnalité est une théorie dérivée de la clinique qui décrit et explique des phénomènes psychiques pathologiques. Mais son approche est psychogénétique et par conséquent la description des processus pathologiques se fait par analyse de l'écart par rapport à un processus décrit comme normal. Cette théorie psychogénétique, est de fait une théorie spatiale du processus d'individuation, dans sa

[1359] Et ce qui nous l'avons vu avait constitué la première pierre d'achoppement des négociations des artistes avec le Whitney Museum.

volonté, et c'est sa grande originalité, de rétablir la part de l'environnement ou du monde objectal dans les premières formes de symbolisation. Cette spécificité permet son élaboration dans le champ de la géographie.
Le rapprochement entre ce courant psychanalytique et l'expérience esthétique a été proposé par J. Guillaumin (1975) et M. Collot (1986) pour décrire l'expérience de paysage. Nous discuterons de cette proposition.

A. La theorie de la transitionnalité :

1. Une révolution paradigmatique : le corps et l'espace dans le processus d'individuation

La psychanalyse, telle qu'elle a été fondée par S. Freud à la toute fin du 19ème siècle début du 20ème siècle, relève de deux champs, médical et scientifique, distincts et articulés. C'est, d'une part, une méthode thérapeutique qui a pour projet le traitement de patients atteints de souffrances psychiques dans le cadre d'une cure par la parole, c'est, d'autre part, une science humaine[1360] qui a pour projet la connaissance du psychisme (et en particulier de l'inconscient) et de son fonctionnement, et qui reposent toutes deux sur des expériences d'observation menées par un praticien, constitutives d'un matériel clinique et d'un ensemble de faits scientifiques. L'alliance entre clinique et théorie constitue en définitive une « matrice disciplinaire », au sens kuhnien du terme, c'est-à-dire un ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'une communauté scientifique. A défaut d'une fixation du paradigme psychanalytique, la méthode thérapeutique et ses « règles fondamentales », le cadre d'effectuation de ses opérations, les conditions de la formation et de la pratique psychanalytiques ont été peu à peu codifiés par *L'International Psychoanalytical Association* (IPA), fondée en 1910 par S. Ferenczi et S. Freud. Or, depuis la fin des années 1950, le paradigme fondateur, le paradigme disciplinaire freudien, a, sous la poussée combinée d'anomalies qu'on pourrait qualifier d'externes[1361] et d'interprétations ou d'exégèses successives des textes de Freud, évolué à un point tel qu'on parle de révolution paradigmatique. Celle-ci a mis en cause jusqu'à la définition de la psychanalyse dans ses fondements théoriques (la connaissance de l'inconscient) et cliniques (la pratique de la cure par la parole), de telle sorte qu'on se trouve plus aujourd'hui devant un ensemble théorique et pratique complexe de type psycho-psychanalytique, à l'intérieur duquel le maintien d'interdits thérapeutiques, en particulier l'interdit du toucher (cf. Anzieu, 1995), fonctionnent comme une frontière de délimitation entre ce qui est et ce qui n'est pas de la psychanalyse, partageant parfois en deux un ensemble théorique homogène. Je ne prendrai pas part à ce débat sensible pour la psychanalyse, qui n'a que peu de sens pour mon positionnement et ma perspective, mais je me dois de le préciser pour rappeler que l'emploi que je fais ici du terme psychanalyse est un emploi large et flou, qui correspond à un ensemble de pratiques et de théories discutées dans le champ de la psychanalyse et plus ou moins intégrées en celui-ci. Plus important pour la compréhension de mon propos est la définition de cette révolution paradigmatique, dans la mesure où elle a considérablement diversifié le contenu théorique et pratique de ce qu'on appelle aujourd'hui psychanalyse et qui peut se trouver en décalage par rapport aux représentations générales.

[1360] Sur la définition de la psychanalyse comme une discipline scientifique, relevant des sciences de l'homme, cf. en particulier l'ouvrage de P. Juignet (1999).

[1361] Les anomalies internes du paradigme freudien sont étudiées, en particulier, par P. Juignet (1999).

Les anomalies externes, facteurs d'évolution du paradigme freudien, renvoient essentiellement à ce que les auteurs s'accordent à reconnaître comme une histoire sociale des pathologies (cf. Anzieu, 1995 ; Green, 1999 ; Golse, 1999). C'est le changement de la nature de la souffrance psychique qui a rendu inadéquats les outils de la théorie et de la clinique freudienne, outils construits autour des névroses et révisés, sous la poussée de l'école kleinienne anglaise, à travers l'élaboration théorique des psychoses. Le nom donné à cette souffrance contemporaine change suivant les auteurs et regroupe souvent des pathologies aux symptômes très différents, mais elles sont généralement rassemblées derrière une notion commune qui définit à la fois le lieu où est inscrit la défaillance psychique et le fondement étiologique de la souffrance : la limite[1362]. C'est cette notion que j'élaborerai en montrant qu'elle a fait basculer la psychanalyse d'une définition temporelle du psychisme humain et de ses souffrances à une définition spatiale du ceux-ci. J'utiliserai pour en parler le terme de troubles limites de l'identité et du narcissisme qu'utilise R. Roussillon (1999), de préférence à états limites (Anzieu, 1995) ou à structures *borderlines* (Green, 1999) qui renvoient à des pathologies différentes, à mon sens, plus lourdes. On parle aussi pour les désigner de pathologie du « manque à être ».

« Tout d'abord, et pour schématiser un peu les choses, il me semble que depuis les années 50 environ, on est passé d'une psychanalyse qu'on aurait pu dire jusque-là surtout *"orificielle"* à une psychanalyse que je désignerai plus *"cutanée"*. Autrement dit l'intérêt pour la bouche et les sphincters, c'est-à-dire l'intérêt pour les zones érogènes partielles classiques s'est progressivement déplacé sur les enveloppes et le sac cutané, ce dont témoignent les travaux de D. W. Winnicott sur le holding, le handling et aussi les travaux du courant post-kleinien, d'E. Bick à D. Meltzer en passant par F. Tustin - pour ne citer qu'eux. Bien entendu, les travaux de D. Anzieu sur le Moi-peau et ceux de D. Houzel sur les enveloppes psychiques reflètent également cette nouvelle centration d'intérêt. Mais parallèlement à cette évolution, ce qui me paraît important, c'est aussi le passage d'un intérêt pour les traumatismes *par excès* à un intérêt pour les traumatismes *par défaut*. (…) Je soutiendrais volontiers l'idée que la psychanalyse des orifices visait surtout les *contenus* par le biais des traumatismes par excès ou par intrusion, alors que la psychanalyse cutanée vise surtout les *contenants* par le biais des traumatismes en creux liés à une défaillance des enveloppes. » (Golse, 1999, p. 14).

De nouvelles pathologies imposent donc de nouvelles méthodes techniques, de nouvelles pratiques et un nouveau cadre théorique de référence.

La description des souffrances des troubles limites suppose avant tout l'introduction dans la métapsychologie freudienne d'une théorie de la subjectivité. Celle-ci a été réalisée, dans les années 1960, par la *Self Pychology* anglosaxonne, courant peu représenté en France, jusque dans les années 1980, où domine en revanche le lacanisme[1363]. C'est le nom de Donald W.

[1362] Ainsi D. Anzieu : « Toute recherche s'inscrit dans un contexte personnel et se situe dans un contexte social, qu'il convient maintenant de préciser. (…) Si je devais résumer la situation des pays occidentaux et peut-être de l'humanité entière en ce XXè siècle finissant, je porterai l'accent sur la nécessité de mettre des limites (…). Pour m'en tenir à un domaine qui ne me touche plus seulement comme un simple citoyen mais dont je fais l'expérience professionnelle quasi quotidienne, le changement dans la nature de la souffrance des patients qui demandent une psychanalyse est significatif depuis trente ans que j'exerce cette thérapeutique et il m'est confirmé par mes collègues. Du temps de Freud et des deux premières générations de ses continuateurs, les psychanalystes avaient à faire à des névroses caractérisées, hystériques, obsessionnelles, phobiques ou mixtes. Actuellement, plus de la moitié de la clientèle psychanalytique est constituée par ce qu'on appelle des états limites et/ou des personnalités narcissiques (…). (…) La cure psychanalytique des états limites et des personnalités narcissiques requiert des aménagements techniques et un renouvellement conceptuel qui en permettent une meilleure compréhension clinique et auxquels l'expression de psychanalyse transitionnelle, empruntée à R. Kaës (…), me semble convenir. » (Anzieu, 1995, pp. 28-29).

[1363] E. Roudinesco (1997, p. 968) reconnaît à ces deux courants, la *Self Psychology* et le lacanisme, une même préoccupation pour l'élaboration d'une théorie psychanalytique du sujet. Chez Lacan, il s'agit d'une théorie du sujet, rendant compte d'un « je » à la fois observateur des autres et observé par les autres, c'est-à-dire une

Winnicott qui est attaché, aujourd'hui, à la révolution opérée en psychanalyse par la *Self Psychology*, et la notion de « transitionnel » qui vient s'articuler à la question de la limite pour permettre de penser de la psychogenèse du moi et de ses défaillances, et les conditions thérapeutiques d'un soin porté aux souffrances psychiques contemporaines[1364]. Ce courant et ses prolongements contemporains mettent le corps, et particulièrement la peau, au centre de leurs élaborations théoriques et, pour certains, les tenants des thérapies à implication corporelle et émotionnelle, de leurs pratiques. Ils opposent un modèle d'intelligibilité des souffrances psychiques fondé sur l'expérience intersubjective (dyadique) et cutanée, au modèle de la polarisation freudienne et post-freudienne sur les représentations intrapsychiques ou sur les conditions intrapsychiques de la symbolisation (tel qu'on le trouve dans le rêve). Ils s'inscrivent dans une perspective phénoménologique[1365].

« Au départ, ce que nous appelons *psychisme* n'est rien d 'autre que l'élaboration imaginaire de parties, sensations et de fonctions somatiques. (…) Au terme du processus le corps vivant, avec ses limites (déterminées par cette membrane frontière qu'est la peau), son intérieur et son extérieur, est *ressenti* par l'individu comme le noyau de son *self* imaginaire. » (Winnicott, 1971).

« L'histoire de la psychanalyse peut-être considérée, conformément d'ailleurs à l'étymologie (analyser = délier en remontant), comme un progrès dans la régression : Freud lui-même puis ses successeurs les plus notables ont toujours remonté plus loin vers l'enfance, plus loin vers l'origine. (…) L'histoire de la psychanalyse peut être aussi envisagée d'un point de vue différent, qui met l'accent sur l'interaction avec le contexte scientifique et culturel. (…) Mais la logique de ce second point pourrait aller plus loin, et concerner le contenu même des découvertes psychanalytiques : ce qui était refoulé du temps de Freud c'était le sexe, ce qui amena Freud à tant parler de sexualité. Aujourd'hui le grand absent, le méconnu, le dénié dans l'enseignement, dans la vie quotidienne, dans la mode du structuralisme linguistique, dans le psychologisme de beaucoup de thérapeutes et bientôt, si cela continue, dans la puériculture, c'est le corps, comme dimension vitale de la réalité humaine, comme donnée globale présexuelle et irréductible, comme ce sur quoi s'étayent toutes les fonctions psychiques. » (Anzieu, 1974, p. 195).

C'est la notion d' « espace transitionnel » proposée par Winnicott, qui, parce qu'elle rassemble les éléments de description et d'explication d'une étiologie des défaillances archaïques du *self* (Soi) et les modalités techniques et pratiques d'instauration des conditions cliniques de leur réparation, fonde les conditions de possibilité de la psychanalyse des troubles limites. Winnicott s'est moins intéressé à l'édification d'un modèle de la structure psychique rendant compte des fonctionnements économiques et dynamiques de la personne, qu'à la compréhension de la vie psychique comme processus de maturation, comme

---

instance à quoi est rapporté un prédicat ou un attribut. Pour la *Self Psychology*, le *Self* ou soi rend compte de la dimension narcissique du sujet dans une perspective phénoménologique. Ces deux théories psychanalytiques de la subjectivité reposent sur une ré-élaboration de l' « épreuve du miroir » décrite par H. Wallon en un « stade du miroir », faisant de celui-ci le « formateur de la fonction du Je », par identification à l'image du semblable pour Lacan, par réfléchissement dans le visage de la mère pour le psychanalyste anglais Winnicott, l'un des principaux théoriciens de ce courant.

[1364] « Je crois que si Winnicott est, à tous égards, l'analyste des *borderline*, il est à la limite dans la théorie, dans la clinique, partout. Le concept de limite est tout à fait central chez lui puisqu'il s'agit d'une aire d'intersection ; il me paraît donc une voie intéressante à suivre, non exclusivement d'ailleurs. » (Green, 1999, p. 176).

[1365] La question de la peau dans l'expérience, comme interface relationnelle avec l'environnement et comme siège de l'individualité, est mise en avant dans cette citation d'Heidegger issue de son cours de 1934 : « Rien ne nous est plus familier que l'impression que l'homme est un être vivant individuel parmi d'autres et que la peau est sa limite, que l'intériorité est le siège des expériences et qu'il a des expériences de la même manière qu'il a un estomac et qu'il est soumis à des influences diverses auxquelles, pour sa part, il répond. » (Cité par P. Bourdieu in *Méditations pascaliennes*, Seuil, coll. Liber, 1997, p. 158).

développement psychique de l'individu. Le concept d'espace transitionnel est la clé de la théorie winnicottienne du développement psychique. C'est à la fois une aire intermédiaire d'expérience entre la réalité somato-psychique interne (« besoins du moi ») et la réalité externe (les « soins ») que partagent le bébé et la mère, et une aire de passage (transition) d'un état de dépendance absolue (aire d'expérience narcissique) à un état d'indépendance relative (aire d'expérience partagée) du bébé. La perspective de Winnicott est résolument psychogénétique, dans une triple dimension étiologique, théorique et clinique, puisque que la réalité processuelle recouverte par la notion d' « espace transitionnel » est observable aussi bien dans le développement psychique de l'enfant, que dans la cure de l'adulte (et de l'enfant). C'est à partir de la reconstitution des conditions dites « environnementales »[1366] de développement de l'activité psychique de l'individu sain que Winnicott, théoricien, envisage ce qui « se passe mal » (enfant) ou « s'est mal passé » (adulte) pour l'individu malade, et, dans la restitution de ces conditions, qu'en tant que clinicien, il lui offre les moyens d'une remémoration et d'une réparation[1367]. Les prolongements contemporains de cette pensée dans la théorie des enveloppes (cf. Anzieu, 1987 ; 1995)[1368], lui confèrent un fondement structural, en faisant de la peau et de ses fonctions biologiques la base et le modèle de la construction et de la représentation du Moi[1369]. Ce que D. Anzieu appellera le Moi-peau (1974, 1995) : structure formelle précoce de l'enveloppe narcissique, dotée de fonctions psychiques et assurant à l'appareil psychique un bien être de base. Cette fois c'est la structure qui est intermédiaire entre la mère et l'enfant, entre une organisation fusionnelle primitive et la différenciation, une structure qui donne forme à une limite et devient la condition de possibilité de la séparation et de la relation. En tant que structure, elle est activée par la relation intersubjective. Ainsi, en reconnaissant d'une part, la nécessité du détour par l'autre pour donner progressivement forme et sens à ses éprouvés et sensations, en reconnaissant d'autre part, que l'activité psychique s'organise d'abord et avant tout dans les expériences sensori-motrices, au niveau du corps et plus précisément à partir de la surface du corps (la peau), ce courant psychanalytique fait dépendre les processus précoces de symbolisation d'un double étayage interactif et cutané. Il fait une « place au corps dans le mouvement d'émergence de la vie psychique, mouvement qu'on désigne parfois du terme un peu barbare

---

[1366] Précisément les soins dispensés par l'environnement maternant et que Winnicott rassemble sous les trois catégories du *holding* (le soutien du porter), du *handling* (la manipulation de soin) et d'*object presenting* (la présentation des objets).

[1367] « Pour le névrosé, le divan, la chaleur et le confort peuvent être *symboliques* de "l'amour maternel" ; pour le psychotique, il serait plus juste de dire que ces mêmes choses *sont réellement* l'expression physique de l'amour de l'analyste. Le divan *est* le giron ou la matrice de l'analyste, et la chaleur *est* la chaleur vivante du corps de l'analyste. Et ainsi de suite. » D. W. Winnicott cité dans J. Bleger (1997, p. 271).

[1368] Je précise d'emblée que ce prolongement de la théorie de la transitionnalité dans celle du Moi-peau n'est pas reconnu par D. Anzieu, qui utilise les notions winnicottiennes de *holding* et *handling* et reconnaît un cadre thérapeutique dit « transitionnel » (cf. in Kaës et al., 1997, pp. 186-221), sans placer l'œuvre de celui-ci dans la liste des précurseurs de son élaboration théorique (cf. Anzieu, 1995, pp. 93-118). La raison en est sans doute moins conceptuelle que clinique et tient à la place majeure de l'empathie et du toucher dans la pratique winnicotienne (cf. ci-dessous).

[1369] Rappelons que le Moi est un « terme employé en philosophie et en psychologie pour désigner la personne humaine en tant qu'elle est consciente d'elle-même et objet de la pensée. Repris par Sigmund Freud, le terme désigne en un premier temps le siège de la conscience. Le moi est alors délimité dans un système appelé première topique et comprenant le conscient, le préconscient et l'inconscient. A partie de 1920, le terme change de statut pour être conceptualisé par Freud comme une instance psychique dans le cadre d'une deuxième topique comprenant deux autres instances : le surmoi et le ça. Le moi est alors en grande partie inconscient » (Roudinesco, 1997, P. 679). C'est sa définition comme instance psychique qui est conservée dans la psychanalyse contemporaine. En *Self psychology* le moi est inclus dans une phénoménologie du soi (dimension narcissique de la subjectivité), j'y reviendrai.

de “psychisation”, pour l’opposer de manière plus ou moins explicite à celui de “mentalisation”. » (Golse, 1999, p. 1). Comme l’affirme Winnicott, « l’activité psychique naît de l’élaboration imaginaire de l’expérience physique » (Winnicott, 1969, pp. 172-173). Autrement dit, ce courant identifie au cœur de la question de l’activité représentative (consciente et inconsciente), les fonctions symboligènes des relations intersubjectives et des éprouvés cutanées. Pour ces auteurs, l’activité représentative ne va pas de soi, elle résulte d’un travail psychique qui dépend de conditions interactives (cf. Roussillon, 1999).

« On peut remarquer d’abord l’accent essentiel qu’il [D. Anzieu] accorde au point de vue topique, point de vue qui devient même topographique, aussi bien dans la théorie de l’organisation spatiale du Moi que dans les aménagements du dispositif analytique. (...) Il semble que l’extrême attachement à l’espace ait en quelque sorte entraîné un certain détachement, en particulier par rapport au temps : le fondement de la psychanalyse que constitue la théorie de l’après-coup ne semble pas retenir l’intérêt de Didier Anzieu. » (Chabert, 1996, p75).

Cet attachement à l’espace qui est reconnu ci-dessus par C. Chabert à l’endroit de D. Anzieu, constitue l’une des ruptures de ce courant en général avec le paradigme freudien qui, à travers la théorie de l’après-coup fondait l’étiologie sur une base temporelle et dans le champ de la représentation[1370]. Par là même il se distingue d’une théorie psychanalytique de la sexualité qui trouve dans la pulsion sexuelle (ses sources, ses buts et ses objets) et la différence entre processus primaire et processus secondaire l’origine du fonctionnement inconscient, et par conséquent de la définition de l’homme que donne la psychanalyse[1371]. Il propose une théorie psychanalytique de l’attachement (cf. Bowlby, 1999, 3ème éd.), qui fait de la sensorialité tactile et de la motricité le modèle organisateur du psychisme par étayage du Moi[1372] sur les premières expériences de contact (mère / enfant), pour une primo-élaboration représentative de contenants psychiques non pas de contenus. C’est en effet autour d’un dégagement et d’une réélaboration de la notion freudienne d’étayage que se joue la rupture épistémologique. La notion d’étayage chez Freud désigne la façon dont la pulsion libidinale trouve sa voie par dérivation de la satisfaction des besoins vitaux ou des pulsions d’autoconservation, celles-ci lui fournissant donc une source organique, une direction et un objet. C’est dans l’horizon de celui-ci que se trouve l’objet, c’est en lui que se joue la genèse de la relation objectale. L’étayage, telle que cette notion est utilisée dans le courant psychanalytique dont il est question ici, qualifie aussi le processus par lequel l’activité psychique s’étaye secondairement sur les fonctions biologiques, mais il s’agit ici de celles de la peau telles qu’elles sont élaborées à partir des éprouvés cutanés interactifs en une représentation de surface et de

[1370] « Dans la mise au point qu’a fait A. Green des positions freudiennes à ce sujet, on rappellera que la représentation (de) chose (*Vorstellung-repräsentanz*) naît de l’investissement des traces mnésiques inactives par le représentant psychique de la pulsion, dynamique également applicable – *mutatis mutandis* – à la genèse de la représentation d’affect (*affekt-repräsentanz*). » (Golse, 1999, p. 92).

[1371] « La surface de l’ensemble du corps et de celui de sa mère fait l’objet, chez le bébé, d’expériences aussi importantes, pour leur qualité émotionnelle, pour leur stimulation de confiance, du plaisir et de la pensée, que les expériences liées à la succion et à l’excrétion (Freud) ou à la présence fantasmatique d’objets internes représentant les produits du fonctionnement des orifices (M. Klein). » (Anzieu, 1995, p. 60). L’articulation de la théorie freudienne de la sexualité aux élaborations théoriques contemporaines est un débat important de la psychanalyse contemporaine (cf. Séchaud, 1995 ; Golse, 1999 ; Green, 2000). J’ajoute, en établissant un rapport entre cette citation et le paragraphe précédent qui traitait du double étayage du processus de symbolisation, que nous retrouvons ici les termes de l’opposition entre la psychanalyse des contenants et la psychanalyse des contenus, telle qu’elle est formulée dans la citation inaugurale de B. Golse. La « présence fantasmatique d’objets internes » fait référence à la doctrine kleinienne (M. Klein), comme nous le verrons plus avant dans le texte.

[1372] Terme qui désigne la personne humaine en tant qu’elle est consciente d’elle-même et objet de la pensée.

limite[1373]. Dans ce courant l'étayage du processus de symbolisation précoce est double, il suppose à la fois la présence préalable et active d'un objet (la mère, l'environnement maternant) et la peau de l'enfant (actif lui aussi) comme surface de contact, d'enregistrement et d'élaboration des éprouvés. L'actualisation de ce double étayage est dépendante d'agencements spatiaux évolutifs qui sont à la fois conditions de l'expérience et matrices de ce qui est introjecté par l'enfant, qui les élabore en conditions et formes de son rapport au monde : la contenance et la limite. C'est en appui sur l'arrière-fond corporel maternant, par une élaboration des différences substantielles, des écarts, des discontinuités rythmiques qui caractérisent la relation de contact / distance dans les soins, que la surface-support se fait contenant et limite pour devenir, dans un voyage de la fusion avec le corps de la mère à la défusion, enveloppe de soi et interface avec le monde. L'idée d'un pré-Moi corporel qui, par un double étayage sur l'environnement maternant d'une part et sur la peau, d'autre part, et par un double mouvement d'introjection de leurs fonctions réciproques *holding*, *handling*, d'un côté - apport de Winnicott -, et enveloppe (contenante et unifiante), limite (entre un dedans et un dehors), interface (de communication et d'inscription des traces) de l'autre, s'élabore en configurations psychiques susceptibles de contenir des contenus (pulsions, objets) – apport de la théorie des enveloppes -, renvoie à une définition non plus seulement topique de l'appareil psychique et de son fonctionnement, mais aussi topographique et topologique. A travers le recours théorique à un double fond (l'objet, le corps) sur lequel s'étaye un processus de symbolisation précoce et par l'introjection des fonctions duquel s'élaborent des figures susceptibles d'être projetées dans le monde pour l'informer, le mettre en ordre, le représenter et y agir, ces théoriciens mettent en avant non seulement la dimension spatiale du processus d'individuation (normale ou pathologique), mais les agencements spatiaux dont ces expériences et élaborations dépendent. On comprend ainsi pourquoi ce courant de la psychanalyse contemporaine s'est doté d'une théorie spatiale de la clinique pour traiter les pathologies des troubles de l'identité aujourd'hui dominants.

Inscrite dans la tradition empiriste anglaise, la théorie winnicottienne est une élaboration progressive de sa clinique[1374]. Elle se construit donc principalement dans un mouvement d'induction et réalise un « bricolage » référentiel. C'est ce qui explique la nature de ses textes, dans lesquels se déploie une écriture qui sait « capter la rencontre clinique » (Khan, 1971, p. XIII), qui repose essentiellement sur la présentation de cas, sur le récit d'observations cliniques, et dans laquelle les formulations plus synthétiques prennent la forme lapidaire de quelques « mises au point » conclusives, souvent numérotées. Le lecteur n'y trouve ni présentation d'un appareil théorique, ni dispositif de démonstration, mais après une longue description clinique, qui provoque sa participation intellectuelle et émotionnelle, la « percée fulgurante » (Pontalis, 1997, p. 197) d'une synthèse dans une « fiction régulatrice »[1375], la

---

[1373] « Toute fonction psychique se développe par appui sur une fonction corporelle dont elle transpose le fonctionnement sur le plan mental. Bien que Jean Laplanche (…) recommande de réserver le concept d'étayage à l'appui trouvé par les pulsions sexuelles sur les fonctions organiques d'autoconservation, je suis partisan d'un sens plus large, car le développement de l'appareil psychique s'effectue par des paliers successifs de rupture avec sa base biologique, ruptures qui lui rendent d'une part possible d'échapper aux lois biologiques et d'autre part nécessaire de chercher un étayage de toutes les fonctions psychiques sur des fonctions du corps. » (Anzieu, 1995, p. 119).

[1374] « Or, dans le cas de Winnicott, il me semble que la théorie, qu'il a largement développée jusque dans le détail, de l' "environnement facilitant", de la "mère suffisamment bonne", etc. est seconde à une intuition née, elle, de la clinique analytique. » (Pontalis, 1977, p. 49). Ce mouvement d'élaboration théorique d'une clinique est revendiqué dans la célèbre dédicace de *Jeux et réalité. L'espace potentiel* (Winnicott, 1975), le dernier ouvrage de Winnicott, « To my patients who have paid to teach me ».

[1375] « Quand nous cherchons à donner le statut de concepts à ce qu'il [Winnicott] a abstrait de son expérience clinique, nous déformons, par esprit dogmatique, son style de pensée. Ses abstractions correspondent plus exactement - et c'est voulu - à ce que Nietzsche appelle des fictions régulatrices. Parmi les "fictions régulatrices"

« trouvaille » (ibid., p. 197) qui emportent son adhésion. Ajoutons à ces commentaires, que Winnicott développe une écriture métaphorique. D'où, pour le lecteur, une écriture plus difficile, en définitive, que son apparente immédiateté ne le laisse anticiper[1376]. Cet empirisme et son corollaire l'intuition théorique, cet « impressionnisme » de l'exposé théorique[1377], ont longtemps été à l'origine d'une méfiance des psychanalystes français, formés à l'école lacanienne, à l'endroit de son œuvre. Mais, comme le souligne A. Clancier (1999, p. 202) ou bien comme le dit implicitement A. Green (1999, pp. 172-173), la « mode Winnicott » qui apparaît dans les années 1980 en France, a servi d'antidote au « formalisme intellectualiste » qui avait cours à l'époque, au lacanisme précisément[1378]. Une mode qui révélait, chez certains praticiens, le désir de se libérer d'une pensée psychanalytique qui relevait de façon privilégiée d'une démarche déductive et d'une technique psychanalytique qui procédait de l'application systématique d'un modèle théorique[1379]. Ainsi, aujourd'hui, le rapport de la psychanalyse française à la pensée winicottienne s'inscrit dans une double perspective : d'un côté, une résistance à considérer ses conceptions comme formant un ensemble théorique général et cohérent, articulable, voire substituable, aux théories freudiennes en général, mais d'un autre, l'emprunt sélectif de notions « isolées » pour leur valeur opératoire ainsi que, et c'est lié, l'emprunt sélectif de techniques thérapeutiques[1380]. On y retrouve donc, en opposition complète avec l'élaboration winnicottienne, une distinction très nette entre les deux projets de la psychanalyse, entre science humaine et thérapie. La pensée winnicottienne ne semble satisfaire qu'un seul des deux projets. Par conséquent, si l'héritage théorique winnicottien est soumis à un droit d'inventaire, si son héritage clinique est critiqué, il existe néanmoins, en psychanalyse, un « effet Winnicott ». Un effet qui réside dans l'écriture winnicottienne et que résume A. Clancier dans sa réponse à D. Widlöcher – qui qualifie l'œuvre de Winnicott de

---

de Winnicott, celle de l'objet transitionnel est la seule qui ait trouvé une adhésion immédiate. » (Khan, 1971, p. XVIII).

[1376] « Et pourtant Winnicott n'est pas un auteur facile. Même si l'on ne trouve pas chez lui le jargon en vigueur dans les travaux métapsychologiques et qui obscurcit trop souvent le propos de l'auteur, même si l'abord de ses textes peut sembler pouvoir s'effectuer d'emblée, de plain pied. (…) On peut même être abusé par l'apparente facilité de leur style et passer "à côté" de l'invisible ligne de départage qu'ils viennent de tracer avec l'approche traditionnelle de la psyché. (…) Comme pour celle de Freud, l'œuvre de Winnicott doit être lue comme un "play", comme un jeu extrapolatoire qui ne découvre et clarifie qu'au fil du temps, qu'aux détours de ses propres développements, ce qui l'animait en silence depuis le début. Il faut pouvoir lire Winnicott rétroactivement, partir de ce à quoi il aboutit pour bien comprendre ce qui était en jeu, encore informe à l'origine et qui n'a pris son sens que progressivement et au fil des aléas de son parcours. » (Roussillon, 1999, pp. 12-13).

[1377] « Oui, je me sens de plain-pied avec Winnicott, quand il nous fait participer à son observation de l'enfant dans une situation établie. Pour la théorie, ce qui m'intéresse et qu'il m'a fait comprendre, par impressionnisme en quelque sorte, c'est l'objet transitionnel et le champ de l'illusion, mais lorsqu'il parle de faux *self*, j'ai plus de mal à saisir. » (Alby, 1999, p156). « Winnicott a beaucoup d'idées, très fécondes le plus souvent, mais lorsqu'on veut bien cerner ses concepts, il est souvent difficile de le faire. » (Diatkine, 1999, p. 168).

[1378] « On pourrait dire qu'il y a eu en France, à une certaine époque deux tendances opposées. Il y avait les psychanalystes qui avaient besoin de s'accrocher au langage, à une sorte de formalisme, et qui trouvaient des bases dans les travaux de Lacan, et ceux qui au contraire privilégiaient la relation thérapeutique, l'affect et donc les travaux de Winnicott » (Clancier, 1999, p. 202).

[1379] On sait par exemple que D. Anzieu, au-delà de l'imbroglio familial qui explique sa distance critique vis-à-vis de Lacan, met en cause une pensée analytique qui repose sur la « minceur des données cliniques » (in R. Klaës et al., 2000, p. 49).

[1380] « Nous voudrions seulement mettre en garde le lecteur -continental- contre deux tentations critiques qui, pour être contradictoires, reviendraient à réduire à peu de chose l'apport, à mes yeux considérable, de ce livre : tenir le "génie" de Winnicott pour si singulier, si imprégné d'intuition, qu'il ne saurait s'intégrer à la pensée psychanalytique, engendrant tout au plus des imitateurs appliqués ; ou, tentation inverse, substantifier les concepts inventés par l'auteur, pour mieux en marquer les limites ou le caractère "pré-analytique" (…). » (Pontalis, 1975, p. XIII, introduction à *Jeux et réalité*).

« roman psychanalytique » ou de « poésie psychanalytique » – : « On pourrait dire que cela permet le fonctionnement d'une pensée imaginante » (Widlöcher, 1999, p. 202). C'est, en effet, ce que reconnaissent unanimement les psychanalystes interviewés par A. Clancier (1999)[1381].

« La lecture de Winnicott "soigne" le lecteur, elle panse l'âme, et rend possible un plus d'être (…). Par la transitionnalité qui se manifeste "en acte" dans son écriture Winnicott dépasse l'habituelle dissociation entre l'objet et le sujet qui accompagne les réflexions métapsychologiques courantes sur la psyché humaine, celles qui sont obligées de maintenir une distance "scientifique" avec leur objet d'analyse. C'est peut-être la raison pour laquelle, d'ailleurs, la théorisation antérieure avait évité de poser comme il le fait, la question de l'être (…) ; elle butait sur la question du ton requis pour en traiter, sur l'aménagement de la distance de soi à soi. (…) Winnicott, et en ceci il accomplit dans et par son écriture ce qu'il décrit dans sa pensée, a trouvé la bonne distance "théorique" pour laisser l'être en souffrance exprimer l'essence de celle-ci, celle qui, dépassant l'opposition du dedans et du dehors, laisse être la transitionnalité. (…) Aussi bien Winnicott ne cherche-t-il que rarement à convaincre. S'il emporte la conviction de son lecteur, c'est plus par le parcours appropriatif interne qu'il permet, que par la force de son argumentation"scientifique". Ceci ne veut évidemment pas dire qu'il manque de rigueur, mais que celle-ci est plus à chercher dans la finesse et la subtilité avec laquelle il accompagne le processus, dans son respect des faits de la réalité psychique, dans son repérage de la pertinence de ceux-ci, plus que dans l'affirmation d'une thèse savamment exposée. » (Roussillon, 1999, pp. 11-12).

N'est-ce pas en fin de compte cet effet de *holding* de la pensée créatrice (dans le champ théorique ou dans le champ clinique), réalisé par le texte ou le style de Winnicott, qu'évoquent les psychanalystes interrogés par A. Clancier (1999) ? N'est-ce pas l'effet que fait le texte winnicottien : instaurer un « cadre facilitateur » pour penser et, en particulier, pour penser les souffrances identitaires narcissiques ? Ou comme l'écrit J.-B. Pontalis, jouant sur une célèbre expression winnicottienne : « une pensée "suffisamment bonne" pour donner à penser »[1382]. Nous retrouvons par ailleurs cette même qualité « phorique » dans les textes de D. Anzieu[1383], eux-mêmes fondés sur une élaboration de la clinique. Une qualité revendiquée par cet auteur quand il écrit : « Avant d'être un concept le Moi-peau est, volontairement, une vaste métaphore - plus exactement elle me semble relever de cette oscillation métaphoro-métonymique (…). » (Anzieu, 1995, p. 28), ou encore quand il répond à R. Kaës :

« Anzieu :(…) ; pour que le savoir reste - comme dit André Green - un discours vivant, il faut qu'il soit transmis afin de redonner "un sens plus pur aux mots de la tribu", y compris de la tribu psychanalytique. Je crois que ma théorie du moi-peau n'apporte pas grand chose de nouveau du point de vue de la pensée, mais le mot fait *tilt*, il pousse à avoir des pensées nouvelles, ou à repenser d'une façon vivante des pensées qui s'étaient affadies. Kaës :C'est là la puissance de la métaphore. Anzieu : Exactement, la métaphore est à l'origine même du

[1381] « Je me suis servie de Winnicott pas forcément pour aller dans son sens mais comme levain de pensée. Je veux dire qu'il m'a toujours donné à penser. (...) Oui, il fait lever des tas de choses. Il suscite l'auto-érotisme et le jeu intérieur. » (Kestemberg, 1999, p. 183) ; « Pour conclure, je mettrai à nouveau l'accent sur la liberté de pensée que Winnicott aide à acquérir. » (Widlöcher, 1999, p. 205).

[1382] Citation de J.-B. Pontalis extraite de l'introduction au texte de Winnicott intitulé « Le concept d'individu sain » (1977, p. 14). Elle reprend et transforme l'expression winnicottienne de « mère suffisamment bonne », c'est-à-dire d'une mère assurant, de façon adéquate aux « besoins du moi » de l'enfant, les soins maternants (*holding*, *handling*, *object presenting*).

[1383] « De fait le Moi-peau, en tant que métaphore, parle à chacun, même si précisément il ne dit pas à chacun la même chose ! Il sert de stimulation à l'imaginaire et il arrive que chacun file la métaphore dans une direction différente, ce qui s'observe dans un certain nombre d'écrits se référant au Moi-peau. » (Séchaud, 1995, p. 7). Le Moi-peau est, à son tour, présenté comme une « fiction régulatrice ».

sens. Et au point où nous en sommes dans notre débat, je dirais que le travail de recherche et de transmission s'effectuerait entre deux pôles, le pôle de la métaphore et le pôle du concept, plus abstrait, qui garantirait une certaine rigueur. Mais ce que l'on gagne en rigueur, on risque de le perdre en appauvrissement. » (in Kaës, 1994, p. 45).
C'est évidemment cette double dimension d'élaboration d'une clinique et d'élaboration métaphorique et facilitatrice, qui a été à l'origine de ma rencontre avec les textes de D. W. Winnicott et de D. Anzieu, qui a été porteuse de mon entreprise de « déplacement » et de « transposition » de certaines de leurs « fictions régulatrices » dans le domaine disciplinaire de l'art et de la géographie, pour qualifier adéquatement l'expérience *in situ outdoors*, son contenu et ses conditions. C'est le « jeu » (au sens de jouer et d'avoir du jeu) contenu dans leurs textes, qui porte la transposition, en rendant pensable un certain nombre d'analogies.

2. L'héritage Winnicottien : la théorie de l'espace transitionnel

D. W. Winnicott est un pédiatre et un psychanalyste anglais, considéré comme un des fondateurs de la psychanalyse des enfants en Grande Bretagne. Il est d'ailleurs connu du grand public pour son aphorisme « le bébé, ça n'existe pas »[1384] et pour l'invention de l'« objet transitionnel », qui signifient, chacun à leur manière, que le nourrisson n'existe jamais indépendamment d'un environnement maternant[1385] qui le soutient par des soins adaptés aux « besoins du moi », jamais indépendamment d'une réalité extérieure qui lui permet d'exister subjectivement et qui se laisse « utiliser » afin qu'il puisse exister dans sa subjectivité. Inventeur d'une théorie psychanalytique, la transitionnalité, et d'une clinique de l'enfant et de l'adulte fondée sur le jeu[1386] (*playing*) et le gribouillage (*squiggle*), il a privilégié une psychanalyse éducative appuyée sur une refonte du cadre analytique. Celui-ci est en effet défini comme un outil thérapeutique à la disposition du praticien et de l'analysant. Il est, selon Winnicott, le lieu et le temps « utilisables » pour une expérience d'actualisation, d'appropriation et d'intégration subjective des éprouvés archaïques par maniement du transfert réplique du lien maternel, et non pas, à la manière des freudiens, la condition « neutre » d'une prise de conscience par l'association libre et par l'interprétation de représentations (rêves, fantasmes, lapsus, etc.). Cette mise en avant des enjeux thérapeutiques

[1384] Cet aphorisme lancé, en 1964, par Winnicott à la Société psychanalytique Britannique (SPB) est complété, quelques temps plus tard, d'une justification : « Lorsqu'on me montre un bébé, on me montre certainement aussi quelqu'un qui s'occupe de lui, ou au moins un landau auquel sont rivés les yeux et les oreilles de quelqu'un. On se trouve en présence d'un "couple nourrice-nourrisson". » (Winnicott, 1969, p. 128). Une reconnaissance de la dyade mère-enfant et de l'environnement-support de l'enfant formulée, par lui, en d'autres termes : « J'entends par là que chaque fois qu'il y a un nourrisson, on trouve des soins maternels et que, sans soins maternels, il n'y aurait pas de nourrisson. » (ibid.). Une façon de dire, que ce qui existe c'est la relation entre cette mère et cet enfant, dans une interaction mouvante des besoins et des réponses.

[1385] Si chez Winnicott l'adjectif qui qualifie cet environnement est « maternel », la psychanalyse contemporaine a pris l'habitude de lui substituer celui de « maternant », qui présente l'avantage d'inclure tous les dispensateurs de soins au bébé.

[1386] « Jouer conduit à établir des relations de groupe ; le jeu peut être une forme de communication en psychothérapie et, en dernier lieu, je dirai que la psychanalyse s'est développée comme une forme très spécialisée du jeu mise au service de la communication avec soi-même et avec les autres. Ce qui est naturel, c'est de jouer, et le phénomène très sophistiqué du vingtième siècle, c'est la psychanalyse. Il serait bon de rappeler constamment à l'analyste non seulement ce qu'il doit à Freud, mais aussi ce que nous devons à cette chose naturelle et universelle, le jeu. » (Winnicott, 1975, p. 60).

du cadre analytique, cette refonte théorique et pratique du dispositif de cure, constituent l'un des apports les plus féconds de l'héritage winnicottien[1387].

a- La légitimité winnicottienne : une phénoménologie du contact

D. W. Winnicott est un acteur particulier des « Grandes Controverses » qui opposèrent violemment les orthodoxes annafreudiens et les kleiniens, au sein de la *British Psychoanalytical Society* (BPS), pendant la seconde guerre mondiale. Il est considéré comme un conciliateur entre les deux courants rivaux[1388]. Les annafreudiens étaient les porte-paroles de la tradition freudienne orthodoxe centrée sur la genèse des névroses et fondée sur le primat du patriarcat, le complexe d'Œdipe et l'étiologie du sexuel. Les kleiniens étaient partisans d'une clinique centrée sur l'étude des psychoses et des troubles narcissiques, et fondée sur les relations archaïques et inconscientes du bébé à la mère (dites relations d'objet), l'exploration des stades préœdipiens et l'étiologie de la « haine primitive ». Proche des kleiniens[1389], Winnicott choisit néanmoins, pour des raisons institutionnelles mais aussi théoriques, la voie des Indépendants[1390] (*Middle Group*). En effet, si les freudiens (annafreudisme et kleinisme) mettent l'accent sur l'enfant plutôt que sur la mère, y compris Mélanie Klein pour qui prévaut la réalité psychique interne (le monde fantasmatique) dont les relations d'objet sont des productions, Winnicott s'intéresse, lui, à des situations relationnelles réelles et aux structures inter-psychiques de type dyadique (mère-enfant) qui les supportent et les conditionnent.
Ce qui l'intéresse, en effet, c'est le sentiment d'existence de l'individu, qu'il décrit d'une expression paradoxale comme « la capacité d'être seul en présence », et sa genèse, les conditions, les modalités et les formes de « l'accès à une certaine sécurité de ce sentiment » (Ribas, 2000, p. 28). Ainsi, d'un point de vue épistémologique, il est rattaché au courant phénoménologique de la *Self Psychology*. Par conséquent, il s'est appliqué à la

---

[1387] « Le concept de "cadre" psychanalytique n'est pas un concept utilisé par S. Freud. Pour lui ce qui importe c'est avant tout la méthode psychanalytique -celle de l'association libre et des règles de l'interprétation- (…). La cure, le traitement, relèvent dès lors de procédés qui permettent à la méthode de livrer son maximum d'efficacité en limitant ses dangers (…) potentiels. La "situation psychanalytique" est destinée à rendre possible le développement d'un processus qui possède une relative autonomie (…) et à permettre sa mise en évidence dans les meilleures conditions possibles. (…) C'est chez S. Ferenczi que le dispositif commence à faire "problème" (…). Il fallut attendre les années 50 pour que le problème de l'induction par/dans le dispositif psychanalytique devienne formulable, et puisse s'inscrire au sein de la pensée de la pratique, sans menacer l'essence de celle-ci. » (Roussillon, 1995, pp. 19-22).

[1388] Cette position, lui permit d'assurer d'importantes responsabilités au sein de la *British Psychoanalytical Society*, dont il fut président à deux reprises de 1956 à 1959, puis de 1965 à 1968. Il assura aussi des fonctions au sein de l'*International Psychoanalytical Association* (IPA).

[1389] D'abord analysé par J. Strachey, Winnicott fit un contrôle avec Mélanie Klein entre 1934 et 1941 et une tranche d'analyse avec une kleinienne, Joan Rivière, de 1933 à 1938. Par ailleurs, la deuxième femme de Winnicott, Clare Winnicott, a été analysée par M. Klein. Enfin, M. Klein demanda à Winnicott d'analyser son fils Eric, sous sa supervision. Winnicott accepta de s'occuper du fils, entre 1935 et 1939, mais refusa le contrôle de la cure par la mère.

[1390] Le *Middle Group* avait été fondé par des cliniciens et des théoriciens anglais dits de la deuxième génération, comme D. W. Winnicott et J. Bowlby, et des anciens comme J. Strachey, le traducteur de l'œuvre complète de Freud. Il comprit néanmoins des psychanalystes continentaux comme le hongrois, M. Balint. Il rassembla un nombre important de jeunes analystes anglais rebutés par le sectarisme des annafreudiens et des kleiniens. La position d'indépendance du *Middle Group* participait plus d'une logique institutionnelle caractérisée par un refus d'emprise dogmatique et, sans doute, de la mise au ban de la BPS de la propre fille de Freud, que d'une logique théorique. Elle correspondait ainsi à un positionnement des analystes anglais face à un conflit importé du continent. D'un point de vue théorique, les positions des Indépendants se rapprochèrent de l'école kleinienne avec laquelle ils partageaient un intérêt pour les stades précoces du développement et pour les relations archaïques (les relations d'objet). Mais ils s'opposèrent à la perspective purement psychique (la prévalence du monde fantasmatique) et uniquement centrée sur le bébé, de celle-ci.

compréhension de la vie psychique comme processus de maturation, comme développement psychique, grâce à l'instauration dans l'expérience des interactions précoces (corporelles et émotionnelles) d'un complément phénoménologique à la personne[1391]. Le *self* (soi) désigne alors la dimension narcissique du sujet, sa dimension existentielle[1392].
« L'un des thèmes majeurs de Winnicott est sans doute celui de l'être - Winnicott introduit la question de l'être dans la psychanalyse - aux prises avec la question de l'identité, avec la question du paradoxe d'une identité qui, parce qu'elle est la question de l'identité du vivant, ne saurait être identique à elle-même, prise entre un mode de présence issue de déterminants du passé et un mode d'advenir, un potentiel à accomplir, un non encore vécu à rendre présent à soi. Le vivant est caractérisé par ce potentiel de relation avec l'inconnu de soi, avec le non advenu de soi, avec l'imprévu de l'advenir. » (Roussillon, 1999, pp. 10-11).
A l'encontre du freudisme orthodoxe, qui postule l'omnipotence représentative (consciente ou inconsciente) d'une psyché autonome[1393], il propose la théorie de la transitionnalité qui, en introduisant un écart entre ce qui se met en acte dans la psyché (l'expérience vécue) et ce qu'elle est en mesure de représenter (la symbolisation représentative), joue de ce « jeu » pour penser la symbolisation comme un processus d'introjection ou d'appropriation subjective des éprouvés et des ressentis de l'interaction précoce (cf. Roussillon, 1999). A l'encontre du kleinisme, qui postule aussi la subjectivité comme toujours là d'emblée, mais surtout la prévalence de la réalité interne sur les objets externes, il rétablit la part de la réalité externe dans le développement psychique, et conditionne le processus d'individuation à l'adaptation aux « besoins du moi » d'un environnement-support « facilitateur » (*facilitating environment*), donc à une relation anaclitique. Ce que Winnicott ne peut accorder à la théorie kleinienne, c'est « le déni du lent développement psychique de l'être humain, de l'importance de la maturation » (Ribas, 2000, p. 46) et le déni de son étayage sur la réalité externe[1394]. Autrement dit, il s'éloigne des courants freudiens à la fois par le choix d'un point de vue psychogénétique (par opposition à un point de vue structuraliste) et par ce que le processus d'individuation implique d'expériences dyadiques (mère-enfant) à fonction réalitaire et imaginaire, autant que symbolique. Ainsi, dans cette perspective, la souffrance psychique manifestée à travers des symptômes est le résultat non pas de mécanismes de défense liés à des conflits intrapsychiques (entre des instances de l'appareil psychique), constitutifs du refoulement, mais le produit de défaillances de l'environnement-support, constitutives de failles ou d'altérations psychiques fonctionnelles. Il faut bien alors reconnaître que cette autre voie qu'ouvre Winnicott est hétérogène à l'élaboration freudienne en général, puisqu'elle

---

[1391] « Oui, toute la théorie freudienne part de quelque chose qui existe déjà ; Winnicott, lui, a senti que quelque chose doit se constituer pour que le fonctionnement psychique puisse s'instaurer et se développer. Il part de l'immédiateté de la relation. » (Cahn, 1999, p. 166).

[1392] D'aucuns (Ribas, 2000, p. 22) mettent l'accent sur l'influence « sous estimée » de Darwin sur la théorie winnicottienne, qu'ils reconnaissent dans l'importance donnée à l'environnement maternant et à l'adaptation (dans ce cas de l'environnement maternant aux « besoins du moi » du bébé) dans le processus d'individuation de l'enfant. Cette influence méconnue viendrait apporter un autre éclairage que phénoménologique (centré sur le corps et l'expérience) sur la pensée winnicottienne.

[1393] « Le modèle freudien d'une activité représentative omnipotente et autonome, c'est-à-dire ne dépendant que des mouvements propres du sujet, se trouve dans le rêve. Le rêve, dans son fonctionnement, dans ses productions, est effectivement indépendant de tout objet externe. Ainsi, la psyché est pensée comme auto-engendrée par les fantasmes originaires, modes d'actualisation dans l'histoire individuelle de la structure originaire et universelle freudienne : l'œdipe. » (Roussillon, 1995, pp. 144-149).

[1394] « J'ai tenté de montrer que ce que Freud et M. Klein ont (…) esquivé, c'est tout ce qui implique la question de la dépendance et, par conséquent, celle du facteur de l'environnement. Si le mot dépendance signifie véritablement dépendance, on ne saurait écrire l'histoire d'un bébé en tant qu'individu en se référant uniquement au bébé. Il faut l'écrire en tenant également compte de l'apport de l'environnement qui va au-devant des besoins de l'enfant ou échoue à les rejoindre. » (Winnicott, 1975, p. 99).

oppose une pensée psychogénétique de l'archaïque à une pensée déterministe et historique de l'originaire[1395], c'est-à-dire qu'elle oppose une pensée des pré-conditions intersubjectives de la capacité représentative à une pensée des conditions intrapsychiques de la symbolisation[1396], une pensée phénoménologique des conditions d'appropriation et d'intégration subjective de l'expérience vécue et de vie à une pensée de l'activité représentative omnipotente et autonome, une pensée d'un processus de mise en forme de soi et de la réalité extérieure à une pensée d'un ordre préétabli. La transitionnalité caractérise en effet la capacité d'un enfant supporté par son environnement de soins à passer d'un état psychique (immature) à un autre état psychique (indépendant), « voyage » qui fonde son sentiment d'existence et la stabilité de son rapport symbolique au monde. D. W. Winnicott assure donc, avec d'autres certes[1397], mais de façon privilégiée, la transformation d'une psychanalyse des « contenus » psychiques en une psychanalyse des « contenants » (c'est-à-dire des contenants des contenus psychiques), qui aboutira, en France, à la théorie des enveloppes psychiques (Anzieu, 1987). C'est en étudiant la dyade mère-enfant à l'endroit de ce qui les met en contact tout en les séparant, la peau, que ce dernier courant travaillera les processus et les modalités d'intériorisation somatique des éprouvés et leur élaboration psychique en modèles d'organisation du moi, fondements du sentiment d'exister.

« Mais il est loin d'être sûr que sa pensée, dans ce qu'elle présente de radicalement neuf dans la théorie contemporaine, ait été totalement dégagée et que son apport effectif, potentiel, ait été clarifié. Il a souvent été lu et compris comme un auteur venant ajouter quelques notions supplémentaires, certes essentielles, au corpus de la métapsychologie psychanalytique, quelques concepts fondamentaux, tel celui de transitionnel, dont on peut penser qu'ils viennent simplement augmenter, voire raffiner, notre compréhension de certains aspects obscurs du fonctionnement de la psyché humaine, mais sans changer profondément notre relation à celle-ci et à la conscience que nous en avons. Nous verrons que ce n'est pas le cas et que l'apport de Winnicott va au-delà d'un simple raffinement de notre compréhension de la psyché, il révolutionne celle-ci. (...) Pour penser cette dimension de la subjectivité humaine (...) celle qui est au cœur du manque à être qui caractérise les états-limites de la subjectivité, il a fallu réaliser cette "coupure épistémologique invisible" que certains reconnaissent à la pensée ou au "style" de Winnicott. Aussi bien ce n'est pas seulement dans les concepts qu'il faut chercher son apport le plus déterminant, même si celui-ci passe par les concepts, c'est peut-être d'abord et avant tout dans son "style", je dirais dans son ton, dans sa manière particulière de rendre compte de la clinique. » (Roussillon, 1999, pp. 9-10).

La question de la légitimité psychanalytique de la doctrine winnicottienne se joue autour de sa pratique de clinicien, dans la mesure où elle en constitue la base empirique. D'un côté, compte tenu des techniques et pratiques cliniques qu'il a privilégiées, se pose la question de la légitimité de l'investigation menée par Winnicott et de l'élaboration conceptuelle qui s'en est suivie, et de l'autre, par conséquent, la question de la légitimité psychanalytique de la cure

[1395] S. Freud fait de l'œdipe, c'est-à-dire du complexe paternel articulé au désir pour la mère, la structure originaire organisatrice de la névrose, en le posant comme condition de la symbolisation, condition de la production de l'appareil psychique. « La structure organisatrice apparaît elle-même comme un point d'origine au-delà duquel il ne semble pas possible de pouvoir remonter, dans la mesure où elle condense les conditions de possibilité de l'intelligibilité du psychisme inconscient. » (Roussillon, 1995, p145). Structure originaire, issue de la réalité des temps préhistoriques (mythe de la horde primitive) et conservée en mémoire (patrimoine phylogénétique), elle fonctionne donc comme une forme contraignante à laquelle l'histoire individuelle doit se plier à partir de son actualisation par des fantasmes universaux, les « fantasmes originaires » (scène primitive ou originaire, séduction et castration).

[1396] C'est-à-dire, une pensée de l'anaclitique à une pensée de l'économie intrapsychique de l'énergie pulsionnelle (libido).

[1397] En particulier, Wilfred Ruprecht Bion (*Aux sources de l'expérience*, 1962, trad. fra. 1979 ; *Eléments de psychanalyse*, 1963, tr. fr. 1979) qui élabore la notion de contenant psychique et Paul Federn (*La psychologie du Moi et le psychoses*, trad. fra., 1979) qui élabore celle de « frontière du moi ».

winnicottienne (cf. Roudinesco, 1997, p. 1097). En effet, le jeu (*playing*) retrouvant le modèle des soins maternels et se substituant en partie à la technique de la libre association calquée sur le modèle du rêve (freudisme), sort la cure du seul champ du langage et implique un engagement corporel. La citation suivante d'A. Green rend compte adéquatement de ces enjeux.

« Winnicott nous propose de considérer le cadre analytique comme une symbolisation, une métaphore du la relation parent-enfant. Conjointement, il nous invite à le considérer comme un dispositif privilégié d'observation. On voit ici le paradoxe : il s'agit de recréer un modèle qui supposera le contact le plus intime entre l'enfant - il faudrait même dire l'infans - et la mère, et exclure tout contact direct par des voies autres que psychiques. Ce dernier point est commun à toute pratique analytique. La contradiction est portée ici à son point le plus extrême parce que l'analyse vise à créer une situation où le contact physique est la condition nécessaire de la communication entre l'infans et l'objet. Tout le monde sait aujourd'hui ce qu'est le *holding*, - mot intraduisible : un cadre externe, une nidation extra-corporelle, après la vie intra-utérine. Or il va s'agir de *créer* un holding sans contact immédiat, métaphore du holding primaire. » (Green, 1977, pp. 4-5).

Le rappel de l' « interdit du toucher » auquel on pourrait ajouter la « neutralité bienveillante », énonce ce qui « fait problème » pour la psychanalyse, dans la méthode thérapeutique winnicottienne. Et cela a fortiori, dans le contexte contemporain du développement des psychothérapies dites à implication corporelle et / ou émotionnelle, où la psychanalyse voit sa domination clinique et théorique contestée. Le toucher est en effet considéré comme une de ces règles fondamentales qui font frontière entre psychanalyse et psychothérapie corporelle et / ou émotionnelle[1398]. A. Green trouve au cœur de la clinique winnicottienne et de sa théorisation, la réaffirmation de l'impératif du contact symbolique dans la cure. D'autres, au contraire, y trouveront la légitimité de techniques cliniques à implication corporelle et émotionnelle[1399] (Delourme, 1997 ; Prayez, 1994). De fait, pour Winnicott, l'empathie et le toucher faisaient partie des techniques permettant le travail analytique du praticien et de l'analysant adulte, et cela au même titre que le *squiggle game* avec les enfants, parce qu'ils

[1398] « L'interdit de se déshabiller, de s'exhiber nu, de toucher le corps du psychanalyste, d'être touché par sa main ou toute autre partie de son corps est maintenu : c'est le réquisit psychanalytique minimum. Personne n'est obligé de pratiquer la psychanalyse et il y a lieu de chercher pour chaque cas le type de thérapie qui lui convient le mieux. Mais si la psychanalyse est indiquée et si c'est elle que l'on veut mettre en pratique, il convient d'en respecter l'esprit et la lettre -ici l'interdit du toucher. C'est un abus de la part de certains thérapeutes corporels que de se réclamer de la psychanalyse pour cautionner leurs méthodes alors qu'ils manquent à observer une règle essentielle de celle-ci. » (Anzieu, 1995, p. 166). L'interdit du toucher s'est élaboré peu à peu dans la méthode clinique freudienne autour du risque d'érotisation et de séduction sexuelle contenu dans l'attouchement. « Freud (…) renonce à la concentration mentale, il invente le terme de psychanalyse, il fonde le dispositif de cure sur les deux règles de non-omission et d'abstinence, il suspend tout échange tactile avec le patient au profit du seul échange langagier. » (Anzieu, ibid., p. 164). Resté implicite chez Freud, l'interdit du toucher a été formulé par l'IPA dans son entreprise de normalisation de la cure analytique.

[1399] « Les travaux d'un auteur fécond comme Winnicott sur l'importance de l'environnement concret et sur les soins donnés à l'enfant n'ont guère eu de suite pratique (…). Pourtant, ce qu'il énonce à propos du soutien et du maniement, théorie connue et souvent citée, correspond à des soins qui sont à la fois physiques et psychiques. Le maniement (*handling*) (…) désigne les soins physiques et utilitaires mais tout autant la dimension affective qui les accompagne (dans une caresse par exemple). (…) Il en est de même du soutien (*holding*), terme qui correspond au fait que l'enfant est tenu et porté par la mère autant physiquement que psychiquement (…). (…) Puisque certains besoins humains fondamentaux tels que le contact physique, la tendresse échangée ou la communication émotionnelle sont insuffisamment pris en considération par la théorie freudienne des pulsions et par la pratique psychanalytique, je développe une approche du sujet qui est davantage en quête de ces différents aspects. » (Delourme, 1997, pp. 127-128). Cette approche psychothérapeutique des souffrances psychiques repose sur une méthode à implication corporelle et émotionnelle permettant, selon l'auteur, une « expérience transitionnelle » qui se réfère explicitement à la clinique winnicottienne.

permettaient au praticien d'instaurer le « *holding* thérapeutique »[1400]. Il retrouvait en cela les interrogations sur le cadre thérapeutique et les inventions cliniques de Ferenczi. Ajoutons donc que mettre l'accent sur la technique du *squiggle game* à la préférence d'autres pratiques, comme le fait la majorité des psychanalystes commentateurs de l'œuvre, revient le plus souvent d'une part, à nier le travail de psychanalyste d'adultes de Winnicott[1401], et d'autre part, à nier l'implication corporelle du patient et de l'analyste du dispositif et de la pratique winicottiens (cf. Widlöcher, 1999). Certes, elle dépasse la considération du dessin comme simple représentation, production interprétable par l'analyste à l'instar du rêve[1402], et reconnaît, avec Winnicott, que la symbolisation est un processus « encadré » et rendu possible par un environnement « facilitateur » (l'analyste, la technique, le cadre), mais, elle tend aussi à substituer une symbolisation graphique à une symbolisation langagière, quitte éventuellement à voir dans la sémiologie graphique un avatar (infantile) d'un système symbolique langagier (adulte). Elle pourrait tout aussi bien reconnaître que, à côté ou en deçà de l'intention représentative, le processus de symbolisation s'effectue dans et par l'acte / geste graphique, et que, par conséquent, en deçà de ses seuls aspects figuratifs l'image à une fonction élaborative qui engage une participation sensori-affectivo-motrice, ce que S. Tisseron appelle la « symbolisation motrice » (Tisseron, 1995, pp. 137-155). Dans le cas de la technique analytique du *squiggle* le geste graphique est partagé et l'activité qui lie le patient et Winnicott est, comme le souligne M. Khan, une forme de *holding* thérapeutique[1403]. Ne pas le faire, c'est, une nouvelle fois, laisser le corps hors du champ de la psychanalyse.

b- La théorie de la transitionnalité : le rôle du monde objectal dans la maturation de l'individu

---

[1400] Dans la préface à la traduction française de *La consultation thérapeutique et l'enfant*, M. Khan décrit le « *holding* thérapeutique » psychosomatique créé par Winnicott dans les cures d'adulte : « (…) ses deux styles de travail clinique : avec les enfants, dans le jeu du *Squiggle* ; avec les patients adultes qu'il traitait par l'analyse, dans le *holding* : il les *maintenait*, au cours de la cure, dans de longues phases de régression à un état de dépendance. A cette sorte d'intimité qui s'établissait avec l'enfant (…) répondait le maintien (*holding*) du patient adulte (…). (…) Ce livre nous donne des exemples très vivants et pleins de gaieté de rencontres cliniques entre Winnicott et ses jeunes patients. Mais, nulle part, il n'est fait mention de l'extraordinaire tranquillité émanant de cette présence somatique à la fois équilibrée et chatoyante qui était la sienne lorsqu'il était assis et *maintenait* le patient régressé dans la situation clinique. Seuls, ceux d'entre nous qui ont eu le privilège d'être ses patients et qui furent l'*objet de ses soins* peuvent témoigner de sa qualité d'attention qui était unique, psychique en même temps que somatique. Je suis de ceux-là et, ce dont je parle, je l'ai vécu. » (Khan, 1971, p. XXV).

[1401] Or soulignons que si le dessin est exclusivement rapporté aux cures d'enfant, comme technique (Winnicott, 1971/c), il participait plus essentiellement de la vie de Winnicott, comme mode de relation adulte à soi-même et aux autres. Clare Winnicott rappelle la place du dessin dans la vie de Winnicott et du couple : la carte de Noël qu'il dessinait chaque année et qu'ils peignaient ensemble, le dessin qu'il lui postait dès qu'elle s'absentait, les *squiggles* auxquels il jouait seul. « Il y avait aussi ces interminables *squiggles* qui faisaient partie de la routine quotidienne. Il y jouait avec lui-même, faisant des dessins parfois terrifiants, parfois amusants, et doués, souvent, d'une forte intégrité qui leur était propre. » (1977, p. 36). Ainsi, c'est en toute logique, que le n°69 de *L'Arc* (1977) et l'ouvrage collectif *Le paradoxe de Winnicott* (1999) qui lui sont consacrés, ont été illustrés par des dessins de Winnicott.

[1402] « Comme un document à déchiffrer , un peu comme un texte de rêve » (Widlöcher, 1999, p. 200).

[1403] D'ailleurs, sans développer ce point, Winnicott, dans *La consultation thérapeutique et l'enfant*, évoque à plusieurs reprises, cet engagement corporel « Je notais qu'il était de ces enfants qui ne maintiennent pas la feuille de leur main libre quand ils dessinent. Je la tins pour lui car, si je ne l'avais pas fait, le dessin aurait été raté et le résultat nul. Je considère cette attitude comme un tout petit signe de dépendance qui peut très bien disparaître, comme un symptôme, au cours de l'entretien. Quand l'enfant se sent en confiance, il peut commencer à tenir sa feuille de sa main libre. Je suis dans l'attente de ces changements dont je prends note. » (1971/c, pp. 32-34).

« Il ne serait pas superflu d'avoir un terme pour définir l'origine du symbolisme dans le temps, ce qui nous permettrait de décrire le voyage qu'accomplit le petit enfant et qui le mène de la subjectivité pure à l'objectivité. Il me semble que l'objet transitionnel (le bout de couverture, etc.) est justement ce que nous percevons du voyage qui marque la progression de l'enfant vers l'expérience vécue. » (Winnicott, 1975, p. 14).
« Ce n'est pas l'objet, bien entendu, qui est transitionnel. L'objet représente la transition du petit enfant qui passe de l'état d'union avec la mère à l'état où il est en relation avec elle, en tant que quelque chose d'extérieur et de séparé. » (Winnicott, 1975, p. 26).
« J'ai utilisé le terme d'objet subjectif pour décrire le premier objet, *l'objet qui n'a pas encore été répudié en tant que phénomène non-moi.* Ici, on trouve (…) l'idée de l'objet subjectif, et cette expérience ouvre la voie vers le sujet objectif - c'est-à-dire l'idée d'un soi, avec le sentiment du réel qui naît de la conscience d'avoir une identité. » (Winnicott, 1975, p. 111).
La pensée winnicottienne de la transitionnalité s'élabore et s'énonce progressivement à travers des ouvrages (en particulier 1969 ; 1970 ; 1971/a ; 1972/a) et des articles (en particulier 1971/b ; 1977) successifs, et trouve sa formulation la plus aboutie, et de fait définitive[1404], dans *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1975). Dès le premier chapitre intitulé « objets transitionnels et phénomènes transitionnels », Winnicott inscrit son dernier ouvrage dans un mouvement réflexif en reprenant le texte de l'un de ses tout premiers articles[1405] : « Ce livre développe les idées que j'ai avancées dans mon article de 1951 (…). Je reformulerai d'abord mon hypothèse de base. Puis j'exposerai ce qui, à partir de là, a changé dans ma propre pensée et dans mon évaluation du matériel clinique. » (Winnicott, 1975, p. 3). Pourquoi cette reprise ? Parce que, comme le souligne J.-B. Pontalis dans la préface de l'édition française de l'ouvrage, en élisant l' « objet transitionnel », les lecteurs de Winnicott sont passés à côté du « phénomène transitionnel » et surtout, de ce qui le facilite : « l'aire intermédiaire d'expérience ».
Ce premier paradoxe débouche sur un second paradoxe, celui qui caractérise le sentiment d'exister : « La capacité d'être seul en présence » (de l'autre). L'aptitude à être seul est, selon Winnicott, l'un des signes majeurs de la maturité d'un individu donné, mais son fondement est paradoxal puisqu'il est le produit de l'intériorisation d'expériences liées à la présence maternelle. « La capacité d'être seul en présence » c'est l'aptitude de l'enfant à vivre un état particulier « de détente, de non intégration, un état où il n'y a pas d'orientation, (…) où il lui est donné d'exister sans être soit en réaction contre une immixtion extérieure, soit une personne active dont l'intérêt et le mouvement sont dirigés » (Winnicott, cité par Clancier et Kalmanovitch, 1999, p. 55). Winnicott fait d'une expérience particulière de la présence maternelle / maternante (« il est important que quelqu'un se trouve là sans rien exiger »), le préalable à la capacité de supporter l'absence et la solitude. Dans cette expérience, « l'immaturité du moi [de l'enfant] est compensée (…) par le support du moi offert par la mère ». La mère fonctionne comme un moi auxiliaire. L'utilisation des objets et phénomènes transitionnels dépend d'abord de conditions anaclitiques et non pas pulsionnelles[1406]. Winnicott décrit en effet une relation de l'enfant au moi de la mère différente de la relation pulsionnelle à l'objet, ce qui implique, du point de vue du fonctionnement psychique, une

[1404] L'édition anglaise de *Jeu et réalité. L'espace potentiel* date de 1971, l'année de la mort de Winnicott.

[1405] Il s'agit d'un exposé que Winnicott a fait à la Société Britannique de Psychanalyse et qui a été publié sous le titre « Transitional Objects and Transitional Phenomena ». Il y fait référence, dans un autre chapitre de *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, comme à son « article originel ».

[1406] « (…) Une pulsion instinctuelle n'a de signification que si elle s'inscrit dans l'existence du moi, soit qu'une pulsion instinctuelle démembre un moi faible, soit qu'elle fortifie un moi fort. On peut dire que *les relations instinctuelles fortifient le moi lorsqu'elles s'inscrivent dans le cadre d'une relation au moi*. » (Winnicott, 1969, p. 210).

distinction entre la mère-environnement qui contient et maintient, et la mère objectale qui est investie par des pulsions (cf. Ribas, 2000, p. 61). Les éprouvés vécus du fait de la présence effectivement contenante / maintenante de la mère-environnement sont intériorisés, la fonction contenante / maintenante de la mère est alors introjectée sous la forme d'un « environnement interne ». Ainsi, être seul renverra toujours paradoxalement à une présence : la mère-environnement introjectée.

« On comprendra j'espère, que je ne me réfère pas uniquement à l'ours en peluche du petit enfant, ni à la première utilisation que le nourrisson fait de son poing, de son pouce, de ses doigts. Je ne fais pas non plus une étude spécifique du premier objet des relations objectales. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la première possession et l'aire intermédiaire qui se situe entre le subjectif et ce qui est objectivement perçu. » (Winnicott, 1975, p. 10).

Ils ont figé le processus transitionnel dans une production, un objet[1407], alors que celui-ci n'est que le signe tangible du processus et de son déroulement dans un champ d'expériences interactionnelles donné. « C'est, selon moi, pour répondre à un tel malentendu que Winnicott prend ici comme point de départ l'article de 1951. Point de départ : il va, cette fois, sans ambiguïté possible, procéder de l'*objet* à l'*espace* transitionnel et assurer chez le lecteur lui-même ce mouvement de transition » (Pontalis, 1975, p. X). Ce mouvement tel qu'il est exposé va de l'objet transitionnel considéré comme signe d'un processus en cours, vers l'espace transitionnel, en passant par un agir ou un faire, l'utilisation de l'objet dans le cadre du jeu.

« J'ai introduit les termes d' "objets transitionnels"et de "phénomènes transitionnels"pour désigner l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a été introjecté (…). » (Winnicott, 1975, p. 8).

A l'instar d'autres notions abstraites, la transitionnalité a été construite, par les commentateurs de l'œuvre de Winnicott, par suffixation de l'adjectif « transitionnel ». La forme substantivée n'est jamais employée par Winnicott. L'adjectif désigne un ensemble de qualités liées à des expériences somato-psychiques particulières, constitutives d'un état, productrices d'objets et de phénomènes qui apparaissent dans une « aire » donnée et dont la fonction est de faciliter et d'accompagner un processus de maturation individuelle. La transitionnalité est donc à la fois une théorie phénoménologique du processus d'individuation psychique et du sentiment d'existence, une théorie des conditions, des modalités et des signes de son effectuation, qui fondent une théorie de la symbolisation[1408]. Dans la préface de *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, J.-B. Pontalis, par ailleurs traducteur de l'ouvrage, souligne combien il a été « frappé (…) par la fréquence des participes substantivés. *Playing* n'est que l'un d'entre eux. (…) » et il ajoute « Autant de termes qui indiquent un *mouvement*, un processus en train de s'effectuer, une capacité (…) et non le produit fini » (Pontalis, 1975, p. IX).

La théorie de la transitionnalité repose sur un paradoxe qui dialectise le phénomène transitionnel et aboutit à un second paradoxe qui définit le sentiment d'existence.

« J'aimerais rappeler ici que le trait essentiel dans le concept des objets et des phénomènes transitionnels, est le *paradoxe et l'acceptation du paradoxe* : le bébé crée l'objet, mais l'objet était là, attendant d'être créé et de devenir un objet investi. » (Winnicott, 1975, p. 124).

[1407] Cette élection de la notion d'objet transitionnel présente deux dangers opposés qui renvoient tous deux à une simple négation du paradoxe de l' « objet subjectif » (cf. ci-dessous le paradoxe du « trouvé / créé »). D'un côté une fétichisation de l'objet dans un réalisme, une concrétude qui rate son statut d'objet « créé » subjectivement par l'enfant, de l'autre un rapprochement avec l'objet kleinien qui en fait une production du monde fantasmatique de l'enfant, un objet interne (intrapsychique), et rate son statut d'objet « trouvé » par l'enfant dans la réalité extérieure.

[1408] La théorie de la transitionnalité est issue d'une étude « [de] la signification et [de] la complexité des premiers stades du mode de relation à l'objet et de la formation du symbole » (Winnicott, 1975, p. 5).

Le premier est couramment désigné comme le paradoxe du « trouvé / créé »[1409] : les phénomènes et les objets transitionnels appartiennent à la réalité extérieure, ils sont perçus / percevables par l'environnement maternant qui les a « présentés » à l'enfant et sont par conséquent « trouvés » par lui dans une « aire » qui n'est pas la réalité psychique interne, mais ils sont utilisés par l'enfant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne[1410], et de ce point de vue ils apparaissent comme « créés » par lui dans une aire fantasmatique, c'est-à-dire conçus subjectivement[1411]. Ce sont des objets mixtes, intermédiaires entre monde intérieur (*me-extensions*) et réalité externe (*not-me possessions*), qui mêlent l'hallucination interne aux propriétés matérielles des objets. Ce premier paradoxe, en reconnaissant à l'enfant la prérogative de créer le monde qui l'entoure, renverse les rapports du sujet à la réalité, qui n'est plus un déjà là perçu. S. Lebovici a proposé une formulation de ce paradoxe : « L'objet est investi avant d'être perçu » (in Ribas, 2000, p. 53). Winnicott attribue au phénomène et à l'objet transitionnels un rôle essentiel dans le processus subjectif qui va permettre l'accès aux bases de l'objectivité et aux fondements du sentiment de soi. L'objet et le phénomène transitionnels ne sont, pour le clinicien, des signes du processus de maturation, que parce qu'ils en sont les instruments, pour l'enfant. Ce travail psychique ne peut en effet s'effectuer sans le support perceptivo-moteur des objets externes inanimés et sans l'apport des objets externes animés (l'environnement maternant)[1412].

« Ce à quoi je me réfère - on l'a maintenant généralement reconnu -, ce n'est pas au bout de tissu, à l'ours en peluche auxquels le bébé a recours ; ce n'est pas tant à l'objet utilisé qu'à l'utilisation de l'objet. » (Winnicott, 1975, p. 4).

Mais, ils importent pour autant qu'ils font l'objet d'une utilisation par le bébé[1413]. Les phénomènes transitionnels sont à la fois trouvés (à l'extérieur) et créés (à l'intérieur) par le biais d'expériences fonctionnelles[1414], c'est-à-dire dans le cadre de leur manipulation en vue d'assurer la satisfaction des exigences instinctuelles et des « besoins du moi ». C'est en tant qu'il peut les faire passer de l'intérieur vers l'extérieur de lui sur le mode de l'extériorisation somatique, de-là sur le mode psychique de la projection, et inversement par incorporation et introjection psychique, que l'enfant construit leur transitionnalité. Les objets et les

---

[1409] Les termes entre guillemets et leur traduction anglaise sont de Winnicott, sauf information contraire donnée dans le texte.

[1410] « Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure. En jouant, l'enfant manipule les phénomènes extérieurs, il les met au service du rêve et il investit les phénomènes extérieurs choisis en leur conférant la signification et le sentiment du rêve. » (Winnicott, 1975, p. 73).

[1411] « En d'autres termes, le sein est créé et sans cesse recréé par l'enfant à partir de sa capacité d'aimer ou, pourrait-on dire, à partir de son besoin. Un phénomène subjectif se développe chez le bébé, phénomène que nous appelons le sein de la mère. La mère place le sein réel juste là où l'enfant est prêt à créer, et au bon moment. ». Précisons que dans cette citation Winnicott réfère le paradoxe du « trouvé / créé » à ce qu'il nomme, par ailleurs, l' « objet précurseur ». Dans le processus de maturation psychique, l'objet précurseur précède l'objet transitionnel, puisqu'il désigne des parties du corps de l'enfant (pouce) ou de la mère (sein, cheveux, lobe d'oreille, etc.), et non pas un objet qui « prend la place » de celles-ci. Mais, objet précurseur et objet transitionnel relèvent tous deux de la catégorie des phénomènes transitionnels en participant au « voyage » de la transitionnalité.

[1412] « C'est donc l'objet "subjectif", créé par l'enfant, et la qualité de la mère dans sa façon (…) de se présenter à lui pour être "trouvée" sans le désillusionner trop vite, qui assure l'objectivité et la confiance dans la réalité extérieure. » (Ribas, 2000, p. 53).

[1413] « Ce qu'il importe de noter, c'est que l'objet transitionnel n'est pas significatif parce qu'il est une chose ; si sa choséité est cruciale, c'est seulement parce qu'elle aide l'enfant à tolérer une réalité intérieure qui croît et évolue ; elle l'aide aussi à se différencier du monde qui n'est pas soi. » (M. Khan, 1971, p. XXII).

[1414] « On peut penser que la pensée ou la fantasmatisation acquièrent un lien avec ces expériences fonctionnelles. » (Winnicott, 1975, p. 11).

phénomènes sont transitionnels du fait de cette utilisation somato-psychique, qui les fait participer d'un entre-deux et par là-même leur donne une fonction d'intermédiation, à la fois entre le dedans et le dehors et entre deux états, et qui instaure la peau en membrane de délimitation[1415]. En fin de compte, c'est l'utilisation qui est transitionnelle, qui est productrice de transitionnalité, c'est-à-dire productrice d'une capacité de l'enfant supporté par son environnement de soins de passer d'un état psychique à un autre. Le déploiement de cette capacité implique ainsi un « contrat tacite » entre l'enfant et l'environnement maternant. Ce dernier ne saurait ni contester à l'enfant la possession et l'utilisation des phénomènes et objets transitionnels[1416] ni questionner leur qualité paradoxale d' « objets subjectifs », conditions *sine qua non* de l'illusion du « chevauchement » entre le « trouvé » au dehors et le « créé » en dedans.

« C'est là la partie essentielle de ma thèse : il nous faut pouvoir parler d'une forme non élaborée de solitude ; même si nous convenions que la capacité d'être vraiment seul correspond à une élaboration, l'aptitude à la solitude authentique a ses fondements dans cette première expérience d'être seul en présence de quelqu'un. Etre seul en présence de quelqu'un est un fait qui peut intervenir à un stade très primitif, au moment où l'immaturité du moi est compensée de façon naturelle par le support du moi offert par la mère. Puis vient le temps où l'individu intériorise cette mère, support du moi, et devient capable d'être seul sans recourir à tout moment à la mère ou au symbole maternel. (...) Cela accepté, il en découle une compréhension de l'importance de la capacité d'être seul. C'est seulement lorsqu'il est seul (c'est-à-dire en présence de quelqu'un) que le petit enfant peut découvrir sa vie personnelle. » (Winnicott, 1969, p. 209)

La théorie winicottienne de l'individuation repose sur la considération exclusive de la dyade mère (environnement maternant) / enfant[1417] dans le cadre du dispositif de soins (*cares*) : d'un côté le bébé dépendant, caractérisé par ses exigences instinctuelles et ses « besoins de moi » (plaisir, apaisement de l'angoisse - quiétude, agressivité etc.), de l'autre la mère dite « suffisamment bonne »[1418], caractérisée par sa « dévotion » (ou sa « préoccupation maternelle »). La « dévotion » de la mère se manifeste par son adaptation active aux besoins de l'enfant par le biais des soins qu'elle lui prodigue, selon la triple modalité du *holding* : la manière dont l'enfant est porté / maintenu physiquement et contenu psychiquement ; du *handling* : la manière dont l'enfant est soigné et manipulé ; de l'*object presenting* : la façon dont l'objet et le monde sont présentés à l'enfant. Supporté et stimulé par cet environnement de soins, l'enfant déploie une activité physique (perceptivo-motrice), physiologique et

[1415] « Il apparaît dans les suites du développement ce que l'on pourrait appeler une membrane de délimitation ; elle se confond jusqu'à un certain point dans les cas normaux avec la surface de la peau. Elle se situe entre le moi et le non-moi (me, not me) de l'enfant. Ainsi le nourrisson en vient à avoir un intérieur et un extérieur et un schéma corporel. De la sorte la fonction d'absorber et de rejeter prend un sens (…) » (Winnicott cité par Clancier et Kalmanovitch, 1999, p. 41).

[1416] « Il se peut aussi qu'un objet moelleux ou un autre type d'objet ait été découvert et utilisé par l'enfant, qui deviendra ce que j'appelle l'*objet transitionnel*. Cet objet acquerra une grande importance. Les parents en reconnaîtront la valeur et l'emporteront partout, même en voyage. La mère acceptera qu'il devienne sale et sente mauvais ; elle n'y touchera pas car elle sait bien qu'en le lavant, elle introduirait une solution de continuité dans l'expérience du petit enfant, cassure qui pourrait détruire la signification et la valeur de l'objet pour l'enfant. » (Winnicott, 1975, p. 11).

[1417] « Ce n'est pas l'individu qui est la cellule, mais une structure composée par l'environnement et l'individu. Le centre de gravité de l'être ne se constitue pas à partir de l'individu : il se trouve dans ce tout formé par ce couple. » et plus loin « Une bonne technique de soins appropriés à l'enfant, y compris un maintien et des interventions efficaces, se substituera peu à peu à la coquille, et le noyau -qui pour nous n'a pas cessé de ressembler à un petit enfant d'homme- pourra commencer à devenir un individu. » Winnicott cité par A. Clancier et J. Kalmanovitch (1999, p. 38).

[1418] Winnicott emploie l'expression « *good enough mother* ». Cette expression désigne la mère qui s'adapte de façon active, sans contrainte et sans ressentiment, aux besoins de son enfant.

psychique, c'est précisément ce à quoi renvoie la notion générale d'utilisation de l'objet. Cette activité soutenue par celle de la mère et en interaction avec elle, permet le passage de l'enfant de l'immaturité à la maturité. Dans ce « voyage », dit transitionnel, du principe de plaisir au principe de réalité, l'enfant a établi un *self* (soi), c'est-à-dire une unité qui est à la fois physiquement contenue à l'intérieur du corps limité par la peau, psychologiquement intégrée et différenciée, et qualifiée par la continuité du sentiment de soi : « il est devenu une chose complète en émergeant de la structure "individu-environnement" » (Clancier et Kalmanovitch, 1999, p. 64), on pourrait dire une chose en soi, consciente de soi et relié.
La transitionnalité prépare chez l'enfant l'épreuve de réalité, dont Winnicott renverse les termes et dans laquelle il reconnaît l'action conjuguée de l'enfant (le jeu) et de l'environnement maternant (les soins). Le modèle des soins prodigués par la mère à l'enfant ne varie pas pendant toute l'effectuation du processus, mais ce qui varie c'est la qualité de son adaptation aux besoins de l'enfant[1419] : d' « adaptation active totale » dans une premier temps, elle devient « défaillance d'adaptation » dans un second temps (en particulier celui du sevrage). Cette variation comportementale conduit l'enfant de l'expérience illusoire (née d'une illusion) d'une fusion primitive avec la mère, à l'expérience d'un désillusionnement[1420], celui qui préside à la séparation.
« Il semblerait possible d'établir un parallèle entre ces trois phénomènes de l'évolution du moi et trois aspects des soins donnés au nourrisson et à l'enfant. L'intégration correspond à la façon de porter, de maintenir (*holding*) ; la personnalisation correspond à la façon de soigner (*handling*), la relation d'objet correspond à la présentation des objets. » (Winnicott, cité par Clancier et Kalmanovitch, 1999, p. 84).
L'intériorisation des expériences liées à la variation de la qualité d'adaptation maternelle du *holding* facilite l'intégration spatio-temporelle, c'est-à-dire l'établissement d'un « sentiment continu d'exister » dans l'espace et le temps. Le *holding*, en tant que support physique et psychique, est introjecté comme le prototype du *continuum* spatio-temporel. Le *holding* maternant a une fonction de maintenance du moi. L'intériorisation des expériences liées à la variation de la qualité d'adaptation maternelle du *handling* facilite la personnalisation. Le *handling*, en tant qu'enveloppe de sensations corporelles situées à la surface du corps et pénétrant de l'extérieur vers l'intérieur du corps, constitue le fondement de la collusion somato-psychique, la forme primaire du « sentiment de résidence » de la psyché dans le corps. Le *handling* a une fonction de contenance du moi. L'intériorisation des expériences liées à la variation de la présentation de l'objet permettent l'élaboration du « sentiment du réel »[1421], la séparation entre le moi et le non-moi. *L'object presenting* a pour fonction d'assurer la permanence de la réalité extérieure. A côté de l'activité d'élaboration psychique des éprouvés induits par le *holding* et le *handling*, c'est dans les expériences liées à cette dernière catégorie

[1419] « Partant de l'état où il est confondu avec la mère, le bébé est à un stade où il sépare la mère de soi et où la mère diminue son degré d'adaptation aux besoins du bébé (à la fois parce qu'elle se dégage d'une intense identification avec son bébé et parce qu'elle perçoit le nouveau besoin de son enfant, celui qu'elle devienne un phénomène séparé). » (Winnicott, 1975, pp. 148-149).

[1420] « Au début, la mère, par une adaptation qui est presque de 100%, permet au bébé d'avoir *l'illusion* que son sein à elle est une partie de lui, l'enfant. Le sein est, pour ainsi dire, sous le contrôle magique du bébé. (…) L'omnipotence est presque un fait d'expérience. La tâche ultime de la mère est de désillusionner progressivement l'enfant, mais elle ne peut espérer réussir que si elle s'est d'abord montrée capable de donner les possibilités suffisantes d'illusion. » (Winnicott, 1975, p. 21).

[1421] « La mère partage avec son petit enfant un morceau à part du monde, le gardant suffisamment petit pour que l'enfant ne soit pas dans la confusion, l'agrandissant pourtant très progressivement afin de satisfaire la capacité croissante de l'enfant à jouir du monde. » (Winnicott cité par Clancier et Kalmanovitch, 1999, p. 42).

de soins que Winnicott situe l'activité principale de l'enfant[1422] : c'est le thème de l'utilisation de l'objet et du jeu. Mais la relation au monde objectal suppose le fondement narcissique, la base de sécurité, du *holding* et de *handling* : la relation au monde objectal est construite à l'intérieur du cadre de soins défini par le *holding* et le *handling*.
« On peut observer la séquence suivante : 1/ le sujet se *relie* à l'objet. 2/ L'objet est en train d'être trouvé au lieu d'être placé dans le monde par le sujet. 3/ Le sujet *détruit* l'objet. 4/ L'objet survit à la destruction de l'objet. 5/ Le sujet peut *utiliser* l'objet. » (Winnicott, 1975, p. 131).
Pour évoluer de la relation à l' « objet subjectif » à l'utilisation de l' « objet non-moi » l'enfant doit détruire ou répudier l'objet, c'est-à-dire le placer, par un acte physique et psychique, en dehors de son contrôle magique (ou omnipotent), en dehors de l'ensemble des phénomènes subjectifs ou encore en dehors de son monde fantasmatique, et reconnaître qu'il a survécu à la destruction. Il découvre ainsi, que les mécanismes de projection ne sauraient être à l'origine de la réalité objectale, que l'objectalité existe indépendamment de lui mais en rapport avec lui, qui l'instaure comme son monde.
« L'étude de ce problème [la destruction de l'objet] comporte une estimation de la valeur positive de la destructivité. La destructivité, à laquelle s'ajoute la survivance de l'objet de la destruction, place celui-ci en dehors de l'aire des objets établis par les mécanismes projectifs mentaux du sujet. Ainsi se crée un monde de réalité partagée, que le sujet peut utiliser et qui peut envoyer en retour dans le sujet une substance autre-que-moi. » (ibid., p. 131).
La destruction ou répudiation de l'objet ne peut s'effectuer que préparée par l'utilisation des objets et des phénomènes transitionnels[1423]. Nous pourrions dire que les manipulations qui fondent l'objet « créé / trouvé », précèdent et préparent l'objet détruit / perçu dans le monde objectal.
L'ensemble de l'activité de l'enfant, préparatrice de l'épreuve de réalité, est décrite comme présentant les caractéristiques d'un jeu, comme étant le jeu même. Mais il s'agit d'un jeu au sens de *play*, le jeu qui se déploie librement, et non pas au sens de *game*, le jeu défini par les règles qui en ordonnent le cours, qui plus est considéré sous sa forme gérondive de *playing*[1424] : « Ce n'est pas tant le contenu qui compte, mais cet état proche du retrait qu'on retrouve dans la *concentration* des enfants plus grands et des adultes » (ibid., p. 73)[1425]. Le jeu est donc le prototype de l'activité créative physique et mentale qui permet à l'individu, l'approche de la réalité extérieure.
« Pour développer ma thèse, il me faut recourir à la séquence : a) état de détente dans des conditions de confiance basées sur l'expérience vécue ; b) activité créative, physique et mentale, manifestée dans le jeu ; c) la sommation de ces expériences vécues sur lesquelles s'édifie le sentiment de soi. » (ibid., p. 79).

[1422] En effet, Winnicott emploie pour rendre compte de cette activité des verbes d'action à la voix active : « (…) le bébé est à un stade où il sépare la mère de soi (…). » (Winnicott, 1975, p. 148) ; « Le mouvement de séparation qu'effectue le bébé entre le monde des objets et le soi (…). » (Winnicott, ibid., p. 149).

[1423] « 1. L'objet transitionnel prend la place du sein ou de l'objet de la première relation. 2. L'objet transitionnel précède l'établissement de l'épreuve de réalité. 3. En relation avec l'objet transitionnel, le petit enfant passe du contrôle omnipotent (magique) au contrôle par manipulation (comportant l'érotisme musculaire et le plaisir de coordination). (…). » (Winnicott, 1975, p. 18).

[1424] « (…) Le psychanalyste a été trop occupé à décrire le contenu du jeu pour regarder l'enfant qui joue et pour écrire quelque chose sur le jeu en tant que tel. Il est clair que j'établis ici une distinction marquante entre la signification du substantif « *play* » (le jeu) et la forme verbale « *playing* » (l'activité de jeu, jouer). » (ibid., p. 58).

[1425] Ou encore « une expérience créative qui s'inscrit dans le temps et l'espace et qui est intensément réelle pour le patient. » (ibid., p. 72). Dans cette citation Winnicott rapporte cet état de jeu à ce qui se passe dans le cadre du dispositif analytique pour le patient.

En tant que tel, cet état de jeu fait apparaître la nécessité de la quatrième fonction maternante : la fonction de réfléchissement[1426], dite encore de sommation des éprouvés qui est à l'origine du sentiment de soi. Winnicott reprend à son compte le thème wallonien puis lacanien du stade du miroir (Winnicott, 1975, p. 153). Winnicott instaure ici l'aperception de soi dans le visage de la mère en condition de la perception du monde, il se réfère « au fait d'être vu et au sentiment d'exister que cela procure » (ibid., p. 158) et l'institue en préalable au sentiment de réalité[1427]. La fonction spéculaire de la mère / environnement maternant relie entre elles les thématiques du jeu, des soins et du sentiment d'existence qui s'actualise, rappelons-le, dans la capacité d' « être seul en présence ».
« C'est seulement là, dans cet état non intégré de la personnalité, que peut apparaître ce que nous entendons par créatif. Si cette créativité est réfléchie en miroir, mais *seulement si elle est réfléchie*, elle s'intègre à la personnalité individuelle et organisée et, en fin de compte, c'est cette créativité qui permet à l'individu d'être et d'être trouvé. C'est elle aussi qui lui permettra finalement de postuler l'existence de son soi. » (ibid., p. 90).
Le jeu réfléchi est donc le prototype de l'activité créative physique et mentale qui fonde chez l'individu sain le sentiment d'exister. Enfin, le jeu correspond aux formes primaires d'une activité symbolique pré-langagière et confère aux phénomènes transitionnels une fonction symboligène. Ainsi, grâce aux objets et phénomènes transitionnels, la séparation qui adviendra dans l'acte de répudiation ou de destruction de l'objet, est déjà une union.

« L'objet est un symbole de l'union du bébé et de la mère (ou d'une partie de la mère). (...) L'utilisation d'un objet symbolise l'union de deux choses désormais séparées, le bébé et la mère, en ce point, dans le temps et dans l'espace, où s'inaugure leur état de séparation. » (ibid., p. 134).

On voit bien comment, pour Winnicott, l'activité de soins de la mère et l'activité de jeu de l'enfant concourent à la psychogenèse dans un dispositif interactif et, « si tout se passe bien », à son succès : l'établissement d'un sujet intégré, personnalisé, reconnaissant une extériorité, la mère, le monde, de laquelle il est séparé et à laquelle il est relié. La mère-environnement doit soutenir l'enfant qui crée, qui trouve et qui détruit, soit en le portant physiquement, soit en le « maintenant » psychiquement par sa présence. Elle doit, par ses manipulations, former la première enveloppe[1428] garantissant la contenance des éprouvés et des images d'objets créés / trouvés. Il faut donc à l'enfant un environnement d'arrière plan pour que, par étayage sur le contact corps à corps mère-enfant, l'arrière plan propre (de l'enfant) soit intériorisé comme plan de maintien et élaboré en contenant grâce au *handling* [1429], puis, par réfléchissement et sommation dans le regard posé sur lui, instauré en image de soi. La mère-objet doit assurer la permanence de l'objet soit en se laissant utiliser comme tel, soit en

---

[1426] Cette quatrième et dernière fonction maternante fait l'objet d'un développement tardif dans les écrits de Winnicott. Mais, elle constitue le thème du chapitre IX de *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, intitulé « Le rôle de miroir de la mère et de la famille », et est traitée en filigrane dans le chapitre IV « *Jouer*. L'activité créative et la quête du soi ».

[1427] « Quand je regarde, on me voit, donc j'existe. Je peux alors me permettre de regarder et de voir. Je regarde alors créativement et, ce que j'aperçois (*aperception*), je le perçois également. » (Winnicott, 1975, p. 158). Ou encore « Le sentiment du soi, en fait, se constitue sur la base d'un état non intégré qui, cependant, par définition, n'est ni observé, ni remémoré par l'individu et qui est perdu, à moins qu'il ne soit observé et renvoyé en miroir par un être en qui on peut avoir confiance, qui justifie cette confiance et va au-devant de la dépendance » (ibid., p. 85).

[1428] Winnicott écrit « coquille ».

[1429] Ce passage de la bidimensionnalité à la tridimensionalité est élaboré théoriquement par G. Haag (1986) à travers la notion de « moi-pliure », notion qui lui permet de rendre compte de la construction par l'enfant d'une image de soi contenante à partir des multiples contacts peau à peau mère-enfant, au creux des plis et des cavités du corps. Nous y reviendrons.

présentant à l'enfant des objets substitutifs. Enfin, si l'adaptation active de la mère permet l'illusionnement du bébé favorable à l'établissement de la relation à l'objet, sa défaillance d'adaptation produit le désillusionnement qui facilite la destruction et donc l'utilisation de l'objet[1430]. C'est dans le rapport réciproque qui s'établit entre l'activité de soins et l'activité de jeu que s'élabore donc l'ensemble des expériences porteuses d'individuation, que s'accomplit le « voyage » de la fusion primitive au défusionnement.

Il est temps maintenant, de présenter rapidement les trois stades de la psychogenèse, du point de vue de leur contenu d'expérience, et tout particulièrement de qualifier le stade intermédiaire. Winnicott distingue donc les stades narcissique, transitionnel et culturel. Le stade narcissique correspond pour le bébé à un état de dépendance extrême, caractérisé par la non-intégration, la non-personnalisation, constitutif d'un « *self* primitif » rendu viable par la fusion somato-psychique (ou identification primaire) avec la mère. Celle-ci, par le biais du *holding* et du *handling*, assure ces fonctions, en « auxiliaire du moi » de l'enfant. A ce stade, le bébé fait l'expérience du contrôle magique ou de l'omnipotence, dite encore expérience de créativité primaire : il est en relation à l'objet sur un mode projectif. La réalité objectale est une entité projective, morcelée et fragmentaire ; les objets sont qualifiés, par l'observateur Winnicott, de « subjectifs ». Le stade culturel correspond pour l'enfant et l'adulte à un état d'autonomie, caractérisé par l'intégration (« sentiment continu d'exister »), la personnalisation (« sentiment de résidence »), la conscience d'avoir une identité (la « capacité à être seul en présence »). Ces éléments forment un « *self* », c'est-à-dire un sujet capable de s'occuper de lui-même (réflexivité des soins). A ce stade, l'individu fait l'expérience culturelle, dont le prototype se trouve dans la créativité artistique et scientifique. Le sujet est dit, par l'observateur Winnicott, « objectif » : il utilise l'objet, qu'il est capable de placer dans le monde (situer dans l'espace et le temps) et d'accueillir dans son monde intérieur en tant que substance « autre-que-moi », il crée des objets par extériorisation créative de fragments de son monde intérieur. Le stade intermédiaire est dit « transitionnel », c'est-à-dire que les expériences qui le constituent permettent de passer progressivement du stade narcissique au stade culturel, mais aussi de relier entre elles les expériences qui leur correspondent. Le stade transitionnel est un mode d'être qui permet à la fois de passer d'un état à un autre, il assure une transformation, et de les relier entre eux, il réalise une intégration des éprouvés. Il correspond pour l'enfant à un état général de détente (ou repos), un « état sans but »[1431], un « état d'être informe »[1432] (*formlessness*), dans auquel l'enfant fait l'expérience d'être alternativement intégré et non-intégré, personnalisé et non-personnalisé, réfléchi et non réfléchi, séparé du monde et non-séparé[1433]. Cet état est rendu possible par le sentiment de confiance dans l'environnement qui le « tient » en sécurité quoiqu'il fasse, un sentiment induit

---

[1430] « *Si tout se passe bien*, l'enfant peut bénéficier de l'expérience de la frustration, car une adaptation incomplète au besoin rend les objets réels, c'est-à-dire aussi bien haïs qu'aimés. Il en résulte que, *si tout se passe bien*, l'enfant peut être perturbé par une adaptation étroite à ses besoins qui persiste trop longtemps, n'autorisant pas une décroissance naturelle, puisqu'une adaptation parfaite ressort de la magie et qu'un objet dont le comportement est parfait ne vaut pas plus qu'une hallucination. Néanmoins *au début*, l'adaptation doit être presque totale car, si tel n'était pas le cas, l'enfant ne pourrait développer la capacité de vivre en relation avec la réalité externe ou même de se faire une conception de cette réalité. » (ibid., p. 20). Ou encore « En d'autres termes, l'amour de la mère ou du thérapeute ne signifie pas seulement répondre aux besoins de dépendance, mais en vient à vouloir dire autre chose : fournir l'opportunité à ce bébé ou à ce patient d'aller de la dépendance vers l'autonomie. » (ibid., p. 150).

[1431] « Nous rencontrons la nécessité d'établir une différenciation entre une activité ayant un but et son contraire : être sans qu'il y ait but. » (ibid., p. 78).

[1432] « (…) C'est-à-dire ce à quoi ressemble le matériel avant d'être, comme un patron, façonné, coupé, assemblé. » (ibid., p. 50).

[1433] « (…) atteindre un stade de repos à partir duquel peut s'élaborer quelque chose de créatif. » (ibid., p. 79).

chez l'enfant par la préoccupation maternelle et les limites qu'elle met à la frustration qu'elle lui impose par ses défaillances d'adaptation (sevrage). L'archétype de ces expériences transitionnelles est le jeu : un ensemble de manipulations motrices et psychiques entre monde intérieur et réalité extérieure, dont les créations, l'objet et le phénomène transitionnels, sont le signe d'effectuation. Le jeu implique une activité (un faire qui suppose un agir corporel) créative (objet créé), quelqu'un qui joue et éprouve (le bébé, l'enfant), un objet réel utilisé (objet trouvé) et une « présence » pour réfléchir et assurer la sommation des éprouvés. Le jeu est une expérience intense et essentiellement satisfaisante pour l'enfant, mais il est précaire[1434]. Parce qu'il est une expérience qui s'actualise entre deux mondes, le jeu rend possible le passage, du bébé, du stade narcissique au stade culturel. C'est le mode même de la transitionnalité, un mode de l'entre-deux à la fois spatial et temporel. Il est maintenant possible de définir le jeu, et l'expérience transitionnelle, dans les termes phénoménologiques de la visée théorique de Winnicott : le jeu est la forme primitive d'un mode d'être au monde. Selon Winnicott, elle trouvera son prolongement et son développement dans les activités créatives propres aux arts ou à la recherche.
« Il faut donner une chance à l'expérience informe, aux pulsions créatives, motrices et sensorielles, de se manifester ; elles sont la trame du jeu. C'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme. Nous ne sommes plus dès lors introvertis ou extravertis. Nous expérimentons la vie dans l'aire des phénomènes transitionnels, dans l'entrelacs excitant de la subjectivité et de l'observation objective, ainsi que dans l'aire intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure de l'individu et la réalité partagée du monde qui est extérieure. » (ibid., p. 90).

3. « Sur le rivage de mondes sans fin, des enfants jouent »[1435] : de la métaphore spatiale à l'agencement spatial et à la dimension spatiale de la psychogenèse

L'usage du terme espace dans l'expression « espace transitionnel » ou d'aire dans « aire transitionnelle » est explicitement défini par Winnicott comme abstrait, de fait c'est d'abord un usage métaphorique du terme qui renvoie à l'effectuation dans le temps d'un processus, au passage d'un état à autre état[1436]. L'espace transitionnel est un espace psychique :
« Accepter comme tel le paradoxe de la position du bébé à l'égard de l'objet transitionnel suppose que l'on soit, comme nous l'avons dit, en dehors de ce paradoxe et qu'en même temps cette étape soit reconnue comme un temps de passage nécessaire, c'est-à-dire que soit perçu l'ensemble du processus illusion-désillusion. Car cet espace psychique dans lequel on peut mettre des paradoxes est un espace processuel. » (Winnicott, cité par Clancier, 1999, p. 141).
Les choses se compliquent encore du fait que Winnicott développe l'idée que l'espace transitionnel est un construit mental qui nie l'idée d'espace et de séparation. L'espace

[1434] « Le jeu est en lui-même excitant et précaire. Cette caractéristique vient *non* de l'éveil pulsionnel, mais de la précarité propre au jeu réciproque qui se fait dans l'esprit de l'enfant entre le subjectif (proche de l'hallucination) et l'objectivement perçu (la réalité effective ou partagée). » (Winnicott, 1975, p. 74).

[1435] Référence de Winnicott à R. Tagore, poète indien (1861-1941) : « L'image de Tagore m'a toujours intrigué. Adolescent, je n'avais aucune idée de ce qu'elle pouvait bien signifier, mais elle a trouvé une place en moi et son empreinte ne s'est pas effacée. » (ibid., p. 132-133). La citation de Tagore est donnée en note du texte de Winnicott.

[1436] « J'ai introduit les termes d'objets transitionnels et de phénomènes transitionnels pour désigner l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a été introjecté, entre l'ignorance primaire de la dette et la reconnaissance de celle-ci. » (ibid., p. 175).

transitionnel est un espace ouvert et produit (dimensionné, configuré) par des actes physiques et mentaux de remplissage.
« On se souviendra que, dans l'exemple du garçon qui utilisait une ficelle, je me suis référé à deux objets à la fois joints et séparés par la ficelle. C'est là le paradoxe que j'accepte et ne tente pas de résoudre. Le mouvement de séparation qu'effectue le bébé entre le monde des objets et le soi n'arrive à terme que grâce à l'absence d'un espace entre les deux, l'espace potentiel étant rempli de la façon que je tente de décrire. (…) C'est la confiance du bébé dans la fiabilité de la mère et, à partir de là, dans celle d'autres choses qui rend possible le mouvement de séparation entre le moi et le non-moi. Dans le même temps, cependant on peut dire que la séparation est évitée, grâce à l'espace potentiel qui se trouve rempli par le jeu créatif, l'utilisation des symboles et par tout ce qui finira par constituer la vie culturelle. (…) Il est utile, selon moi, d'envisager une troisième aire de l'existence qui n'est ni dans l'individu, ni au dehors, dans le monde de la réalité partagée. On peut imaginer que ce mode d'exister intermédiaire se situe dans un espace potentiel, niant l'idée d'espace et de séparation entre le bébé et la mère, ainsi que tout ce qui résulte de ce phénomène. Cet espace potentiel varie largement d'un individu à un autre. Il repose sur la confiance qu'a le bébé dans la mère telle qu'il l'éprouve pendant une période suffisamment longue à ce moment de la séparation entre le non-moi et le moi, à ce moment où l'établissement d'un soi autonome en est à son stade initial. » (Winnicott, 1975, pp. 146-152).
Mais le recours insistant au vocabulaire spatial pour qualifier ce processus - Winnicott parle de « lieu » (le lieu où être, où nous vivons), de « localisations » (le monde existant / la réalité personnelle ou psychique), de « place » (et de « prendre place »), de « terrain » (de jeu) et d' « habiter » (une aire)[1437] -, le déploiement, par d'autres analystes (Bleger, Kaës, Roussillon, Delourme), de sa pratique clinique transitionnelle en une théorie du cadre analytique, la conversion de l'espace transitionnel en figure du paysage et contenu de sens de l'expérience paysagère chez J. Guillaumin (1975) et M. Collot (1986), nous invitent à chercher le spatial derrière la métaphore. Dans leurs textes, J. Guillaumin et M. Collot rapportent explicitement cette construction, l'espace transitionnel, aux « bulles » de la théorie proxémique d'E. T. Hall (1971), pour le premier, et aux coquilles de A. Molles (1988 ; 1992), pour le second, ces structures qui caractérisent les conditions particulières de l'expérience spatiale des individus dans une culture donnée, pour leur adjoindre une dimension existentielle, pour les convertir, à l'aide de la théorie de la transitionnalité, en construits chargés d'une signification liée à l'existence[1438]. Ils rapportent donc le paysage, en tant que lieu d'une expérience paysagère qui a à voir avec la question de l'identité, à une étendue d'espace réel construite à partir de l'activité du corps en présence du monde. Je me permets de citer longuement le texte de J. Guillaumin pour éclairer mon propos.
« C'est pourquoi, j'en viens maintenant tout naturellement à rattacher l'éprouvé du paysage à une catégorie d'expérience psychique que la psychanalyse a mise en évidence et qu'elle a beaucoup étudiée. (…) Je serai ici porté à évoquer les idées remarquables de D. W. Winnicott,

[1437] Et il unit ces termes dans une phrase récurrente : « je parle ici de terrain de jeu, car c'est là que le jeu commence. Ce terrain est un espace potentiel qui se situe entre la mère et le bébé ou qui les unit l'un à l'autre ». Le déploiement de ce registre lexical (spatial) est particulièrement important dans deux chapitres successifs et centraux de l'ouvrage, ceux dans lesquels après avoir traité des phénomènes transitionnels il s'attache à rendre compte de l'espace transitionnel, et à lier l'expérience transitionnelle du bébé, l'expérience transitionnelle du patient dans le cadre analytique et l'expérience culturelle de l'adulte en train de créer. Les deux chapitres sont intitulés « la localisation de l'expérience transitionnelle » et « Le lieu où nous vivons ».

[1438] Le texte de J. Guillaumin est explicite sur le rapprochement qu'il établit entre les élaborations de la proxémique et celles de Winnicott, pour rapporter la structure de l'espace construite à partir du corps ou sur le mode de la présence corporelle au monde à sa dimension existentielle et non pas anthropologique. Le texte de M. Collot, très appuyé dans sa dernière partie, qui traite de la signification inconsciente du paysage, sur le texte de J. Guillaumin, fait référence pour sa part aux « coquilles » de l'homme décrites par A. Moles.

cet analyste anglais qui a enrichi la psychanalyse contemporaine en y introduisant, à partir de sa profonde connaissance de l'enfance, la notion d'objet et d'espace "transitionnels". (…) Il ne me paraît guère douteux que pour l'enfant l'objet transitionnel se situe à l'origine, mentalement mais aussi réellement, d'une sorte de paysage ou d'environnement repérable et familier, propre à contenir de telles manipulations sans mettre le sujet en péril. (…) Ce paysage est certainement à chercher dans le cadre stable offert aux premières découvertes du bébé par la personne même de la mère, étendue ensuite, comme pour le petit singe de Harlow, à l'environnement maternel. C'est dans ce lieu constitué au plus près par le giron de la mère, que tenu sur les genoux ou bien dans les bras, l'enfant a appris à rechercher le sein maternel ou le biberon, à agiter ses mains, à observer ainsi l'approche ou l'éloignement du visage qui se penche sur lui. Et ici s'origine tout espace de sûreté. L'enfant a plus tard élargi par exploration visuelle, tactile et locomotrice, son premier lieu à la chambre, puis à la maison, puis aux abords de la maison, de la mère. Le paysage adulte émerge à ce point. (…) Or c'est précisément à cette période que s'organise l'objet et l'espace transitionnels, et que se constitue peu après, dans le regard, le premier paysage, ensuite déplacé à un autre horizon, mais dont le modèle structurel servira désormais d'empan pour explorer tout paysage possible. (…) Aussi ne sera-t-on pas étonné que l'espace du paysage apparaisse en effet partout profondément marqué par l'histoire personnelle et par la société, bien que par ailleurs, le plus sauvage et le plus original des paysages géographiques livre une structure universelle et réponde à une question primordiale, toujours présente, qui marque l'"étonnement" dont cette structure s'engendre : où suis-je ? Quel est le lieu du Moi ? (…) Ce n'est donc pas par hasard si Winnicott, dans une méditation sur la culture tirée de ses travaux sur la première relation mère-enfant, a suggéré que l'univers culturel lui-même était tout entier une extension tardive ou plutôt l'héritier de l'espace transitionnel de l'enfant. (…) Le paysage est une scène où pour nous les objets s'inventent, où ils nous apparaissent en prenant un sens, et demeurent susceptibles d'en prendre un nouveau sous l'effet de variations cohérentes, référées à des coordonnées constantes. » (Guillaumin, 1975, pp. 22-24)[1439].

Mais il est tout aussi frappant de voir que cette assimilation est compliquée puisqu'en fin de compte, à la lecture de ce texte, on ne sait pas d'une part, s'il s'agit d'expérience paysagère ou d'expérience spatiale, voire d'expérience environnementale – J. Guillaumin parle de « l'espace du paysage » -, et d'autre part, si celle-ci est liée à la question du *holding* ou du processus transitionnel, autrement dit si l'expérience du paysage est une expérience référée à la question du *holding* ou bien à la question de la manipulation de l'objet associée à celle de son réfléchissement dans le miroir (visage de la mère). La référence que M. Collot fait au texte de Winnicott (à travers celui de J. Guillaumin) porte la même ambiguïté[1440]. Enfin, on

[1439] Le terme de lieu est souligné dans le texte par J. Guillaumin.

[1440] « S'il faut s'en tenir à des généralités, il me semble plus intéressant d'examiner en quoi les grandes structures du paysage (…) peuvent être éclairées par ce que la psychanalyse nous apprend de la *genèse* de l'espace. L'organisation perceptive du paysage porte la marque d'une histoire qui est celle des premières relations du sujet avec ses "objets". Quelques stades de cette psychogenèse de l'espace sont particulièrement importants, et toute perception de paysage est susceptible d'en réactiver l'empreinte. Par exemple, le *stade du miroir* (…). Ce rôle du miroir du sujet est aussi tenu par la *mère*. Le corps de celle-ci définit le premier espace livré à l'exploration du sujet. A mesure que l'autonomie de ce dernier se développe, le corps maternel s'éloigne, mais il reste présent pour protéger l'enfant de tout danger éventuel ; il constitue en quelque sorte l'horizon de l'espace archaïque et en garantit la sécurité. Jean Guillaumin a formulé l'hypothèse que le paysage adulte garde la marque de cet étayage maternel. (…) Cet espace moyen où se déploie le paysage, où s'équilibrent absence et présence, proximité et éloignement, peut être comparé à l'*espace transitionnel* conceptualisé par Winnicott. On sait que la création de l'objet transitionnel correspond pour Winnicott au moment où l'enfant devient capable de s'arracher à l'"aire de l'illusion", à la toute puissance narcissique qui lui donnait l'impression de créer les objets, qu'il tendait à confondre avec lui-même. L'objet transitionnel constitue "the first not-me possession" (…). Ainsi se crée une zone intermédiaire entre l'espace subjectif et l'espace objectif, qui est l'espace transitionnel (…). Pour Winnicott, cette "aire de jeu" est le prototype de tout espace culturel, dans la mesure où créer, c'est essayer de

voit bien aussi dans le texte de J. Guillaumin la difficulté qui consiste à rapporter une expérience de contact (type tactile et motrice) au paysage dont l'expérience et la construction est de l'ordre du visuel, difficulté qui explique l'hésitation terminologique entre paysage et espace. En tout état de cause nous avons bien là une projection sur l'expérience paysagère (ce dans quoi elle a lieu et ses objets) de la catégorie de l'espace transitionnel le tout rapporté à la question de la psychogenèse de l'espace, une projection rendue possible par les termes mêmes employés par Winnicott dans ses textes.

« Je voudrais maintenant examiner le lieu, en utilisant le mot dans son sens abstrait, où la plupart du temps, nous sommes quand nous vivons. Le langage révèle l'intérêt naturel que nous portons à cette question. (...) Je peux avoir le sentiment d'être en mer, de faire le point pour rentrer au port (à n'importe quel port s'il y a tempête) ; et quand je suis à terre, je cherche une maison bâtie sur le roc plutôt que sur le sable, et, dans ma maison à moi qui – je suis anglais – est mon château, je suis au septième ciel. (...) Il y a donc deux lieux, le dedans et le dehors de l'individu. Mais est-ce là bien tout ? (...) Si nous considérons nos vies, nous constaterons probablement que la plus grande partie de notre temps, nous ne la consacrons ni à des comportements, ni à la contemplation, mais que ce temps, nous le passons quelque part, ailleurs. Je me demande : où ? (...) Il ne suffit pas de dire : que faisons-nous ? Il faut aussi poser la question : où sommes-nous (si nous sommes vraiment quelque part) ? Nous avons utilisé les concepts du dedans et du dehors et nous en cherchons un troisième. Où sommes-nous quand nous faisons ce à quoi nous passons, en fait, la plupart de notre temps, à savoir quand nous prenons du plaisir à ce que nous faisons ? Le concept de sublimation est-il vraiment adéquat ? Pourrions-nous y voir plus clair en évoquant l'existence possible d'un lieu auquel les termes du "dedans" et du "dehors" ne s'appliqueraient pas exactement ? » (Winnicott, 1975, pp. 144-146).

Reprenons les termes de l'analyse winnicottienne et donnons sens à la métaphore du rivage : « Sur le rivage de mondes sans fin, des enfants jouent ». L'espace transitionnel est un construit psychique, une façon de se rapporter au monde et aux autres par l'élaboration d'une interface psychique entre réalité objectale et réalité subjective. Mais ce construit ne relève pas d'une activité psychique autonome de l'enfant, il dépend de conditions interactives corporelles, d'une interaction de contact avec le monde objectal : la mère ou les objets qu'elle lui présente. Il est construit dans l'utilisation de l'objet sur le mode du jeu qui est une réponse aux soins maternels. L'utilisation est un « faire », c'est-à-dire qu'elle n'est pas qu'une activité fantasmatique, mais une activité physique relevant autant de la sphère sensorielle que de la sphère motrice, une activité physique qui porte la « psychisation ». Celle-ci est rendue possible (ou bien impossible) par le *holding* maternel (le maintien) qui crée le continuum sur lequel physiquement d'abord, puis psychiquement, par introjection et élaboration des éprouvés corporels de surface qui lui correspondent, l'enfant est en position de jouer à utiliser l'objet. Comme l'écrit Winnicott l'expérience transitionnelle a lieu « au moment de continuité-contiguïté » et je propose de nous attarder un instant sur cette expression.
« Ces expériences appartiennent à une relation d'objet (…) ou à ce qu'on pourrait appeler la relation vécue par le moi, à la place où il est permis de dire que la continuité cède le pas à la contiguïté. » (Winnicott, 1975., p. 140)[1441].

---

faire passer dans la réalité objective et collective une réalité personnelle. Ne peut-on pas dire, comme le propose Guillaumin, que le paysage assume pour l'adulte la fonction d'un véritable espace transitionnel ? » (Collot, 1986, p. 216).

[1441] Ou encore à propos de la clinique : « On pourrait déduire combien il doit être important pour l'analyste de reconnaître l'existence de cette place, la seule où le jeu peut trouver son départ, place qui se situe au moment de continuité-contiguïté où les phénomènes transitionnels prennent leur origine. » (ibid., pp. 142-143).

La mise en relation de la continuité et de la contiguïté invite à une interprétation spatiale du premier terme, l'expression renvoyant au passage progressif et fait d'aller-retour entre deux configurations : continuité, discontinuité dans la juxtaposition. On peut aussi envisager une autre interprétation, spatio-temporelle celle-ci, qui renvoie à la question des conditions du maintien d'une forme de continuité dans l'éprouvé et l'élaboration de la contiguïté. L'expression « la continuité cède le pas à la contiguïté » me fait plutôt pencher vers une interprétation spatiale, rendant possible par là même une compréhension littérale de « céder le pas ». En tout état de cause, la continuité, en tant qu'absence de rupture, qualifie un moment de la relation enfant-mère de type fusionnel, celui de l'adaptation des soins de la mère aux « besoins du Moi » de l'enfant, celui des « objets subjectifs », c'est-à-dire celui où le vécu de l'enfant correspond à une « contention fusionnelle » (Néri, 2000)[1442]. La mère et l'enfant forme un tout non séparé dans le vécu de contact de l'enfant. La contiguïté, suppose, au contraire, une limite entre deux objets distincts et distingués qui sont néanmoins en contact. Elle désigne le moment où l'enfant se sépare physiquement de la mère et remplit pour ce faire l'écart physique d'objets et de phénomènes transitionnels dont la production repose sur des agirs physiques à l'endroit du monde objectal (utilisation de l'objet dans le jeu) dans le cadre facilitateur offert par l'environnement maternant. Il s'agit par conséquent de l'élaboration d'une continuité psychique dans l'éprouvé de la discontinuité physique. C'est donc sur l' « arrière-fond maternel » (Haag, 1986) d'une part, et sur la différenciation substantielle de ce continuum surface - la présence ou l'absence de la mère, les variations du maintien et de la manipulation - d'autre part, qui permettent l'introjection du continuum et l'utilisation de l'objet en vue de la production de phénomènes transitionnels, que se joue la transitionnalité comme une tentative pour maintenir le lien dans la séparation[1443]. Dans la transitionnalité on a donc deux corps (mère-enfant) en interaction dans deux configurations spatiales successives et une psychogenèse dans l'élaboration psychique des expériences rendues possibles par celles-ci. On a un espace support co-extensif et consubstantiel qui permet la levée verticale d'informations et de qualités à partir d'un éprouvé de contact horizontal[1444] (de site, pourrait-on dire) – espace anaclitique du *holding*, continuum et base de sécurité[1445], puis un mouvement de séparation qui le transforme en espace relationnel à l'intérieur duquel les deux corps co-présents deviennent des positions relatives l'une à l'autre et relationnelles l'une avec l'autre, et permet l'éprouvé de contact vertical (de situation) par rapport à une surface-limite (deux limites entre deux corps séparés dans l'extériorité de leurs parties), et enfin une

[1442] J'emprunte l'expression à C. Néri qui l'utilise à propos de la clinique analytique, plus précisément de la relation entre le patient et l'analyste. « Je désire préciser que j'emploie le terme de *contention* au sens général de modalité par laquelle des parties (ou des fragments) sont tenus ensemble ; ou bien dans le sens d'un processus grâce auquel quelque chose d'absolument informe prend forme et consistance. (…) Dans l'idée de *contention fusionnelle*, le fantasme d'une enveloppe, constituée par une personne ou une situation avec laquelle on forme un tout, joue un rôle important ; cette idée comprend aussi le fantasme d'être tenu ensemble par la constitution d'un agrégat, d'un mélange intime. Je n'attribuerai pas au préalable une connotation positive à la "contention fusionnelle", comme celle que Winnicott (1965) a donné à la notion de *holding*. » (Néri, 2000, p. 191).

[1443] « On pourrait dire qu'avec les êtres humains, il ne peut y avoir séparation, mais seulement menace de séparation, la menace étant extrêmement ou peu traumatique, selon l'expérience faite des premiers modes de séparation. » écrit Winnicott (ibid., p. 149).

[1444] Pour qualifier cette communication précoce de peau à peau, D. Anzieu emploie le terme de communication échotactile et le décline en échotactilisme, échothermie, échorythmie, échopraxie, écholalie. (Anzieu, 1995, pp. 177-178).

[1445] Le psychanalyste étasunien R. A. Spitz, spécialiste des enfants ayant précocement faits des séjours dans des institutions hospitalières, a créé l'expression « dépression anaclitique » pour rendre compte du syndrome dépressif qui survient chez le jeune enfant brutalement privé de mère après avoir eu une relation normale avec elle pendant les premiers mois de sa vie (cf. Roudinesco, 1997, p. 36). C'est la dimension portante de la mère qui fait alors défaut perturbant grandement le développement de l'enfant.

représentation de l'espace comme entre-deux corps (surface portante projetée) et interface (limite communicante) qui permet le maintien de la continuité dans la séparation[1446]. Cette construction psychique dépend d'une part, de la projection de la surface-support psychisée après incorporation et d'autre part, de la production de phénomènes transitionnels par utilisation physique des objets comme moyen de maintenir et de symboliser le lien dans la séparation. Il faut un corps en mouvement, en transition entre deux positions, pour que l'éprouvé de la séparation se transforme en une élaboration psychique à fonction symboligène communicante : l'espace transitionnel[1447]. A l'appui de cette analyse spatiale de l'espace transitionnel qui reconnaît l'élaboration d'une expérience de support, faite par le corps porté, et l'élaboration d'une expérience de séparation, faite par le corps agissant ou se transportant, je me réfèrerai aux deux des cas que décrit Winnicott dans le troisième chapitre de son ouvrage, celui d'Edmond et celui de « la petite fille de 6 mois ». La description de la rencontre de Winnicott avec la petite fille doit être comprise dans la perspective de l'espace anaclitique et de l'aire subjective, en amont donc de la transitionnalité, tandis que celui d'Edmond relève de l'articulation espace anaclitique / espace relationnel dans la perspective du jeu physique de production de phénomènes transitionnels, dans la perspective de l'aire transitionnelle. Winnicott décrit la découverte du jeu (utilisation de spatules) que fait la petite fille sur les genoux-supports du thérapeute et son amélioration d'état consécutive. Ce cas illustre le rapport entre *holding* (en l'occurrence thérapeutique) et jeu, pour cette enfant qui apprend à jouer sur le support constitué par les genoux de Winnicott. L'exemple d'Edmond ou du « petit garçon qui utilisait une ficelle » pour jouer à la brancher dans / débrancher de la cuisse de sa mère montre, selon Winnicott, que « la ficelle était simultanément un symbole de séparation et d'union au travers de la communication » (ibid., p. 62), soit donc un phénomène transitionnel. Winnicott ajoute : « Il avait communiqué dans un mouvement de flux et de reflux qui l'éloignait de l'état de dépendance et l'y ramenait. » (ibid., p. 62). Ce mouvement est agi[1448]. Je ferai donc cette remarque conclusive qui est fondamentale pour l'utilisation que je propose de cette théorie : l'expérience transitionnelle a plus qu'une dimension spatiale, son fondement est spatial. L'espace support anaclitique est un lieu, S. Tisseron (1995, p. 60) utilise dans cette acception le terme freudien de « topique », lieu de rassemblement mère-enfant, lieu de leur confusion, tandis que l'espace relationnel est un espace, à la fois relatif au système mère-enfant qui lui donne sa signification existentielle et relationnel : un rapport de places. Dans ces conditions, il est possible de dire que la psychogenèse winnicottienne n'a pas seulement une dimension spatiale, elle est avant tout une spatiogenèse.

Il faudrait souligner à ce stade deux points importants. Le « voyage » de la dépendance anaclitique à l'autonomie en relation que décrit Winnicott est celui de l'individu sain, du « si tout se passe bien », les pathologies sont à l'intérieur de ce processus général des accidents dus à la défaillance d'adaptation de l'environnement maternant, à un environnement non suffisamment facilitateur du processus. En tant qu'expérience commune elle reste au fondement de l'identité et ses éprouvés peuvent être actualisés dans des situations particulières. Ce que Winnicott appelle par exemple, les expériences culturelles. Par ailleurs,

---

[1446] R. Kaës (1997, p. 26) utilise l'expression « paradoxe de l'entre-deux coupures » pour qualifier l'espace transitionnel entre séparation et union.

[1447] Cette mobilité peut être une motricité fine ou un déplacement. A ce propos Winnicott se réfère aux travaux de son amie, la psychanalyste anglaise M. Milner : « Ce fut pour moi un moment capital dans le développement de ces idées quand Marion Milner (au cours de conversations) me fit saisir, vers 1940-1945, l'importance considérable que peut avoir le jeu de va-et-vient entre les bordures de deux rideaux, ou celui de la surface d'une cruche placée en face d'une autre cruche. » (ibid., p. 136).

[1448] Edmond joue à deux jeux successifs pendant la séance (qui est destinée à sa mère) : d'abord, il joue avec un train dont il assemble les wagons et passe alternativement des genoux de sa mère, où il dort, au sol, où il joue, puis il joue au jeu de la ficelle au contact avec sa mère.

j'aimerais revenir sur la nature de l'objet (animé, inanimé, partiel ou total) présenté par la mère à la manipulation de l'enfant, condition de sa transformation en objet transitionnel à fonction symboligène à la fois support de la transitionnalité et marqueur de celle-ci, et que soulignent deux lecteurs de l'œuvre winnicottienne (cf. Golse, 1999 ; Roussillon, 1999)[1449]. Parce que l'utilisation comme la destruction de l'objet sont des « faire »[1450], qui impliquent le corps, l'agir et l'éprouvé corporels, dans une activité qui mêle la manipulation sensori-motrice et l'élaboration psychique, les propriétés matérielles que les objets offrent à la manipulation sont une donnée fondamentale. Ces objets peuvent être soit des parties du corps de la mère / de l'enfant, soit son corps dans sa totalité, soit des objets inanimés. Reprenant implicitement la notion d'« objet malléable » à Marion Milner (1974), Winnicott insiste sur les qualités matérielles de l'objet que la mère doit offrir aux manipulations du bébé, et la psychanalyste aux manipulations du patient : « (…) il faut que pour l'enfant, l'objet paraisse donner de la chaleur, ou être capable de mouvement, ou avoir une certaine texture, ou pouvoir faire quelque chose qui semblerait montrer une animation ou une réalité qui lui serait propre. » (ibid., p. 13). L'objet malléable est en effet porteur de qualités qui facilitent sa manipulation par l'enfant, mais surtout il transporte les qualités du support dans le mouvement où il est éprouvé comme limite dans la transitionnalité. L'objet malléable rappelle les qualités de l'objet d'art revendiquées par Claes Oldenburg montrant la possible persistance d'un enjeu transitionnel dans la créativité adulte, en l'occurrence dans l'approche artistique et /ou esthétique du matériau :

« Celui qui veut être aimé, désire un monde souple. Les matériaux rigides excluent l'approche, refusent le contact, leur dureté dresse un mur d'indifférence. Mais si j'appuie sur un ballon, il cède, m'accueille et me répond en reprenant sa forme. » (Thomas, Mainguy et Pommier, 1985, p. 203).

[1449] L'objet malléable tel qu'il est repris par Winnicott est défini en ces termes, à propos de la technique analytique du *squiggle game*, par R. Roussillon (1999, p. 22) : « Peut-être faut-il compléter le modèle par celui, proposé dans la même ligne par M. Milner, de "médium-malléable" qui met l'accent sur la plasticité "sur mesure" des réponses de l'objet aux mouvements du sujet. Suffisamment de "résistance" et de consistance pour que l'effort du sujet mesure le travail à accomplir pour la mise en forme représentative de l'expérience à mettre en jeu, mais suffisamment aussi d'adaptation aux besoins du sujet pour que celui-ci sente l'accueil favorable qui sera fait à ce qui de lui cherche à s'exprimer, suffisamment de créativité enfin pour aller chercher le contact de l'irreprésenté ou le non advenu, pour que ce qui n'a pas de lieu trouve enfin un écho. Proposer "créativement" un objet qui se prête à la création de l'autre, un médium pour permettre à l'informe de prendre sens, tel serait le paradoxe essentiel de sa technique. ». B. Golse (1999, pp. 26-27) met en avant l'importance de la malléabilité de l'objet dans la perspective de la séparabilité de l'objet : « Je m'explique sur cette notion que je tire des travaux de Marion Milner. Le concept d'"objet malléable" me paraît s'inscrire dans une réflexion plus générale sur la séparabilité de l'objet. Autrement dit, dans le travail de différenciation entre le sujet et l'objet une part revient au sujet (ou futur sujet) mais une part revient aussi à l'objet lui-même qui doit permettre au sujet – dans sa manière de s'offrir à lui – de vivre des alternances satisfaisantes de rapprochement et de distanciation, de fusion / défusion / refusion…. Jusqu'à maintenant, on avait surtout coutume d'envisager du point de vue du sujet l'instauration de ce gradient de différenciation et l'on sait par exemple l'apport décisif de D. W. Winnicott à la question des phénomènes transitionnels inventés par l'enfant. Tout l'intérêt des travaux de M. Milner consiste, me semble-t-il, à compléter les vues winnicottiennes en faisant la place à une participation de l'objet lui-même quant à l'établissement de ce gradient de différenciation. Certaines caractéristiques du futur objet favorisent en effet l'établissement de ce gradient et ce sont précisément celles de l'objet malléable, dont certaines réalisations, sous la forme de petites bulles à tripoter sont apparues sur le marché il y a quelques années. A l'usage des enfants… mais peut être pas seulement ! ».

[1450] « Pour contrôler ce qui est au dehors, on doit *faire* des choses, et non pas simplement penser ou désirer (…). » (ibid., p. 59), écrit Winnicott.

B. L'espace au corps : théorie du double étayage des processus de symbolisation

1. L'élaboration de la limite dans la théorie des enveloppes : l'image du corps dans une perspective transitionnelle

La transitionnalité met en place les conditions théoriques pour penser l'individuation comme un processus lié à des agencements spatiaux vécu dans une expérience à dimension spatiale forte. La transitionnalité est une théorie qui redonne au monde objectal sa place dans le processus d'individuation. Mais elle ne peut expliquer comment les éprouvés de l'anaclise et des rapports d'espace sont élaborés en primo-représentations du Moi, ni ce que sont celles-ci, parce qu'il lui manque une réflexion sur les conditions d'introjection des expériences dans le psychisme. Il lui manque une théorie du double étayage des processus de symbolisation : sur l'environnement maternant donc d'une part, sur la peau d'autre part. Cette problématique du double étayage Winnicott en a eu l'intuition :
« Au départ ce que nous appelons psychisme n'est rien d'autre que l'élaboration imaginaire de parties, de sensations et de fonctions somatiques. (…) Au terme du processus vivant, avec ses limites (déterminées par cette membrane-frontière qu'est la peau), son intérieur et son extérieur, est ressenti par l'individu comme le noyau de son self primaire. » (Winnicott, 1975),
et elle découle logiquement de la mise en place des notions de continuité et contiguïté :
« On verra que si cette aire [transitionnelle] doit être considérée comme une part de l'organisation du moi, c'est là une part du moi qui n'est pas un moi-corps, qui n'est pas fondée sur le modèle d'un *fonctionnement* du corps, mais sur les *expériences* du corps. Ces expériences appartiennent à une relation d'objet qui n'est pas de nature orgastique, ou à ce qu'on pourrait appeler la relation vécue par le moi, à la place où il est permis de dire que la *continuité* cède la pas à la *contiguïté*. » (ibid., p. 140),
et conduit Winnicott à une théorie du miroir rapportée à la mère-environnement :

« Dans le développement émotionnel de l'individu, le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère. J'étudierai l'aspect normal de ce phénomène aussi bien que sa psychopathologie. L'article de Jacques Lacan sur le "stade du miroir" m'a certainement influencé. Il traite de la fonction du miroir dans le développement de tout individu. Cependant, Lacan ne met pas en relation le miroir et le visage de la mère ainsi que je propose de le faire. (...) Quand je regarde, on me voit, donc j'existe. Je peux alors me permettre de regarder et de voir. Je regarde alors créativement et, ce que j'aperçois (aperception), je le perçois également. » (ibid., p. 154 et p. 158).

Sur le fondement des problématiques et élaborations winnicottiennes (mais aussi d'autres auteurs), des psychanalystes vont chercher à rendre compte de ce qui est psychisé dans la phase anaclitique et qui devient la forme de la primo-symbolisation chez l'enfant des conditions de « l'entre-deux coupure » (Kaës, 1997, p. 26) : une ébauche de la limite dans la contenance. Ils vont aussi penser les conditions de la transformation de sensations en représentations. C'est moins les conditions spatiales du processus d'individuation qui les intéressent que le produit de l'expérience anaclitique, produit qui informe le rapport au monde, à autrui et à soi-même et prépare la séparation-union, c'est-à-dire de la transitionnalité. Ils vont réactiver, pour ce faire, la notion d'image du corps inventée, dans une perspective psychogénétique et gestaltiste, par le psychosociologue austro-étasunien P. Schilder (1968)[1451], notion qu'on connaît, par ailleurs, en France par le biais des écrits de la

[1451] Dans son ouvrage, *L'image du corps*, publié en 1935 en Autriche et réédité en 1950 aux Etats-Unis, P. Schilder distingue l'image du corps du schéma corporel : c'est une forme qui n'est pas donnée, mais construite. C'est une construction mentale unifiée et dynamique (labile et changeante) du corps, édifiée sur une base

pédopsychanalyste F. Dolto (1984) et de son commentateur G. Guillerault (1989)[1452]. Mais ils vont d'une part, la détacher de son rapport (freudien) avec la pulsion libidinale – une image du corps prise dans le rapport d'étayage de la pulsion libidinale sur la satisfaction des besoins vitaux et construite sur les zones érogènes -, pour la rattacher à la « pulsion d'attachement » et la construire à partir de la peau (Anzieu)[1453], et d'autre part, lui conférer un fondement structural, en faisant de la peau, telle qu'elle est sentie dans l'« échotactilisme » de l'expérience anaclitique, le modèle de la construction et de la primo-représentation du Moi[1454]. C'est ce que D. Anzieu, l'auteur qui incarne ce courant de recherche qu'on rassemble derrière la « théorie des enveloppes », appellera le Moi-peau (1974 ; 1995) et qu'il définit en 1974 de la façon suivante : « Par Moi-peau j'entends une représentation primaire et métaphorique du Moi étayée sur la sensorialité tactile », et en 1995 : « Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le Moi psychique se

---

perceptive à partir des sensations posturales (concernant le bâti), surfaciques (concernant la peau) et internes (concernant ce qu'il appelle la substance lourde), dans le contact du corps propre et du monde, en particulier dans l'action dirigée ou mouvement. Cette image est narcissisée par un investissement libidinal des zones et surfaces érogènes : la libido narcissique a pour objet l'image du corps dans son rapport avec le monde. Cet investissement est un des facteurs de la labilité de l'image du corps chez un individu et intègre dans la construction le vêtement pour en faire un moyen de transformation autoplastique de l'image. Enfin, le corps ne se trouve pas seulement là où la peau et les vêtements lui assignent une limite, mais aussi dans une zone qui prolonge l'image du corps dans le monde par des phénomènes d'introjection d'objets et de projection de ses limites dans le monde. C'est la configuration émotionnelle de l'image du corps qui détermine les distances entre les objets du monde et le corps entraînant *de facto* une distinction entre distance spatiale effective et distance affective. L'image du corps est donc une représentation consciente et inconsciente de la position et des limites du corps dans l'espace envisagées sous les trois aspects d'un support physiologique, d'une structure libidinale et d'une signification sociale.

[1452] Dans son ouvrage, *L'image inconsciente du corps*, publié en France en 1984, F. Dolto distingue elle aussi , mais sans se référer à P. Schilder, l'image du corps, qu'elle rapporte au sujet et à ses désirs, du schéma corporel, qu'elle rapporte au corps et à ses besoins. Elle fait néanmoins de celui-ci le support et l'interprète de l'image du corps. Cette dernière est définie comme « la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles (…). L'incarnation symbolique inconsciente du sujet désirant. » (Dolto, 1984, p. 22). Celle-ci se décline en trois modalités : l'image de base (continuité spatio-temporelle), l'image fonctionnelle (représentation du corps visant l'accomplissement du désir) et l'image érogène (représentation des lieux où se focalise le plaisir / déplaisir dans la relation à autrui), reliées et maintenues cohésives par une image du corps dynamique qui est moins une représentation qu'une « tension d'intention », le désir. Schéma corporel, comme support, et image du corps, comme représentation, sont les conditions et moyens de l'intersubjectivité. « Le désir, agissant dans l'image dynamique, cherche à s'accomplir grâce à l'image fonctionnelle et à l'image érogène, où il se focalise pour atteindre un plaisir par saisie de son objet. » (ibid., p. 63). L'image du corps, confrontée aux épreuves auxquelles se heurte le désir dans sa relation aux objets, se structure en stades successifs associés aux zones érogènes successivement investies. Ces épreuves, que Dolto appelle des « castrations » (orales, anales, oedipiennes), permettent la symbolisation de l'image et participent au modelage de l'image du corps par un travail de réélaboration successive. La dernière, la castration oedipienne libère le langage. L'image du corps est une représentation et la castration est symboligène, soit « une épreuve de partition symbolique » par laquelle « le circuit court du désir muqueuse à muqueuse (…) se transforme, sur fond de tension (…) en circuit long de communication de psychisme à psychisme. » (ibid., p. 82).

[1453] A. Green dans son texte édité à l'occasion de l'hommage rendu à D. Anzieu met en valeur cette opposition paradigmatique en écrivant : « 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 penser. » (Green, 2000, p. 221). Et D. Anzieu écrit : « Pour le psychanalyste que je suis, la peau a une importance capitale : elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions. » (Anzieu, 1995, p. 119)

[1454] « L'établissement des frontières et des limites du Moi comme interface bidimensionnelle étayée sur les sensations tactiles (…). » (Anzieu, 1995, p. 183).

différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif. » (Anzieu, 1995, p. 61).

« Toute figure suppose un fond sur lequel elle apparaît comme figure : cette vérité élémentaire est aisément méconnue car l'attention se trouve normalement attirée par la figure qui émerge et non par le fond sur lequel elle se détache. L'expérience vécue par le bébé des orifices permettant le passage dans le sens de l'incorporation ou dans celui de l'expulsion est assurément importante, mais il n'y a d'orifice perceptible que par rapport à la sensation, fût-elle vague, de surface et de volume. L'infans acquiert la perception de la peau comme surface à l'occasion des expériences de contact de son corps avec le corps de la mère et dans le cadre d'une relation sécurisante d'attachement avec elle. Il parvient ainsi non seulement à la notion d'une limite entre l'extérieur et l'intérieur (...) [en possédant] un sentiment de base qui lui garantisse l'intégrité de son enveloppe corporelle. » (Anzieu, 1995, p. 59).

Pour D. Anzieu, dans le mouvement de leur incorporation les expériences tactiles faites dans le cadre de l'espace anaclitique sont élaborées en configurations psychiques (des images-sensations), c'est-à-dire qu'elles sont introjectées. Ces expériences de soutien environnemental (étayage sur l'objet), qu'Anzieu qualifie d'expérience d'un contenant, et ces éprouvés cutanés (étayage sur le corps), qu'il qualifie d'expérience d'interface, permettent en effet à l'enfant l'élaboration d'images du corps qui fonctionnent comme des représentations de contenants psychiques, susceptibles d'être investies par des pulsions et d'accueillir des représentations d'objets. Ces images sont fonctionnelles, elles servent à l'enfant à se représenter lui-même comme Moi contenant des contenus psychiques[1455]. Elles témoignent donc d'une fonction symboligène infra-verbale, dont la dynamique n'est pas (encore) langagière et les productions ne sont pas des représentations de mots, mais de figurations corporelles et de rapports d'espace. La perspective génétique de la théorie de l'individuation winnicottienne est alors reportée sur les modalités de construction et d'introjection de la structure formelle[1456], où elle vient s'articuler à une perspective structurale.
« La pensée psychanalytique est marquée par un conflit interne entre une orientation empiriste, pragmatiste, psychogénétique (plus active chez les anglo-saxons), pour laquelle l'organisation psychique résulte des expériences enfantines inconscientes (notamment celles des relations d'objet) et une orientation structuraliste (dominante en France lors des dernières décennies) qui contredit que la structure soit un produit de l'expérience, affirmant au contraire qu'il n'y a pas d'expérience qui ne soit organisée par une structure préexistante. Je me refuse à prendre parti dans ce conflit. Ce sont là deux attitudes complémentaires dont l'antagonisme doit être préservé tant qu'il féconde la recherche psychanalytique. Le Moi-peau est une structure intermédiaire de l'appareil psychique : intermédiaire chronologiquement entre la mère et le tout-petit, intermédiaire structurellement entre l'inclusion mutuelle des psychismes dans l'organisation fusionnelle primitive et la différenciation des instances psychiques correspondant à la seconde topique freudienne. Sans les expériences adéquates au moment opportun, la structure n'est pas acquise ou, plus généralement, se trouve altérée. Mais les diverses configurations du Moi-peau (…) sont des variantes d'une structure topographique de base, dont le caractère universel peut faire penser qu'elle est inscrite sous forme virtuelle (préprogrammée) dans le psychisme naissant et dont l'actualisation se trouve implicitement

[1455] « J'entreprends maintenant d'établir un parallèle plus systématique entre les fonctions de la peau et les fonctions du Moi, en essayant de préciser pour chacune le mode de correspondance entre l'organique et le psychique, les types d'angoisse liés à la pathologie de cette fonction, et les figurations du trouble du Moi-peau que la clinique nous apporte. » (Anzieu, 1995, p. 121).

[1456] « D'une façon générale, le Moi-peau est une structure virtuelle à la naissance, et qui s'actualise au cours de la relation entre le nourrisson et l'environnement primaire ; l'origine lointaine de cette structure remonterait à l'apparition même des organismes vivants. » (Anzieu, 1995, p. 125).

proposée à ce psychisme comme but à atteindre (en ce sens je me rapproche de la théorie dite de l'épigenèse ou de la spirale interactive). » (Anzieu, 1995, p. 27).
Le Moi-peau assure des fonctions psychiques calquées sur le modèle des fonctions biologiques de la peau. En 1974, Anzieu en identifiait trois : la contenance – le sac qui contient et retient –, la limite entre le dehors et le dedans – limite qui constitue une barrière protectrice contre les stimuli externes –, la communication avec autrui – surface d'établissement de relations signifiantes et d'inscription des traces[1457]. L'étayage sur l'objet (la mère) instaure la contenance (*holding*), l'étayage cutané instaure la surface-limite bidimensionnelle qui s'invagine sur le modèle de la contenance dans une construction tridimensionnelle, l'enveloppe, qui est la forme du Moi-peau. Pour Anzieu cette construction par double étayage suppose le recours au « fantasme d'une peau commune » (mère-enfant) à structure d'interface, condition de son fonctionnement en un système de plus ou plus ouvert jusqu'à son effacement et à la reconnaissance que chacun a sa propre peau et son propre Moi de part et d'autre d'une limite support de communication. Le « fantasme de peau commune » est la condition du fonctionnement du Moi-peau sur le modèle des fonctions biologiques[1458]. Dans les pathologies des troubles limites de l'identité et du narcissisme, c'est donc le processus de constitution et / ou le processus d'intégration psychique des différentes configurations du Moi-peau et de leur capacité fonctionnelle, qui ont été bloqués ou perturbés par le fait de défaillances de l'environnement-support. Celles-ci sont alors productrices d'organisations précoces du Moi dites pathologiques, de structures formelles archaïques indurées, que D. Anzieu (1987) appelle, à proprement parler, des « signifiants formels ». D. Anzieu utilise l'expression « signifiants formels » pour désigner ces représentations pathologiques de contenants psychiques dans la mesure où ils relèvent d'une communication dyadique posturale, gestuelle, etc., sommée dans la sensorialité tactile, et où ils signifient des failles ou défaillances. Ainsi, on voit combien la théorie de la psychogenèse du Moi que propose D. Anzieu est spatiale (cf. Chabert, 1996, p75). Il part de l'idée de topique, qu'il élabore à partir d'une exégèse de la topique Freudienne[1459], pour construire une théorie topographique de l'appareil psychique qui correspond à la « projection de la surface du corps aux zones cérébrales chargées de recevoir ces informations [sensorielles] et [à la] projection du cérébral au mental » (Green, 1997, p. 223)[1460]. Mais, et c'est ce qui m'intéresse, dans une

[1457] En 1985, leur nombre s'était accru jusqu'à neuf fonctions : maintenance, contenance, pare-excitation, individuation, intersensorialité, soutien de l'excitation sexuelle, recharge libidinale, inscription des traces, autodestruction. En 1995, leur nombre est établi à huit fonctions : maintenance, contenance, constance, signifiance, correspondance, individuation, sexualisation, énergisation ; mais une première évocation de celles-ci retient les trois premières, et donc principales, de 1974.

[1458] Il existe un débat en psychanalyse qui porte sur la dénomination adéquate de ce que Anzieu appelle « le fantasme de peau commune », mais non pas autour de sa reconnaissance qu'il existe un phénomène de cet ordre là. S. Tisseron en particulier (1995, p. 61) récuse l'usage du terme fantasme dans la mesure où il suppose la séparation du sujet et de l'objet et leur mise en relation par des actes de langage proférés ou pas. Anzieu emploie d'ailleurs l'expression « illusion de peau commune ».

[1459] La notion de topique renvoyait chez Freud à une organisation de l'appareil psychique en instances qu'il localise dans des lieux distribués sur la représentation surfacique de celui-ci Première topique : inconscient, préconscient et conscient ; deuxième topique : ça, moi et surmoi. Dans un schéma qui accompagne un texte de 1923, Freud propose une représentation schématique de l'appareil psychique qui distribue, les trois instances, sur une surface afin de rendre compte de leur relation économique (énergie) : les instances deviennent des lieux dotés de « coordonnées ». C'est ce schéma que D. Anzieu analyse dans *Le Moi-peau* (1995, pp. 93-110) pour fonder sa théorie topographique de l'appareil psychique.

[1460] Et A. Green d'ajouter dans son texte hommage à D. Anzieu, sur la question de la projection mentale des sensations sur l'appareil psychique : « Alors que le premier aspect peut se concevoir sur le mode de la projection des cartes de géographie (mais on sait que le mannequin cérébral – l'homonculus – n'est guère ressemblant à l'apparence de la forme corporelle), le deuxième aspect est beaucoup plus difficilement concevable : comment passer du physique au psychique (…) ? Il est possible que l'idée d'une surface soit encore la seule qui permette

autre acception du terme topographique, il met en avant le fait qu'un agencement spatial (superposition de deux corps) formant une configuration (contenance) éprouvée en un lieu (agencement topique) peut être psychisé en une configuration topographique par conséquent (l'enveloppe contenante) et devenir la condition (configuration d'interface) d'une relation entre deux corps et deux Mois séparés : topologie de l'espace relationnel. L'agencement spatial est une matrice posturale qui par contiguïté crée, chez l'enfant, une configuration chargée de fonctions : contenance, limite, interface, lui permettant, se contenant et se portant seul d'entreprendre le « voyage » de la transitionnalité.

Je voudrais, dans la perspective similaire d'une recherche sur les conditions de l'instauration d'une primo-représentation de la limite entre le Moi et le monde / autrui à partir d'un éprouvé de la peau et de l'élaboration d'une image du corps, souligner l'apport de la psychanalyste G. Haag (1991). Faisant porter ses recherches cliniques sur la relation d'étayage, elle a tenté de décrire les conditions dans lesquelles le « vécu de la bidimensionnalité »[1461], dont le produit est, selon ses termes, le « moi-surface » psychisé à partir d'un vécu d' « arrière-plan » (ou « fond tactile adhésif »), peut évoluer en un vécu d'enveloppe corporelle à partir des variations substantielles et formelles du fond et des mouvements du bébé (en particulier flexions, mouvements élationnels), et dont le produit est le « moi-pliure » psychisé. Le moi-pliure est, selon G. Haag, psychisé à partir de l'expérience de plis ou de pliures (aux articulations, en particulier) accidentant la surface de l'arrière-fond[1462]. Elle met donc en avant le rôle des variations substantielles et formelles de la surface portante et de celles du corps de l'enfant dans le double étayage de l'activité représentative sur l'objet et sur la peau, variations perçues puis explorées dans le mouvement.

S. Tisseron est un psychanalyste qui appartient au courant de la théorie des enveloppes. Il reconnaît lui aussi l'existence d'éléments psychiques distincts du et antérieurs au langage capables d'organiser ou de donner forme à l'expérience en représentations primaires. Son apport est fondamental dans notre propos parce qu'en tentant de rendre compte de la manière dont l'activité psychique transforme des sensations en représentations, il a construit tout un travail autour de la figuration (comme geste graphique et comme production) dans la mise en avant du rôle psychogénétique de ce qu'il appelle l'activité psychique imageante. Il place au

---

d'intégrer le résultat de ces inscriptions (…), la surface assurant la mise en perspective de l'ancien et du nouveau. » (Green, 1997, p. 223).

[1461] « Cette "gelstalt de sensations", pour reprendre l'expression de F. Tustin, s'organise probablement d'abord en bi-dimensionnalité dans une illusion de continuité, que nous appelons souvent "fusion". (…) Le problème est celui du moment et de la manière dont s'invagine le moi-surface pour donner à l'image du corps un vécu d'enveloppe circulaire (…). » (Haag, 1991, p. 74).

[1462] « Une des représentations privilégiées de cette étape de la construction de la profondeur est le pli, *la pliure* (…). Mais, plus primitivement, les plis et pliures sont d'abord incorporés dans les articulations du corps (…). Dans le développement normal, on voit l'investissement successif de toutes les articulations, investissement « retravaillé » lors des principales acquisitions motrices avec les relations identificatoires. (…) Ainsi les pliures semblent une des premières représentations de contenant, à la charnière de la bi- et de la tridimensonnalité. Elles sont étroitement mêlées à l'incorporation du contact dos (nommé présence d'arrière-plan par J. Grotstein, Los Angeles). Essayons de détailler un peu la manière dont la pliure peut s'instaurer à partir de la présence d'arrière-plan, pour rapidement s'assimiler à l'axe et à la reliure, forme très primitive et très essentielle de la capacité contenante. (…) L'enfant commence dès lors l'exploration sérieuse de ses expériences corporelles dans l'espace et les objets du monde extérieur. » (Haag, ibid., pp. 76-77). Cet auteur décrit à contrario l' « adhésif pathologique » comme le fait de « tirer sur la zone commune de la membrane limitante », c'est-à-dire sur l'arrière-fond, pour continuer à l'étendre en refusant son dédoublement et son instauration en limite entre deux corps distincts et distingués. Elle continue ainsi « On pourrait formuler que si [l'ensemble du processus] n'a pas fabriqué (…) assez de "substance" dans l'objet d'arrière-plan pour que celui-ci se dédouble et s'ouvre en se déployant dans l'image du corps à cette première étape intracorporelle de différenciation, d'interrelations pénétrantes, portantes et prenantes (…), la conscience de la séparation corporelle "dans sa peau" est impossible sans fantasmes d'écorchage ou de perte d'un hémicorps. » (ibid., p. 79).

cœur de la théorie des enveloppes la réalisation graphique et le complexe sensori-affectivo-moteur dont elle procède. Pour S. Tisseron (1995, pp. 53-79), les expériences sensori-motrices liées au fonctionnement du corps propre en interaction avec son environnement, rendent opératoires des modèles psychiques innés, des « schèmes de l'activité psychique », qui les organisent en représentations, et assurent leur introjection, c'est-à-dire leur installation dans le psychisme comme modèles stables et fiables, susceptibles d'être investis par des contenus. Il classe ces schèmes dans deux catégories inter-reliées : les schèmes d'enveloppe (contenance) et les schèmes de transformation (union-séparation), intégrant par conséquent dans son modèle théorique, à travers ce second schème, la perspective transitionnelle. Les « schèmes d'enveloppe et de transformation » sont les modèles organisateurs des expériences dans des opérations sémiotiques, dont les productions formelles sont rapprochées des différentes configurations fonctionnelles du Moi-peau de D. Anzieu et de leurs formes pathologiques, les « signifiants formels ». A partir de ces points communs avec la théorie d'Anzieu, il développe une approche originale, issue de son intérêt pour la bande dessinée et l'image en général. Il met en avant le fait que dans les cas de défaillances des représentations primaires du Moi, les schèmes peuvent devenir des objets de l'activité représentative primaire, dans une tentative pour assurer leur installation dans le psychisme en tant que modèles stables et fiables. Il emploie pour cela l'expression d'« images de schèmes », qu'il définit de la manière suivante : « les images de schèmes correspondraient à la tentative de pallier un défaut d'introjection relationnelle des schèmes » (ibid., p. 63). Elles constituent, par conséquent, un artifice d'étayage pour le processus primaire de symbolisation. En tant que bases d'étayage, elles peuvent tendre à remplacer partiellement le monde objectal maternant et la peau et les formes actuelles de l'expérience sensori-affectivo-motrice liées à l'interaction dyadique. Tisseron les repère chez l'adulte en cure, aussi bien dans les productions liées à la fonction métaphorique du langage que dans celles liées à l'activité graphique, par leur récurrence, leur fixité, leur caractère stéréotypé, qui sont autant de signaux de leur induration psychique. Sur le fondement de cette élaboration à partir de la clinique, S. Tisseron s'est attaché à montrer le rôle du geste graphique (c'est-à-dire l'intention motrice et non l'intention de représentation) et de ses traces (c'est-à-dire la symbolisation d'un processus et non pas la représentation d'un objet), dans l'introjection des schèmes chez l'enfant, et partant le jeu de l'inscription comme auxiliaire du travail psychique introjectif des schèmes :

« Le geste de la main qui trace permet l'appropriation, en un temps et un lieu privilégiés et reproductibles, d'impressions sensorielles diffuses, en liaison avec des enjeux puissants organisés autour de la contenance et de la séparation. C'est en cela que les premières traces participent au frayage des schèmes de base [enveloppe et transformation] et des possibilités psychiques qui leur correspondent. (…) Ce n'est pas la représentation qui guide le geste, c'est au contraire le geste qui permet la représentation. Les premiers représentants psychiques (…) émergent de ces premières traces au carrefour de deux matrices symboligènes encore fortement emboîtées : le geste et l'affect, réunis dans ce que Henri Wallon a appelé la sensori-affectivo-motricité. L'inscription d'un mouvement dans une trace qui subsiste une fois celui-ci terminé assure ainsi le lien entre la symbolisation sensori-affectivo-motrice – telle qu'elle peut être mise en jeu dans le mouvement qui ne laisse pas de trace – et la symbolisation visuelle. Elle réalise le prolongement graphique d'impulsions motrices correspondant à la mise en forme corporelle de situations émotionnelles. » (ibid., pp. 141-143).

Il établit alors une typologie des tracés du point de vue du mouvement dont ils procèdent et de la primo-représentation qu'ils instaurent ou de ce qu'ils permettent de psychiser. Il distingue les traces réalisées sans possibilité de contrôle visuel qui ressortissent totalement de la motricité et ont à voir avec ce qu'il appelle « la symbolisation idéo-motrice du premier âge » (traces d'abduction et traces de contact), et les types de traces qui apparaissent, vers 18 mois, avec les possibilités du contrôle de la motricité par le regard et ont à voir avec une primo-

figuration symbolique : balayages, formes circulaires ou ovoïdes plus ou moins bien refermées, inclusions de motifs (points, traits) dans les formes circulaires. Cette typologie est fondée sur le « vocabulaire » formel de la ligne, du point et de la surface, qui permet de figurer les rapports d'espace entre la mère et l'enfant, dans la phase anaclitique et dans la phase transitionnelle. Tisseron place l'activité graphique dans la perspective de la transitionnalité, telle qu'elle a été définie par Winnicott, et définit les premières traces comme des objets subjectifs et les secondes comme des objets transitionnels, c'est-à-dire ayant à voir avec l'union et la séparation. Enfin, dans la phase transitionnelle, il fait l'hypothèse que les premiers traits soumis au regard de l'enfant sont porteurs d'une ambiguïté essentielle : d'un côté ils sont au service de la séparation fondamentale, celle qui sépare le bébé de la mère, de l'autre il leur appartient de pouvoir entretenir la nostalgie de la fusion primitive, dans la mesure ou le regard a la capacité de mettre à distance ou de toucher. Dans un texte de 1996, reprenant la relation fond-figure mise en avant par Anzieu, et traitant des images produites par les artistes, il soutient une thèse plus conforme à son inscription dans le courant de la théorie des enveloppes et de la transitionnalité : c'est le trait en tant qu'il est tracé sur la feuille-support qui est porteur de cette « nostalgie » de l'anaclise dans la transitionnalité.

« Il ne peut y avoir d'inscription sur une surface réceptrice si celle-ci n'est pas investie comme lieu possible d'accueil et de transformation des traces. La mise en forme de la pensée nécessite à tout moment la possibilité d'une forme contenante dans laquelle la pensée du créateur puisse être projetée et ramenée à lui. Ce mécanisme suppose que la forme contenante puisse être investie de deux façons complémentaires : comme métaphore du corps maternel qui est le contenant originaire, tant psychique que physique, de chacun (c'est le domaine des investissements d'attachement) ; et comme métaphore du corps propre (c'est le domaine des investissements narcissiques et sexuels). (...) L'œuvre n'est pourtant pas un équivalent statique de la peau de l'artiste (sa simple projection sur la surface du papier) dans la mesure où elle ne produit pas les foyers de sensations qui marquent celle-ci. Mais elle en est un équivalent dynamique, dans la mesure où les processus qui constituent l'œuvre en ensemble continu sont équivalents à ceux qui constituent la surface de l'enveloppe corporelle. » (Tisseron, 1996, pp. 23-24).

La question du rôle de l'acte de tracer dans l'activité psychique, c'est-à-dire la relation entre l'agir moteur, les sensations et émotions qui lui sont liées, et les opérations mentales ayant à voir avec le processus d'individuation, rattache Tisseron à la théorie transitionnelle d'une autre manière. Les traditions kleinienne et doltoïenne cherchaient dans les dessins qu'elles faisaient réaliser aux enfants en cure des représentations de choses ou de phénomènes à interpréter, sur le modèle de l'interprétation des rêves. Winnicott avait lui inventé une méthode clinique, qu'il appelait le *squiggle* (Winnicott, 1971/c), qui était en fait un *playing* (un jeu entrain de se faire ou un processus de jouer) auquel jouaient ensemble le psychanalyste et l'enfant, une activité motrice et psychique partagée sur un terrain de jeu commun. Cette communication entre l'analyste et le patient n'était pas seulement, pour Winnicott, une communication d'informations[1463], mais aussi une manière d'établir le *holding* thérapeutique pour permettre la transitionnalité à laquelle on peut penser, que le geste de tracer participait[1464]. M. Milner avait été amenée quant à elle à travailler avec la patiente dont

[1463] Winnicott décrivait sa technique comme un moyen de « parvenir au matériel réel du rêve, c'est-à-dire aux rêves rêvés et remémorés », de parvenir en jouant et en parlant à cet état modifié de conscience, « au niveau du rêve » (Winnicott, 1971, p. 36).

[1464] Je reprends, en la complétant cette citation de M. Khan donnée en début de partie et centrée à ce moment du développement sur le *holding* thérapeutique des adultes qu'il mettait en parallèle avec le *squiggle* : « (…) ses deux styles de travail clinique : avec les enfants dans le jeu du *squiggle* ; avec les patients adultes qu'il traitait par l'analyse, dans le *holding* : il les maintenait, au cours de la cure, dans de longues phases de régression à un état de dépendance. A cette "sorte d'intimité" qui s'établissait avec l'enfant pendant la consultation thérapeutique grâce à la spontanéité de geste et de langage qui se manifestait dans un jeu partagé répondait le

elle raconte la très longue thérapie dans *Les mains du Dieu vivant* (1974) avec le matériel graphique que cette dernière lui apportait. C'est à partir de matériel qu'elle a inventé la notion d'objet malléable. C'est par conséquent dans cette tradition que le travail de Tisseron, sur les images, s'inscrit[1465].

2. L'espace, l'anaclise et le corps en mouvement

Il est une autre façon d'envisager les rapports de l'espace et du corps en psychanalyse qu'élabore le mouvement moins bien structuré de l'analyse existentielle, celle définie par L. Binswanger (1970 trad. fr ; 1998, trad. fr.) et à la tradition de laquelle je rattache les écrits contemporains de D. Sinony (1991 ; 1995). L'approche de L. Binswanger est existentielle, et définit la spatialité comme un mode d'être-au-monde et l'espace comme le produit de la spatialisation à partir du corps propre. C'est le corps en mouvement qui dans / sur l'espace « sous-jacent » - vide, illimité, homogène, continu, en repos - antérieur aux choses qui l'occupe et que Binswanger appelle l'espace géométrique, construit le vécu spatial ou la spatialité. La spatialité est définie comme une unité fonctionnelle à deux pôles : le corps et le monde ambiant, c'est-à-dire l'espace sous-jacent tel qu'il est construit par l'engagement psycho-moteur, l'espace tel qu'il est construit dans le projet moteur. L'espace est conditionné par la place et la position (haut / bas, devant / derrière, droite : gauche) du corps, et repris continuellement par son mouvement (éloignement), associant aux deux premières déterminations, la direction (ici / là-bas) et transformant continuellement l' « espace étranger » en « espace propre » par la médiation de la motricité. L'espace est défini comme un système de relation dynamique entre le sujet et le monde, une structure spatiale existentielle, une configuration possible de la spatialisation de l'espace géométrique à partir de l'engagement du corps ou du projet moteur. Cette structure ou configuration est fonctionnelle et caractérisée par des aptitudes opérationnelles. Nous retrouvons là les catégories de E. Straus (1989)[1466], la structure fonctionnelle de Binswanger est similaire au champ d'action de Straus, tous deux fondés sur l'intentionnalité corporelle et le projet moteur, et distincts de l'espace support dit géométrique (et aussi géographique chez Straus). Binswanger distingue trois types d'espaces : l'espace absolu (ou mathématique), l'espace orienté et l'espace thymique. Seuls les deux derniers sont des configurations issues de la spatialisation et décrivent des formes de la spatialité ou l'être-au-monde spatial. L'espace orienté est décliné en espace orienté absolu, correspondant à l'ensemble des configurations construites à partir de la position du corps (espace orienté optique et espace orienté tactile), et en espace orienté

---

maintien (*holding*) du patient adulte dans des phases de régression allant jusqu'à un état de dépendance dans la situation analytique. » (Khan, 1971, p. XXV).

[1465] On mesure toute la transformation de la pensée psychanalytique de la figuration graphique que réalise ce courant à partir de Winnicott et surtout avec S. Tisseron quand on compare ce qui vient d'être présenté à la définition analytique de l'acte d'écrire que propose Freud, une définition centrée sur la pulsion libidinale : « Lorsque le piano, l'écriture et même la marche sont soumis à des inhibitions névrotiques, l'analyse nous en montre la raison dans une érotisation excessive des organes impliqués dans ces fonctions, les doigts et les pieds. (…) Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'un tube du liquide sur un morceau de papier blanc, a pris la signification symbolique du coït, ou lorsque la marche est devenue le substitut symbolique du piétinement sur le corps de la terre mère, alors l'écriture et la marche sont toutes les deux délaissées, parce que c'est comme si on exécutait l'action sexuelle interdite ». (Freud, 1999, p. 6). Et pourtant dans la citation de Freud on trouve les éléments d'une psychanalyse centrée sur la pulsion d'attachement. Une réélaboration de linéaments que réalisera D. Anzieu (1985).

[1466] Le texte de Binswanger intitulé *Le problème de l'espace en psychopathologie* est l'édition en 1933, à Berne, d'une conférence qu'il a donnée en 1932. Le texte d'E. Straus *Du sens des sens* est publié en 1935, à Berlin. La deuxième édition de chacun des textes a lieu en 1955. La perspective de Binswanger est psychanalytique, elle vise à décrire des configurations pathologiques de la spatialisation et à établir leur généalogie.

relatif, correspondant à l'ensemble des configurations construites à partir du corps en mouvement, à partir d'une position dirigée, par relativisation du ici et du là-bas. L'espace thymique, c'est l'espace tel qu'il est configuré par des significations, que le corps accomplit ou configure dans les mouvements d'ascension et de chute, dans l'ampleur ou l'étroitesse du geste, et qu'il accorde à une « humeur ».
Les textes psychanalytiques contemporains de D. Sibony (1991, 1995) s'inscrivent dans la tradition existentielle fondée par L. Binswanger et E. Straus, mais leur associent les apports contemporains de la psychanalyse transitionnelle. D. Sibony appuie sa réflexion sur la danse considérée comme l'expression même du projet moteur et prototype de la spatialisation puisque le corps par / dans son mouvement y réalise à partir d'une position et d'une direction le passage continuel de l'espace propre à l'espace étranger et l'articulation de l'espace orienté et de l'espace thymique. Mais l'intérêt des réflexions de D. Sibony, pour mon propos, réside dans le fait que s'il articule la spatialisation au mouvement, il la fait dépendre aussi de l'expérience originelle de l'anaclise. Il met en relation le mouvement du corps, qu'il appelle « emportement », et l'espace anaclitique : pour que le corps se projette, il lui faut se porter et cela suppose une introjection de l'expérience de portage et une actualisation de cette expérience dans l'appui que le corps prend sur le sol au moment où il s'élance. La spatialisation du monde à partir du corps en mouvement a pour condition préalable l'incorporation et la psychisation de l'expérience de portage. D. Sibony en intégrant à la pensée existentielle la question du *holding* - terme qu'il n'emploie pas, de même qu'il n'explicite pas la référence à la psychanalyse transitionnelle - montre qu'il n'y a pas de projet moteur possible sans anaclise et que le champ d'action du projet moteur a à voir avec la mise en relation d'un corps qui se porte et d'une expérience originelle de portage, comme une projection de celle-ci pour une réactualisation de l'expérience. Certaines expériences laissent en effet paraître une « pulsion portante », c'est-à-dire un désir de revivre l'anaclise et l'origine d'une façon d'être au monde autonome. Dans certaines expériences, comme la danse, c'est cette expérience originelle même qui est revécue[1467].
C. Gros-Azorin, dans la préface à l'édition française de *Le problème de l'espace en psychopathologie* (Binswanger, 1998) souligne l'importance de la question de l'espace, des configurations de la spatialisation du monde par le corps, dans le texte de Binswanger. Les élaborations de L. Binswanger et de D. Sibony ressortissent en effet d'un intérêt pour l'espace qui les distingue elles aussi de la pensée freudienne.

3. La théorie du cadre analytique : *holding* et image du corps pour une expérience transitionnelle

[1467] D. Sibony (1995, pp. 24-27) écrit à propos de la danse et du rapport amoureux : « Donc, *emportement* des corps. C'est selon la passion. Dès la naissance nos corps sont *portés*, puis livrés à bon port ; livrés au monde. Une des pulsions les plus intenses est la pulsion *portante*, celle dont jouit l'enfant que l'on porte dans ses bras, et dont jouit celui qui porte : bonheur, effusion, pas forcément confuse, mais plurielle, claire, que connaissent les amants, avec en plus, eux, l'appel du sexe, impérieux. (…) La danse questionne toutes les façons qu'a le corps de se porter vers des frontières, des limites d'être, des mouvements originaux – qui mettent en jeu l'origine. Quant à l'idée de *se comporter* – de se porter *avec* d'autres devant leurs corps et leurs présences -, c'est une variante de celle-ci : que peut faire un corps à un groupe ? à une foule ? Que peut-il faire devant elle ou grâce à elle ? S'y fondre ? S'en détacher ? Trouver des seuils fragiles pour passer de l'un à l'autre, entre fusion et détachement ? (…) Ce livre parle de la danse dans sa valeur métaphorique – comme métaphore de l'existence des corps (…). Le fil rouge sera l'événement du corps, *le corps comme événement de ses démêlés avec naissances et renaissances*. L'objet de la danse, dont je parle, c'est l'événement où le corps *existe* ; d'où il émerge : de lui-même, ou des mots, ou d'autres emprises. (…) La danse sera ici le grand symptôme du corps, du corps comme émergeant, existant, ne sachant où se jeter et se jetant dans l'inconnu (…). Trouver un lieu pour le corps, où il puisse se loger, suppose qu'il puisse se déloger de là où il est, de là où il en est, pour se porter ou se jeter vers d'autres ressourcements de l'être. ».

a- La thérapie transitionnelle : espace anaclitique et espace transitionnel dans le cadre analytique

La définition winnicottienne de l'expérience transitionnelle, le dégagement de ses enjeux psychogénétiques et ses conditions corporelles et interactives, a donné lieu au développement d'une réflexion théorique et épistémologique sur le cadre analytique, lancée, en 1966, par le psychanalyste argentin J. Bleger (1997, éd. fr), et menée, en France, par A. Green (1977 ; 1990 ; 1999)[1468], R. Kaës (1997) et D. Anzieu (1997), R. Roussillon (1995 ; 1999). C'est-à-dire à une réflexion sur ce statut très particulier du dispositif analytique, qui comprend à la fois les modalités de l'établissement, par le psychanalyste, d'un diagnostic à partir de l'observation de symptômes (qui sont ceux de l'analysant) et les modalités d'émergence d'une relation dynamique intersubjective, « utilisable », par l'analysant dans les conditions d'une situation transférentielle de type régressif, pour une expérience transitionnelle[1469].
« Il y a eu de la part de Freud un choix délibéré pour que la psychanalyse soit une cure qui agisse exclusivement au moyen de la parole, de l'échange verbal et qu'elle arrive à se priver de tout autre moyen. Peut-on pour autant articuler le fait qu'il s'agisse d'une cure parlant avec la structure de l'inconscient ? Lacan a trouvé une réponse, que pour ma part je ne partage pas, (…), sa conception de l'inconscient est structurée comme un langage. (…) Comment se fait-il qu'au moyen de la parole nous changions quelque chose à la structure du sujet alors même que ce que nous modifions n'est pas dans le champ de la parole ? (…) Winnicott, lui, prend la question autrement, d'une manière qui paraît encore plus féconde que Lacan. Jusqu'à Winnicott il n'y a pas de théorie du cadre. Je me suis attaché à la question et j'ai démontré, je crois, que le modèle du rêve et le modèle du cadre sont des modèles homogènes. Freud ne s'est jamais expliqué là-dessus (…). Il est évident que chez Winnicott ce n'est pas le modèle du rêve qui est privilégié, c'est le modèle des soins maternels. » (Green, 1999, p. 173).
Une réflexion qui articule le cadre (la situation spatio-temporelle), la clinique (les méthodes technico-pratiques) et le processus en cours dans la cure (la dynamique interactive de transfert et de contre-transfert), en s'attachant à la fonction et à la signification du cadre analytique[1470] vis-à-vis du processus et en l'instaurant, par là même, en objet d'analyse pour l'analysant en fin de processus. Elle conduit à une critique de la cure analytique comme langagière[1471], qui suppose l'homogénéité implicite du modèle du cadre et du modèle du rêve (cf. Green, 1999),

[1468] « Il est remarquable que les analystes se servent d'un outil, le cadre analytique, pour travailler, et qu'ils aient si peu cherché à comprendre ce qu'était cet outil. Ils ont décrit ce qui se passait dans l'analyse, sans se soucier de dire ce grâce à quoi il pouvait y avoir de l'analyse. Winnicott nous propose de considérer le cadre analytique comme une symbolisation, une métaphore de la relation parent-enfant. Conjointement il nous invite à le considérer comme un dispositif privilégié d'observation. » (Green, 1977, pp. 4-5).

[1469] « C'est l'un des impératifs fondamentaux de la pratique psychanalytique que de rendre possible à l'analysant la découverte active des propriétés de l'espace analysant, les potentialités que lui offre l'analyste, c'est à ce compte et à ce compte seulement qu'une psychanalyse qui ne soit pas une forme raffinée de "machine à influencer", peut avoir effectivement lieu. Permettre à l'analysant de découvrir la pertinence potentielle de la situation analytique, de découvrir sa pertinence par la symbolisation de ses états internes, de ceux qui ont eu lieu et de ceux qui n'ont pas encore eu lieu parce que la vie ne leur en a pas encore fourni l'occasion, c'est rendre "utilisable" la situation psychanalytique pour faire une "analyse", c'est permettre à l'analysant de "trouver/créer" son espace analytique propre. » (Roussillon, 1999, p. 24).

[1470] « Le véritable objet analytique ne sera ni du côté du patient, ni du côté de l'analyste, mais dans la réunion de ces deux communications dans l'espace potentiel qui est entre eux, limité par le cadre. » (Green, 1990, p. 141).

[1471] « La règle fondamentale pose au principe du traitement psychanalytique la méthode de la libre association. (…) La règle fondamentale contribue à instaurer la relation intersubjective de l'analyste et de l'analysé comme un rapport de langage. » (Laplanche et Pontalis, 1994, p. 399). « La règle fondamentale inscrit le traitement psychanalytique dans l'ordre du langage et fait apparaître comme acting out tout ce qui ne s'y rapporte pas. » (Roudinesco, 1997, p. 887).

et par conséquent à une critique de la psychanalyse comme « logo-dynamique », c'est-à-dire d'une clinique qui fait de la suspension de la motricité et du contact symbolique les conditions de l'ouverture du champ de la parole étayée sur le rêve[1472] (cf. Roussillon, 1995), les conditions de la prise de conscience. Elle conduit à une critique de la cure qui se perpétue et devient mode de vie d'un « faux-self » (Winnicott), pour promouvoir « l'instauration transitoire d'un lieu et d'un temps de transition » (Anzieu, 1997, p 186). En prenant comme référent du cadre, le modèle des soins maternels (le *holding,* le *handling* et l'*object presenting*), en imposant comme devoir à l'analyste, le fonctionnement en auxiliaire des « besoins du moi » archaïques et en miroir[1473], elle fait sa place au corps de l'analysant dans le processus analytique. En reconnaissant le dédoublement du cadre, entre celui proposé et maintenu par l'analyste qui relève de l'espace anaclitique du *holding*, et celui investi, éprouvé et élaboré transférentiellement par le patient, elle pense les conditions spatio-temporelles d'un processus comparable à la transitionnalité[1474]. Le cadre devient le lieu d'une expérience intersubjective actualisée par le jeu (*playing*)[1475] et l'ensemble des conditions d'une

[1472] « S. Freud met en acte dans le cadre une théorie de la symbolisation, une première théorie de la symbolisation. La suspension de la motricité "contient" une théorie de la symbolisation comme une intériorisation de l'acte comme acte de pensée, en pensée. La raréfaction perceptive visuelle exacerbe l'activation du champ des représentations, celle de la problématique de leur figuration et de la figurabilité. La restriction de la communication au seul champ verbal exacerbe le travail de métaphorisation des images visuelles dans l'appareil de langage ; la position dérobée de l'analyste crée un espace creux qui symbolise la perte et l'absence. L'interdit du toucher que S. Freud instaurera progressivement à partir de 1892-1895 "contient" l'impératif du déploiement transférentiel des modalités du lien, la matrice d'un impératif de contact symbolique. » (Roussillon, 1995, p. 14).

[1473] Chez Winnicott le fonctionnement du psychanalyste en « auxiliaire du moi » du patient va jusqu'à une définition de la fonction de réfléchissement du *holding* thérapeutique : « Ce coup d'œil sur le bébé et sur l'enfant qui voient leur soi d'abord dans le visage de la mère, puis dans le miroir, indique une voie permettant d'envisager sous un certain angle l'analyse et la tâche thérapeutique. La psychothérapie ne consiste pas à donner des interprétations astucieuses et en finesse ; à tout prendre, ce dont il s'agit c'est de donner à long terme en retour au patient ce que le patient apporte. C'est un dérivé complexe du visage qui réfléchit ce qui est là pour être vu. J'aime à penser ainsi à mon travail et aussi que, si je fais suffisamment bien cette tâche, le patient trouvera son propre soi, sera capable d'exister et de se sentir réel. Se sentir réel, c'est plus qu'exister, c'est trouver un moyen d'exister soi-même, pour se relier aux objets en tant que soi-même et pour avoir un soi où se réfugier afin de se détendre. Mais je ne voudrais pas donner l'impression que cette tâche consistant à réfléchir en miroir ce que le patient apporte est aisée. » (Winnicott, 1975, pp. 161 et 162).

[1474] Ainsi J. Bleger : « En réalité il y a deux cadres, celui qui est proposé et maintenu par l'analyste et consciemment accepté par le patient et celui du "monde fantôme" sur lequel le patient projette. (…) Le cadre est la partie la plus primitive de la personnalité, c'est l'élément fusionnel Moi-corps-monde, de l'immuabilité de laquelle dépend la formation, l'existence et la différenciation (du Moi, de l'objet, de l'image du corps, du corps, de l'esprit, etc.). (…) Quant au cadre, il est toujours la partie la plus régressive, la plus psychotique du patient (cela est vrai pour tous les types de patients). Le cadre est une présence permanente, comme le sont les parents pour l'enfant. Sans eux, aucun développement possible du Moi ; cependant maintenir le cadre au-delà de sa fonction nécessaire, ou éviter le moindre changement de relation à l'égard du cadre ou à l'égard des parents, peut entraîner une paralysie du développement. (…) Le cadre fait partie de l'image du corps du patient : c'*est* l'image du corps dans son aspect non encore structuré et différencié. C'est aussi quelque chose de différent de l'image du corps proprement dite ; c'est la non-différenciation de l'espace corporel (body-space) et de la situation du corps (body-setting). » (Bleger, 1997, pp. 258-272). Et J. Bleger conclut son article sur « Pour résumer, nous pouvons dire que le cadre du patient est l'expression de sa fusion la plus primitive avec le corps de sa mère, et que le cadre du psychanalyste doit permettre de rétablir la symbiose originelle afin de pouvoir la modifier. » (Bleger, 1997, pp. 264-275). Et D. Anzieu : « Le cadre est le lieu du dépôt par le patient (et peut-être par le psychanalyste) de ses fixations symbiotiques. (…) Le cadre soit en effet apporter au départ la sécurité symbiotique sans laquelle le patient ne supporterait pas le difficile travail psychanalytique (…). » (Anzieu, 1997, p. 205).

[1475] D. Anzieu (1997), établissant la liste des règles de l'analyse transitionnelle, propose la « règle de la matérialisation de l'aire transitionnelle » qui fait du vestibule, de l'entrée ou de la salle d'attente du cabinet, le lieu privilégié du double cadre.

manifestation de traces ou de failles sur et par le corps : les agir corporels (sensoriels, posturaux et moteurs) et les signes émotionnels, les éprouvés et les ressentis, les dépôts et les emprunts d'objets, à côté des traditionnelles représentations (en particulier les représentations verbales)[1476]. Ce que D. Anzieu appelle les « actes-signes corporels » (1997, p. 192). Cette élaboration du dispositif de cure pose directement la question de la place du toucher dans l'analyse, ouvrant la porte aux pratiques des psychothérapies à implication émotionnelle et corporelle, qui revendiquent une inscription dans la perspective clinique Winnicottienne (cf. Delourme, 1997), ou bien, inversement, la refermant sur la réaffirmation de l'interdit du toucher au nom de la nécessité, pour le patient, de dépasser l' « échotactilisme » (Anzieu, 1995) et ses déclinaisons variées, pour passer à un fonctionnement psychique différencié du « Moi-corporel », celui du « Moi-pensant » (Anzieu, 1995, pp. 161-179)[1477]. La préoccupation qui guide cette pratique analytique fait le choix de permettre au patient d'« habiter » le cadre pour transformer l'espace anaclitique en un espace transitionnel. L'analyse transitionnelle fait de l'espace anaclitique qu'elle instaure par le *holding* thérapeutique, la condition, pour le patient, d'une expérience transitionnelle fondée sur le sentir et le se-mouvoir corporel en vue d'une psychisation d'une surface portante et d'une limite communicante entre le moi, l'autre et le monde. R. Kaës (1997, p. 24) propose de traiter dans ces conditions les crises psychiques se déployant selon les trois dimensions problématiques de l'« union-séparation », du « continu-discontinu » et du « contenant-contenu ». D. Anzieu (1997) rapporte cette clinique transitionnelle à sa problématique du Moi-peau, le cadre étant le moyen d'instaurer chez un individu un Moi-peau (par opposition au signifiant formel pathologique) par un double étayage sur la peau (nous avons vu à quelles conditions) et l'enveloppe instaurée par le thérapeute.

« Ainsi, une tâche urgente, psychologiquement et socialement, me semble-t-elle être de reconstruire des limites, de se redonner des frontières, de se reconnaître des territoires habitables et vivables – limite, frontières à la fois qui instituent des différences et qui permettent des échanges entre les régions (du psychisme, du savoir, de la société, de l'humanité) ainsi délimitées. Sans avoir une claire conscience du but d'ensemble, des savants ici et là ont commencé cette tâche en la localisant dans leur champ de compétence propre. (…) La notion de Moi-peau, que je propose en psychanalyse, va dans le même sens. Comment se forment les enveloppes psychiques, quelles en sont les structures, leurs emboîtements, leurs pathologies, comment par une démarche psychanalytique "transitionnelle", peuvent-elles être réinstaurées chez l'individu (voire étendues aux groupes

[1476] « [les patients] faute de pouvoir signifier la carence, ce qui leur permettrait d'articuler ensuite celle-ci à sa cause (…) ils *expriment* ses effets. Ils déploient dans l'espace-temps de la séance les traces laissées sur leur fonctionnement psychique par celle-ci, ils manifestent les failles et les distorsions de leur topique subjective. C'est leur corps, leur corps sensoriel, postural et moteur (avec ses marques réelles, grossies ou cachées sous des déformations fantasmatiques) qui fournit le matériel de la séance. Sur lui, par lui, ces traces, ces failles, ils les donnent à voir, à toucher, à sentir (par les odeurs qu'ils introduisent dans la pièce), à entendre (au sens acoustique du terme […]), à respirer (par leurs halètements, étouffements, apnées et dyspnées) et, dans un jeu fondé sur la réciproque, ils cherchent avidement, nécessairement, vitalement, à voir, à toucher, à sentir, à entendre, à respirer le psychanalyste afin à la fois de vérifier que ce qui leur fait défaut ne lui manque pas et de retrouver sur lui les mêmes marques qu'eux. Si on les accompagne par la pensée et la parole jusqu'au terme ultime visé par leur régression, ils demandent d'être – en actes, en gestes, et non au seul niveau des mots – goûtants et goûtés, tétants et tétés, tenus, portés, réchauffés, rythmés et, plus avant même parfois, d'être réintégrés dans la sécurité chaude, souple enveloppante et régulatrice de l'œuf-sein primordial, à partir de quoi ils peuvent entreprendre de renaître autrement. » (Anzieu, 1997, pp. 193-194).

[1477] D. Anzieu, par exemple, a développé une technique fondée sur la substitution d'un *holding* sonore : « La psychanalyse n'est possible que dans le respect de l'interdit du toucher. (…) Les mots de l'analyste symbolisent, remplacent, recréent les contacts tactiles sans qu'il soit nécessaire de recourir concrètement à ceux-ci : la réalité symbolique de l'échange est plus opérante que sa réalité physique. » (Anzieu, 1995, p. 179).

et aux institutions), telle sont les questions que je me pose et auxquelles cet ouvrage amorce des réponses. » (Anzieu, 199s5, p. 31).
Il me faut conclure en rappelant que la cure psychanalytique est une forme particulière de l'expérience culturelle adulte qui relève de la transitionnalité. Je m'y suis arrêtée pour montrer d'une part, que le vécu transitionnel est une dimension de la vie adulte dont la psychanalyse reconnaît l'activité ou l'actualisation possible dans certaines situations, d'autre part, que la question de la psychogenèse y renvoie aux conditions spatiales et à la dimension spatiale de l'expérience d'un individu dans son rapport au monde.

b- La transitionnalité avec l'artifice d'une enveloppe textile : la technique du packing

C'est en dehors des cabinets des psychanalystes mais dans la perspective de l'utilisation du cadre analytique comme dispositif transitionnel de soins, qu'une technique, le *Packing* (ou enveloppements humides), s'est développée dans les milieux hospitaliers, avec des équipes soignantes, pour traiter des troubles psychotiques graves. Mais, parce qu'elle est centrée sur le corps, la problématique de l'enveloppe et la transitionnalité, elle présente de nombreuses similitudes avec la théorie transitionnelle de l'individuation et du cadre. Ce rapprochement a été effectué par le pédopsychiatre P. Delion, praticien de cette méthode thérapeutique[1478]. Le *packing* devient alors, sous la plume de P. Delion, une expérience transitionnelle. Il s'agit d'une technique qui consiste à envelopper un patient (enfant ou adulte) nu ou en sous-vêtement dans des serviettes trempées dans de l'eau froide. Chaque membre est entouré d'une serviette, les deux jambes sont ensuite entourées ensemble dans une serviette plus grande afin de garder les deux jambes bien serrées l'une contre l'autre. Les deux bras sont maintenus contre le tronc par une autre grande serviette. Un drap assure la cohésion de l'ensemble. Un plastique ou un caoutchouc enveloppe ensuite le corps du patient jusqu'au cou, puis une ou deux couvertures chaudes sont enfin enroulées autour de lui. L'enveloppement doit se faire rapidement requerrant la participation de plusieurs soignants. La durée du Packing est de 30 à 60 minutes environ[1479]. Le patient est contenu pendant que l'équipe soignante est libre de son mouvement, assise autour de lui, présentant des objets, touchant, parlant. P. Delion (1998, p. 13) rapproche cette pratique de ce que G. Haag appelle la « phase de récupération de la

[1478] « Cette technique de soin présente un grand intérêt dans la prise en charge des enfants autistes et psychotiques. Inspirée des vieilles pratiques hydrothérapeutiques aux finalités relaxantes souvent devenues des moyens de contention, cette approche du corps a été récemment revisitée par des psychanalystes pour devenir une technique au service de la psychothérapie des sujets psychotiques. Il s'agit d'envelopper le corps dénudé du patient dans des linges trempés dans de l'eau froide et d'être-là avec lui au cours du réchauffement, attentif à ce que cette situation particulière va lui permettre d'évoquer, de revivre. Mais ce qui est particulier à cette technique par rapport à d'autres indications thérapeutiques, c'est la mise en jeu sans détours métaphoriques et / ou pseudopudiques de la problématique du corps, de son image et de sa symbolisation. » (Delion, 1998, p. 9). Et « En reprenant l'histoire du packing nous avons vu que depuis très longtemps des dispositifs à visée réparatrice ont articulé l'homme avec le monde en prenant l'eau et ses supports comme élément fondamental. A certains moments, cet appareil s'est perverti pour devenir un moyen de contention sans autre référence que l'habitude d'appliquer une technique sans théorie sous-jacente. Puis très récemment cette technique a été réhabilitée par une association constructive avec la théorie psychanalytique pour devenir un des aménagements de nature à organiser une relation psychothérapeutique qui sans lui n'aurait pas ou peu de chance de se dérouler / s'enrouler. Mais c'est D. Anzieu qui a contribué à la synthèse de ce concept d'enveloppe psychique (…). Ce travail sur la fonction contenante permet de montrer que des enveloppes physiques n'ont d'intérêt que si elles peuvent contribuer à restaurer, sinon instaurer, des enveloppes psychiques (…). Mais les enveloppes extérieures, si elles s'arrêtent à l'enveloppement physique, ne vont pouvoir avoir des effets sur les enveloppes psychiques que si elles tiennent compte de l'environnement soignant qui les structure. » (ibid., pp. 112-113). L'ouvrage de P. Delion se réfère à un article, de 1985, de N. de Coulon intitulé « La cure de packs, une application des idées de Winnicott en clinique psychiatrique. ».

[1479] Cette description de la technique est tirée de l'ouvrage de P. Delion (1998, p. 11).

première peau », c'est-à-dire celle de l'anaclise, puis la décrit comme la condition d'une expérience transitionnelle, le patient évoluant de la fusion au jeu par un double étayage sur la peau stimulée par le *packing* et sur l'environnement soignant qu'il appelle « enveloppe soignante »[1480].

C. Les conditions de l'application de l'appareil théorique de l'analyse transitionnelle à l'étude de la réception esthétique de l'objet d'art christolien

Dès l'origine, sous l'impulsion d'O. Rank, la psychanalyse s'est faite « appliquée », c'est-à-dire que des psychanalystes ont étendu son appareil théorique, ses concepts, mais aussi sa méthode, l'interprétation, à des domaines extérieurs à l'étude du fonctionnement psychique : littérature et arts[1481], anthropologie[1482], histoire[1483], etc. Cette application au domaine culturel avait une fonction, celle d'instaurer la psychanalyse comme science totale, c'est-à-dire celle d'accroître la portée cognitive et explicative de la science psychanalytique en faisant la démonstration de son efficience méthodologique et théorique hors du domaine médical[1484]. C'est-à-dire faire la démonstration qu'elle est une science humaine, voire sociale. Cette application a concerné tout particulièrement les œuvres littéraires et artistiques, du fait de l'analogie du travail psychique impliqué dans la création artistique et littéraire avec le travail de la libre association et du rêve impliqué dans la cure[1485]. Selon E. Roudinesco (1997, p. 825), elle s'est surtout déclinée sous les formes « de la psychobiographie (interprétation des œuvres en fonction de la vie de l'auteur) », « de la psychocritique (interprétation psychanalytique des textes) ». Elle a donc été « appliquée » d'une part, comme méthode d'investigation du contenu latent de l'œuvre littéraire ou artistique, qu'elle mettait en rapport avec les (supposées) structures inconscientes de l'auteur, et d'autre part, comme cadre théorico-conceptuel d'interprétation d'une sémiotique. Bien représentée dans la psychanalyse anglo-saxonne où elle s'applique à tous les types de création (artistiques ou intellectuels), celle-ci a fait l'objet d'un rejet par la communauté psychanalytique française, un rejet doublement déterminé par l'opposition de D. Lagache, d'un côté, et de J. Lacan, de l'autre : « La psychanalyse ne s'applique, au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend »[1486].

[1480] P. Delion décrit un processus en trois temps. Voici la description du troisième temps : « Un troisième temps avec l'établissement d'un champ intermédiaire, aire de jeu ou espace potentiel, lieu d'un dialogue avec les soignants. C'est entre deux enveloppes, l'enveloppe du corps de l'enfant et l'enveloppe soignante que s'ouvre le registre imaginaire de l'enfant. » (Delion, 1998, p. 109).

[1481] Par exemple, *Le délire et les rêves dans la "Gradiva" de Jensen* (Freud, 1907), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (Freud, 1910),

[1482] Par exemple, *Totem et Tabou* (Freud, 1913).

[1483] Par exemple, *Psychologie des masses et analyse du moi* (Freud, 1921), *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (Freud, 1939).

[1484] Rappelons que Freud participera activement à la création et au fonctionnement de la revue *Imago* fondée en 1912 par O. Rank et H. Sachs, pour assurer la publication des travaux de psychanalyse appliquée. C'est dans celle-ci qu'il publia son étude sur « Le *Moïse* de Michel-Ange », ainsi que les premières versions de *Totem et Tabou*. Comme le rappelle E. Roudinesco (1997, p. 827), l'anonymat sous lequel Freud fera paraître son *Moïse*, témoigne de ses hésitations sur la validité de la psychanalyse appliquée, en particulier au domaine artistique.

[1485] On sait par ailleurs que le Surréalisme, dans le cadre de la pratique de « l'écriture automatique » a, plus tard, systématisé ce rapprochement, en faisant de la libre association l'outil de la création poétique.

[1486] Citation de J. Lacan extraite de « sa recension critique de l'ouvrage de Jean Delay *La jeunesse d'André Gide*. » (cité par Roudinesco, 1997, p. 828).

Au-delà de l'enjeu épistémologique qui a motivé l'extension des techniques et théories psychanalytiques aux domaines culturel et scientifique, E. Roudinesco (1997, p. 825) à propos des écrits « appliqués » de Freud, identifie un enjeu théorique : l'analyse littéraire ou artistique devient le moyen de la « mise au travail », de l'élaboration, voire de la validation, d'outils conceptuels ou de modèles théoriques. Une forme d'application dont on peut penser qu'elle relève d'une certaine représentation de la figure de l'artiste. Il ne s'agit plus, pour le psychanalyste, d'interpréter l'œuvre pour lui donner une signification analytique (dans une perspective psychobiographique ou psychocritique) et accroître par là même la portée cognitive et explicative de la science psychanalytique, mais de considérer l'œuvre comme un « terrain » particulier d'investigation, comme une base de construction de faits disciplinaires en vue de l'élaboration et / ou de la validation d'hypothèses théoriques. Néanmoins, dans cette perspective, une fois encore, c'est l'homogénéité du modèle du rêve et de la libre association producteurs d'un matériel de cure, avec le modèle de l'hallucination productrice d'un matériel poïétique, qui est mobilisée et rappelée dans l'analogie établie entre les deux types de matériel. Anzieu (1981), dans le prolongement des hypothèses de D. W. Winnicott concernant « l'aire culturelle », s'est attaché à élaborer une théorie psychanalytique de la création, du processus créateur, cherchant des cas lui permettant de valider son appareil théorique en dehors du champ de la clinique et sans doute hors de l'intersubjectivité propre à la relation analytique, et lui permettant, par là même, d'établir la généralité de ses concepts. Winnicott mettait le travail créateur du côté d'une expérience transitionnelle, Anzieu du côté d'une problématique du Moi-peau (enveloppe et interface). Le domaine d'étude de D. Anzieu est la poïétique, la production de l'œuvre - qu'il définit (avec le rêve et le deuil) comme l'une des trois formes du travail psychique -, et non pas l'esthétique qu'il définit comme l'effet de l'œuvre sur le public, une poïétique qu'il distingue aussi de la poétique qu'il définit comme l'ensemble des procédés stylistiques par lesquels un auteur exploite certaines propriétés de la langue et plus généralement d'un langage pour produire un effet esthétique. Les œuvres dont il traite sont soit issues d'un travail d'écriture, soit des œuvres peintes, auxquelles il applique les mêmes catégories d'analyse. Il propose à la fois une définition psychanalytique du processus créateur comme travail psychique et une série de monographies qu'il étudie à partir des mêmes catégories, celles qui se déclinent sur le concept de Moi-peau. Dans cette ensemble de monographies, les traces laissées par le travail psychique créateur dans les œuvres d'artistes (Bacon), d'écrivains (James, Borges, par exemple) et de scientifiques (Pascal, Freud) sont mises sur le même plan, celui du travail psychique de transformation, et la création scientifique est rapportée à la création artistique. Il rejoint ainsi l'hypothèse winnicottienne d'une « aire culturelle » (aire de jeu, aire de l'informe et du repos), héritière de l'aire transitionnelle du bébé et de l'enfant, dans laquelle les phénomènes, de type transitionnel, sont identiques à toutes les formes de la créativité adulte (Winnicott, 1975).

Il s'agit pour moi, qui ne suis pas psychanalyste, mais lectrice et analyste d'un ensemble de textes théoriques de la psychanalyse, de définir les conditions dans lesquelles l'appareil conceptuel et théorique emprunté à la psychanalyse transitionnelle et à la psychanalyse des enveloppes que je viens de présenter, peut être appliqué à l'étude du style christolien, à l'étude du processus de création christolien et à l'étude de l'expérience esthétique que ce style induit, comme poétique, chez les spectateurs-usagers à travers cet objet et l'ensemble de ses attributs formels et matériels. Autrement dit d'envisager une poétique du style Christo pour poser les bases d'une esthétique de la réception de l'objet d'art et de ses contenus d'expérience. Un contenu d'expérience esthétique difficile, en effet, à établir scientifiquement en l'absence d'observations de terrain et d'entretiens sur les sites d'installation, mais dont je propose de poser les bases à partir d'un travail d'analyse de l'objet d'art-lieu lui-même. Néanmoins, je désigne là une direction de recherche ultérieure possible, recherche par

entretien et observation qui pourrait être conduite sur les installations à venir de *The Gates* et de *Over the River*, les deux projets en cours.
La transposition de cet ensemble théorique repose essentiellement sur une analogie[1487]. Une analogie que je fais entre deux champs de recherches disciplinaires disparates et à partir de laquelle je pose l'hypothèse qu'avec les éléments connus et formalisés du premier, la psychanalyse transitionnelle, nous serons en mesure de mieux comprendre ou de comprendre dans une certaine optique la nature de l'objet christolien et la nature de l'expérience esthétique qui lui est liée. Je propose, pour reprendre les mots de R. Nadeau, de décrire l'objet textile comme image et l'objet d'art comme condition spatiale d'expérience en utilisant les concepts et les modes de pensée de la théorie transitionnelle. Il s'agit pour moi de dégager à partir des qualités matérielles et formelles d'objets d'art graphiques, mixtes de textile et de site, donnés à l'expérience d'un public en un lieu et en un temps, et à partir des modalités de son installation en ce lieu, les conditions d'une analogie avec les expériences décrites par la théorie de la transitionnalité. L'objet textile christolien est une image et l'objet d'art un cadre de soutien d'une certaine expérience qui correspond en beaucoup de points à l'expérience transitionnelle, et qui, comme dispositif pour un usage spectateur, implique la dimension spatiale de la psychogenèse. Il s'agit de définir l'objet comme une image et d'élaborer les rapports entre l'image du corps et la carte (image du territoire) dans la perspective de la transitionnalité ou de l'expérience transitionnelle.
De fait, il s'agit plus précisément d'une analogie construite à la croisée de trois champs disciplinaires : la géographie qui m'a conduite vers une analyse spatiale de la transitionnalité et de la théorie de l'enveloppe, à partir d'une réflexion sur le double étayage et les conditions d'introjection des configurations fonctionnelles du Moi-peau ; la psychanalyse qui donne son horizon psychogénétique au contenu d'expérience élaboré dans l'anaclise et l'espace relationnel à partir d'une élaboration psychique des éprouvés d'enveloppe ; l'objet d'art christolien qui en tant que dispositif constitue le cadre d'une expérience *in situ outdoors* dont je fais l'hypothèse qu'elle est de type transitionnel. Il s'agit d'aborder maintenant la dimension spatiale de l'expérience esthétique christolienne et ses enjeux.

III. L'EXPERIENCE TRANSITIONNELLE DE L'OBJET D'ART CHRISTOLIEN : ENTRE CARTE ET IMAGE DU CORPS

L'objet textile christolien est un objet concret qui recouvre une portion de la surface terrestre, l'une de ses écosphères ou un objet bâti. Il procède d'une imagination artistique dont j'ai montré les liens qu'elle entretient avec un imaginaire géographique et il est projeté sur un espace à la sélection duquel préside une représentation de l'espace. Il procède d'une mise en œuvre générale par *wrapping* qui dépend d'un certain nombre d'opérations techniques et industrielles et par ailleurs, d'un ensemble d'actions fondé par un *land claiming* qui fait entrer la communauté humaine à laquelle celui-ci s'adresse dans le champ de l'action artistique sur un mode discursif, lui conférant un pouvoir configurant sur l'objet. Sur cet objet textile s'associent les références métaphoriques à la peau et à la tente des nomades de sorte qu'on a pu le définir comme une enveloppe et envisager ses rapports avec l'image du corps d'une part

[1487] R. Nadeau définit l'analogie de la façon suivante : « Lorsque dans une étude scientifique donnée, un savant fait une analogie entre X et Y, on peut dire qu'il soutient habituellement les quatre thèses suivantes : a) il existe certaine similarités entre X et Y ; b) malgré ces similarités, X et Y sont à des égards différents ; c) d'une certaine façon et jusqu'à un certain point, on peut penser et décrire X du point de vue de Y, et ce, en utilisant des concepts et des modes de pensée appropriés à Y mais qu'on aurait pas spontanément associés à X ; d) l'analogie permet de mieux saisir ou comprendre X – ou encore de rendre plus plausibles certaines assertions au sujet de X – dans la mesure où, au départ, Y nous est plus familier et plus facilement compréhensible que X. » (Nadeau, 1999, p. 9).

et la carte d'autre part. Un auteur comme A. Bond, propose une association similaire en mettant le tissu au cœur de son analyse de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude :

« The veil or drape can be discussed in several different contexts. Three of these are: the veil as a metaphor of the division between the material world and our constructed image of it; the history of drapes revealing that which they purpot to conceal; the association of these two connections with desire. » (Bond, 1998)[1488].

Les rapports de cet objet textile installé en un lieu avec un type d'image construite du monde, la carte, ont été soulignés par deux auteurs, l'un spécialiste du *Land Art*, G. Tiberghien (1995, p. 171), l'autre spécialiste des rapports entre carte de géographie et productions de l'art contemporain, M.-A. Brayer (1995, p. 15). La seconde, M.-A. Brayer, se réfère à l'analyse du premier. Il s'agit dans les deux cas de textes qui sont le contraire de monographies et qui appréhendent, par conséquent, le travail de Christo dans la perspective générale de la définition d'un champ de l'art contemporain, pour le premier, et de la définition des rapports entre la carte et l'art contemporain, pour la seconde. C'est-à-dire que tous deux inscrivent leur analyse de l'aspect cartographique des objets d'art christoliens dans une perspective qui l'englobe et le dépasse, pour l'articuler comme cas ou exemple à un recensement, à des catégories d'analyse et à des problématiques plus larges portant sur « les cartes et inscriptions » dans le *Land Art* (Chapitre 5 de l'ouvrage de G. Tiberghien) ou sur les manières de s'approprier et de travailler la carte pour M.-A. Brayer. La question qu'ils se sont donc posés, en relation avec les catégories qu'ils élaboraient pour un ensemble d'œuvres plus large est : qu'est-ce qui produit l'effet cartographique dans l'objet textile christolien ? En effet, les objets d'art christoliens sont d'abord et avant tout des formes et des couleurs étendues dans l'espace, que cette qualité sculpturale ou picturale ne suffit pas à rendre homogène au modèle de la carte.

« En 1969, à Little Bay, près de Sydney en Australie, Christo empaquette avec 100 000 mètres carrés de tissu antiérosion et 60 kilomètres de cordes une bande de 2 kilomètres de côtes rocheuses sur une profondeur à l'intérieur des terres variant entre 50 et 250 mètres. Ici, le territoire s'efface et se voile. Pendant les dix semaines où la côte est restée empaquetée, il s'est constitué un second relief, plaqué sur le relief originel. La falaise est devenue une sorte de décor, qui n'est ni calque ni carte, mais une réalité intermédiaire ; à la fois une géographie nouvelle et un système de coordonnées qui ne renvoie qu'à lui-même, puisque les cordes, nécessaires à retenir la toile, forment des lignes de tension qui évoquent les quadrillages cartographiques. Recouvert, le paysage est en même temps "découvert" ou si l'on préfère "inventé", tout à la fois trouvé, divulgué et créé. Car nul doute que Christo n'ait construit un nouveau paysage, qui n'est en même temps qu'un aspect inédit de celui qu'il enveloppe. Plus tard, en 1974, avec Ocean Front, dans le Rhode Island, en couvrant la surface de l'eau de la baie de King's Beach d'une toile blanche de 13 934 m2, il produit l'effet d'un gigantesque calque qui n'était qu'une ligne mouvante entre la mer et la terre, déplaçant au gré des marées les zones de transparence et d'opacité. » (Tiberghien, 1995, p. 171).

« Dès la fin des années 60, les enveloppements de Christo imbriquent les deux notions de carte et de territoire. Les milliers de mètres carrés de tissus qu'il étend sur la nature oblitèrent et révèlent tout à la fois le territoire. Il s'agit cependant plus que d'un simple recouvrement car nous sommes ici dans une interface entre la carte et le territoire. Pour Gilles Tiberghien, la démarche des Christo n'est ni carte ni calque, mais propose une réalité intermédiaire. Les enveloppements (wrappings) de Christo se donnent en effet plutôt comme des moulages du territoire qui en serait devenu l'empreinte. La carte n'est autre ici que ce convertisseur entre le

[1488] Citation extraite de la Conférence de Stanford, mars 1998, donnée dans le cycle « Christo et Jeanne-Claude ».

moulage et l'empreinte, hors de toute représentation du territoire, hors de toute constitution formelle. » (Brayer, 1995).
Le texte de G. Tiberghien se comprend dans une double référence à l'opposition carte / calque posée par G. Deleuze et F. Guattari (1980, pp. 20-21) et à l'hypothèse de la carte appliquée de l'empire au 1 / 1 de Borges[1489]. Sa position, construite à partir du texte de Borges, est la suivante : « en recouvrant le territoire point par point, la carte le rend irreprésentable en le faisant disparaître » (ibid., p. 171) et s'applique, entre autres exemple, à sa lecture des objets d'art christoliens. L'auteur prend deux objets d'art anciens, surfaciques, d'un seul tenant, appliqués, pour, en référence aux catégories proposées par Deleuze et Guattari, faire de l'un, une tension vers la carte et de l'autre, résolument un calque. Trois éléments construisent par conséquent l'analogie avec la carte : recouvrement, fond et attribut de sa construction mathématique, c'est-à-dire la question globale de la projection cartographique. Ce sont, selon lui, des objets cartographiques autoréférentiels, une objectalité construite à partir d'une reconnaissance de l'attribut matériel (le fond) de la carte, et une autoréférentialité construite à partir de la reconnaissance de son attribut de construction mathématique (le quadrillage des méridiens et des parallèles), mais ce ne sont pas pour lui des images du territoire, au sens où il n'identifie pas de sens ou de signification qu'elles communiqueraient et par conséquent pas de sémiologie graphique prise dans une problématique de représentation. Cet objet cartographique révèle une réalité qui est de l'ordre du paysage, dont on sait qu'il est antinomique à la carte, mais ne signifie pas, il ne construit pas une image analogique du territoire. L'objet christolien a à voir avec la carte mais n'est pas une carte, puisque s'il a éventuellement un référent dans la réalité, il n'entretient pas de rapport établi par un langage avec celui-ci et dans la représentation, mais des rapports de contact ou d'immédiate transparence. Ce référent est en effet recouvert par lui, tout entier contenu dans la couverture textile, sous la surface « calquo-graphique ». Entre l'objet et la réalité qu'il recouvre, il n'y a pas de rapport de réduction. Entre présence à l'objet-référent, contact surfacique et congruence dimensionnelle on comprend que l'analyse tende vers le calque par opposition à la carte. Le propos devient extrêmement clair avec la relecture de M.-A. Brayer, qui place les rapports entre objets christoliens et territoire dans la problématique du moulage et de l'empreinte, et dans la problématique afférente de la réductible dimensionnalité des objets au territoire. Dans l'application l'objet cartographique perd l'un des attributs supposés de la carte, la planimétrie, et se fait donc moule et empreinte en trois dimensions. Le territoire n'est défini dans aucun des deux textes, mais on comprend qu'il est l'espace de référence traditionnellement construit par la carte, celui du levé et du relevé topographique : le territoire dont il est question est le sujet de la représentation cartographique, l'objet représenté. Ces deux auteurs s'appuient sur une triple définition de la carte dont le modèle est la carte topographique, d'une part objectale, d'autre part mathématique et enfin référentielle-informationnelle, et rattachent la qualité cartographique de l'objet christolien aux deux premiers éléments de la définition. C'est un objet cartographique posé là, « plaqué » (Tiberghien), qui ne fait pas signe. Nous retrouvons là l'enjeu épistémologique autour des questions de la signification de l'objet d'art *landartist* que j'ai traitées dans le Chapitre 3, III, A, 3.
L'intérêt majeur des Christo pour la carte doit être souligné, à ce stade du développement il ne surprendra plus personne. Cet intérêt transparaît en effet à travers l'usage massif que fait Christo des cartes topographiques dans ses œuvres préparatoires, à travers les documents

[1489] Il s'agit d'une référence au Livre IV, Chapitre XIV du texte de J. L. Borges *Viajes de Varones Prudentes*, prétendument écrit par Suarez Miranda, à Lerida, en 1658. Le texte de U. Ecco (1988) qui le pastiche articule lui la problématique de la carte appliquée et du calque.

cartographiques qu'il fait établir dans le cadre des projets (cartes et *photomaps*)[1490], mais aussi à travers une série de gestes cartographiques : l'acte de re-dessiner les cartes qu'il monte dans les diptyques, l'acte de repasser les courbes de niveau, le dessin projectif des objets sur les encarts cartographiques qui mobilise les rudiments de la sémiologie graphique.
« Jeanne-Claude : Il y a des cartes que Christo fait à la main. Et d'ailleurs dans les transparents on dit "*hand drawn map".* » (Entretien avec les artistes de Juillet 2003).
Cet attachement à l'objet et au geste cartographiques a été très tôt énoncé dans l'entretien que j'ai eu avec les artistes, précisément au moment où j'ai donné mes documents cartographiques à Jeanne-Claude.
« Jeanne-Claude : Il adore les cartes. Quand on était tout petit on rêvait tous les deux, à des milliers de kilomètres de séparation, sur les cartes. Et puis là haut, il y a un *metal filer*. Il est toujours fermé, personne n'a le droit d'y toucher. Et vous savez ce qu'il y a là-dedans ? De très beaux dessins ? Pas du tout. Ce sont des cartes de partout. On a un abonnement à *National Geographic*, on n'a jamais le temps de le lire, mais ça vient toujours avec une carte. Et c'est la première chose qu'il enlève, c'est très précieux. » (Entretien avec les artistes de juillet 2003).
Dans quelle mesure cet intérêt qui va au-delà de la chose cartographique, suscite le geste graphique et mobilise la sémiologie graphique, qui concerne le projet graphique, informe-t-il l'objet d'art ? G. Tiberghien ne voit-il pas d'ailleurs dans la *Running Fence* le « pinceau géant de Christo » (1995, p. 208), supposant une main pour le tenir et une intention de tracer ? Mais parler d'une figure ce n'est pas reconnaître un système de signes et une signification communiquée par celui-ci, parler d'une intention traçante ce n'est pas reconnaître une intention représentative. Pour poser l'enjeu cartographique de l'objet d'art christolien, il faut une fois encore revenir sur la distinction objet textile / objet d'art / œuvre d'art. L'objet textile est certes posé là, mais comme l'*application* (demande administrative) retournée par l'administration autorisant l'usage artistique du sol, une sorte de concrétisation du *claiming*. Ce qui change déjà l'interprétation qu'on peut faire du quadrillage, non pas (seulement) quadrillage orthogonal des coordonnées terrestres, mais grille appropriative du *township*, faisant entrer un peu de référent territorial dans le fond textile. Ce qui permet surtout de poser la question de la manière suivante : dans quelle mesure peut-on articuler cet objet avec les opérations (en particulier topographiques et interdiscursives) et les formes intermédiaires de l'œuvre (en particulier textuelles et graphiques), de sorte que l'objet textile peut être considéré comme une image analogique se référant à un objet sur un mode langagier, celui de la sémiologie graphique ? Dans quelle mesure cette chose qui est œuvrée collectivement et chargée dans son trajet de projet de significations portant sur elle-même ou sur son site, significations dotées d'une puissance configurante, comment cet objet donc peut-il représenter, au sens où il stabiliserait ces significations dans sa concrétisation et au sens où il serait le produit d'un détour assurant son application en un lieu comme schéma mental ? L'élaboration de l'objet d'art ne repose-t-elle pas sur un levé de significations à côté des levés et relevés topographiques ? Dans quelle mesure et comment l'objet textile n'est-il pas simplement un objet générateur ou révélateur de formes mais une image cartographique du territoire ? Et dans ce cas, quel est le territoire auquel se réfère la carte ? Est-il contenu dans l'objet appliqué comme dans le cas hypothétique de la carte au 1 / 1 de Borges ? Est-il contenu en elle sur un mode informationnel, ou pour le dire autrement l'intention figurative

[1490] Lors de l'entretien que j'ai fait avec eux Christo a laissé entendre à Jeanne-Claude qu'il aimerait faire réaliser une *photomap* de Central Park pour l'utiliser dans son projet graphique, et cela malgré d'un côté, la photographie aérienne verticale dont il dispose et qui est intégrée à de nombreux diptyques au moins depuis 1991 (Christo et Jeanne-Claude, 1998/a, p. 70) et les deux plans fournis par l'administration du parc qui le sont aussi, et d'autre part, malgré le coût exorbitant, rappelé par Jeanne-Claude, du survol de New York et de la prise de repères et de vues.

est-elle toute informationnelle ou ne relève-t-elle pas d'un autre enjeu ? L'exemple de *Wrapped Coast* est justement intéressant, parce que nous avons vu qu'en « ratant » leur adresse et par conséquent l'interlocution opérationnelle, les artistes ont tout simplement failli ne pas pouvoir installer leur objet (cf. Chapitre 4, II, A).
« Christo : Je pense que mes projets sont passés par deux grandes périodes ou étapes. L'une à laquelle j'aime penser comme ma période "software"et l'autre que je qualifierai de"hardware". La première est lorsque le projet est encore en dessin, en propositions, en maquettes, en documents légaux et en caractéristiques techniques. (…) lorsque nous arrivons à la période "hardware" - la seconde étape -, la réalisation matérielle de l'œuvre est quelque chose d'extrêmement agréable et satisfaisant car c'est l'aboutissement de nombreuses années d'espoir. Cette période est un peu comme un miroir, qui montrerait ce à quoi nous avons œuvré. L'objet final est réellement la fin de l'idée de l'œuvre. » (Baal-Teshuva, 1995, p. 68 et p. 72).
La fonction de miroir du processus ou de l'œuvre que propose Christo dans cette citation, l'association avec le terme de *hardware* qui renvoie à l'idée de concrétisation, posent en effet l'objet textile concret comme image. Cette citation évoque l'une des toutes premières définitions que C. Jacob (1992, p. 41) donne de la carte : « Une carte se définit peut-être moins par ses traits formels que par les conditions particulières de sa production et de sa réception, par son statut d'artéfact et de médiation dans un processus de communication sociale ».
Mais sur le site, l'objet textile est-il reçu comme tel, un miroir de l'œuvre, éventuellement un dispositif cartographique ? Peut-on négliger simplement la question du moulage-empreinte dont parle M.-A. Brayer qui concerne les œuvres appliquées, c'est-à-dire la confusion du fond et de la figure ? L'objet textile christolien est métaphoriquement rapporté à la peau, n'est-ce pas dans une autre image qu'il faut chercher la figure du moulage-empreinte : l'image du corps ?

A. Le recouvrement textile : le modèle de la carte, l'image du corps

1. Tracer des figures, construire un fond de carte

La place des géomètres dans l'activité artistique christolienne doit être ici rappelée, c'est-à-dire la place d'une ingénierie topographique dans le processus d'élaboration de l'objet. Pour quasiment tous les projets, les artistes ont eu recours aux services de géomètres (cf. Chapitre 4, II, C, 2). Les savoirs techniques qui sont ainsi mobilisés permettent parfois de trianguler le site, quand les informations sur celui-ci sont lacunaires - c'était le cas des îles de *Surrounded Islands* -, mais surtout de trianguler la position de l'objet textile dans son site d'assise. Mais tout aussi intéressant est le fait que les artistes et leurs proches collaborateurs participent à cette phase de l'activité démontrant leur intérêt pour l'ensemble des savoirs et dispositifs techniques qui permettent sa construction (cf. document 24-a), c'est-à-dire pour les opérations techniques qui consistent à lever et relever des informations d'ordre topographique. Dans le cas où l'arpentage suffit à la localisation de l'objet textile, *Wrapped Trees*, *The Gates*, cette activité a été totalement prise en charge par les artistes et leurs collaborateurs, W. Volz et F. Seltenheim dans le premier cas, l'équipe Christo dans le second. Ces opérations sont bien documentées (textes de contrats, photographies) par les ouvrages de synthèse édités par les artistes et insistent sur leur présence dans ces opérations.
Pendant toute la phase d'élaboration du projet Christo sépare l'activité de terrain et l'activité graphique par laquelle elle met en forme les données qui y sont produites et construites par le biais d'opérations distinctes. La première a lieu dans une série de lieux distincts et plus ou moins séparés, sur le terrain, la seconde a lieu dans l'atelier. Mais l'activité de mise en place

de l'objet textile dans son site, qui constitue l'aboutissement du processus d'élaboration de l'œuvre et de sa sommation graphique, fait sortir Christo de l'atelier pour un acte graphique *in situ outdoors*, un acte collectif qu'il dirige et auquel il participe. La mise en place de l'objet d'art est un geste de tracé et / ou de remplissage graphique, auxquels correspond le geste de déroulement de la toile que nous avons précédemment décrit (cf. Chapitre 3, I, B). Les infrastructures de soutènement et de fixation sont disposées à l'avance, dans les mois qui précèdent la mise en place du tissu, sur la base des coordonnées géodésiques établies par triangulation et matérialisée au sol par des signes distinctifs ou des aimants enfoncés dans le sol. La mise en place du tissu est effectuée rapidement et correspond à un déploiement de la toile, dans le sens de sa dimension principale (cf. documents 24). Les installateurs tirent des lignes le long des filins suspendus entre les bâtis disposés à intervalle régulier, remplissent des surfaces ou des « surfaces pour des lignes » à l'intérieur de leurs contours, les « surfaces pour des points » éclosent en ordre dispersé sur leur base. Le film des frères Maysles (1977) sur *Running Fence* montre les installateurs qui dévalent les pentes de la Cañada de Pogolimi ou celles de Meacham Hill en tirant le rideau derrière eux. Leur geste graphique passe par la ligne pointillée formée des poteaux de soutènement aux pieds desquels les paquets de toile ont été déposés, puis aux sommets desquels les panneaux ont été fixés, pour tirer une ligne pleine : les panneaux tendus entre les poteaux (cf. document 53-b). L'ouvrage documentaire de *Surrounded Islands* (Christo, 1986) couvre ces étapes de la mise en place avec une trentaine de reproductions de photographies en vues aériennes verticales ou obliques (pp. 316-328 : 8 photographies, pp. 332-333 : 2, pp. 340-351 : 12 et pp. 380-387 : 7). Les bateaux à moteur tirent les estacades roses dans la baie, les installateurs embarqués sur des bateaux pneumatiques les incurvent autour des îles pour fermer le cercle, d'autres à terre tendent les bâches roses sur les plage : une ligne et une « surface pour une ligne » redessinent un pourtour interne et un contour externe à chaque île (cf. document 53-a). Puis les installateurs tirent les panneaux de toile de la ligne extérieure vers la bande intérieure réalisant, comme pour un coloriage, un remplissage en plage intermédiaire. La course des installateurs de *Running Fence* est un geste graphique qui institue un espace de figuration à même le sol. Avant le passage des installateurs, la surface d'inscription est une étendue non (graphiquement) informée, après leur passage un espace coupé en deux par le développement d'un trait accroché à une ligne de points et qui s'inscrit à même le sol. Il en va de même avec *Surrounded Islands*. Le plus souvent, le compte rendu photographique augmente l'effet graphique : les vues aériennes verticales proposent un point de vue surplombant perpendiculaire à la surface d'inscription, transforment celle-ci en une gigantesque étendue plane sur laquelle le dessin se matérialise comme sur des feuilles. Le geste est figuratif, il implique une activité motrice importante. Christo et ses collaborateurs, secondairement Jeanne-Claude, participent à cette activité dont nous avons vu quelle est très physique et souvent vécue comme ludique, toujours chargée d'émotions.

Le dessin au sol se matérialise dans un trait ou un ensemble de traits, un ensemble de points et des surfaces dont les qualités formelles, dans leur simplicité et leur répétitivité, évoquent l'alphabet graphique de la cartographie et de tout dispositif graphique organisant un dispositif visuel de représentation. Le point, la ligne et la surface sont effectivement les éléments de la poétique christolienne (cf. Chapitre 3, I, C, 1), des éléments que les artistes reconnaissent comme tels.

> *« Christo : Running Fence, par exemple était un projet formel et linéaire. Dans Running Fence la continuité de la ligne était le concept majeur (...). » (Yanagi, 1989/a, p. 184)*

Ils délinéent des figures sur un fond. Mais leur travail ne s'arrête pas à l'usage de ce vocabulaire graphique élémentaire, ils utilisent aussi la couleur qu'ils associent aux signes. Ces deux ensembles de données ne s'opposent pas dans l'objet textile, l'un ne l'emporte pas

sur l'autre, ils sont décrits comme d'égale importance. Le travail de conception artistique concerne la forme et la couleur de l'objet.

« M. Y. : Quelle est l'importance de la couleur dans votre œuvre ? Ch. : Il y a des gens qui pensent que la couleur n'a pas d'importance pour moi, or j'ai toujours essayé de la prendre en considération, même dans mes œuvres anciennes, avec les petits empaquetages. L'aspect le plus important de mes œuvres est le soft material. Bien que mes projets utilisent également l'acier, des câbles, etc., l'élément primordial est le tissu, qui comporte toujours de la couleur. » (Yanagi, 1989/a, p. 195).

« La palette des couleurs utilisées par Christo dans ses œuvres antérieures allaient des teintes vives et chaudes (...) au blanc lumineux (...) à l'or étincelant (...).

Le rapport du geste graphique, de la figure et des opérations de triangulation pose la question du fond, du support de la figuration. L'objet est-il une figuration concrète à même le sol comme l'analyse du tracé invite à le comprendre, le sol servant de support matériel à celle-ci, le tissu constituant la matière de la figure ? C'est une question plus complexe qu'il n'y paraît. Le canevas de triangulation que les artistes font réaliser pour un objet n'est pas la matérialisation graphique d'un levé topographique du site, mais celle d'un levé topographique de l'objet textile, associant les coordonnées de l'objet aux coordonnées du site. Celui-ci a été réduit à l'échelle d'une carte ou d'une *photomap* pour permettre son utilisation sur le terrain et son incorporation au projet graphique. L'installation correspond à la mise en place de chaque élément ou partie de l'objet à l'endroit préalablement défini de ses coordonnées. L'installation réalise alors la regradation de la carte topographique à l'échelle de la minute du topographe ou du canevas de triangulation et son application au site, mais elle n'est pas la projection sur le site d'un fond de carte qui aurait été obtenu par levé topographique de ce site. Elle est la concrétisation du canevas de triangulation. Mais les objets textiles assurent bien un recouvrement du site, au sens matériel du terme, et les points triangulés auxquels ils s'accrochent sont aussi bien des coordonnées de l'espace topographique général que des coordonnées de l'objet. De fait l'étude de plusieurs objets textiles montre qu'ils possèdent des caractéristiques qui les rapprochent, par analogie, d'un fond de carte obtenu par triangulation de la surface terrestre. *Surrounded Islands* évoque un canevas en coordonnées orthogonales, rappel des premiers fonds de carte antérieurs au procédé de triangulation. Le semis de points de *The Umbrellas* construit un canevas géodésique de deux ordres : un ensemble de gisements, reliés par des lignes, formant des surfaces triangulées. Ce canevas est à deux niveaux emboîtés, le canevas de premier ordre rejoint les sommets des parasols, le canevas du second ordre rejoint les pointes des baleines entre elles. Dans les opérations topographiques le canevas géodésique est construit soit à partir d'un point de référence unique, le gisement mère, soit à partir d'une chaîne de points placés sur un axe, un cheminement. *Running Fence* rappelle précisément le cheminement. Le rapport était tellement évident aux géomètres qui triangulaient la *Fence* qu'ils protestèrent quand les artistes se mirent à ne plus marcher droit[1491]. Dans la mesure où les artistes, en faisant trianguler leurs objets, associent des coordonnées géographiques aux systèmes de points, de lignes et de surfaces qui correspondent aux objets, quand ils construisent ces objets *in situ* tout se passe comme s'ils matérialisaient *in situ* le canevas géodésique, réalisant alors le recouvrement des sites avec de véritables fonds de carte. C'est dans cette perspective que le rapprochement de leurs objets textiles avec la terminologie latine, *mappa*, à l'origine des termes anglais, espagnols, portugais, italiens, etc. pour dire carte, fait sens (cf. Jacob, 1992, p. 37). Nous avons à faire à une matérialisation textile de canevas géodésiques, soit donc des fonds de carte. Les objets d'art christoliens en tant que recouvrements textiles sont profondément liés à l'ingénierie topographique. Ou, pour

[1491] Entretien avec les artistes de juillet 2003.

le dire autrement, ils sont moins des empreintes de sites qu'imprégnés de topographie. Nous avons vu comment la nappe textile de *The Umbrellas* régularise la surface topographique (au sens de relief cette fois) sur laquelle elle est installée, réglant en particulier le système des pentes (cf. Chapitre 3, I, C, 1). Mais le problème devient alors complexe, dans la mesure où les mêmes objets textiles sont à la fois des figures tracées au sol comme sur une feuille et des fonds de carte, confondant figures et fonds.

2. L'objet textile : la carte du territoire

a- Une intention représentative sur la base d'un constat géo-cartographique

La question qui se pose alors est de savoir si cet ensemble de signes graphiques et colorés formant des figures sur des fonds et des fonds de cartes est conçu comme des signes porteurs d'une information et si tel est la cas de quel type d'informations s'agit-il ? Se pose aussi la question de savoir quel rapport de localisation est instauré entre la représentation analogique et le référent qu'il représente.
De fait, les choix formels et les choix chromatiques renvoient à une codification explicite et sont décrits par les artistes comme des signes assurant la transmission visuelle d'une ou plusieurs information(s). Ceux-ci ne varient pas à l'intérieur du système de signes formé par un objet qui articule donc un signe formel et un signe chromatique. Le choix de la couleur renvoie aux intentions expressives de coloriste, mais la couleur renvoie plus largement à la question de l'intégration technique de l'objet textile dans le site et à la question de son intégration sémiologique, c'est-à-dire dans sa capacité à transmettre une information sur le site. Ainsi l'explication du choix des couleurs des parasols de *The Umbrellas* évoque le code chromatique des cartes de végétation sur lesquelles l'information concernant le peuplement végétal est communiquée par une couleur ou une association de couleurs qui se réfère aux éléments du biotope les plus déterminants pour la vie de la biocénose représentée : jaune pour soleil, noir pour ombre, bleu pour humidité, rouge pour chaleur, etc.
« Pourquoi bleu ? Pourquoi jaune ? Au Japon où il pleut pendant tout l'été, le paysage est vert. Dans la rivière Sato, 90 parasols se dressaient dans l'eau. Il y a plusieurs nuances de végétation verdoyante – c'est un paysage mouillé et humide, par conséquent : des parasols bleus. Dans le sud de la Californie, la saison sèche dure tout l'été – l'herbe, brûlée par le soleil, devient une herbe blonde sur des collines brunes – c'est un paysage sec, donc : des parasols jaunes. C'était une des caractéristiques de l'œuvre d'art temporaire. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 17)[1492].
La citation des Christo donnée ci-dessus rapporte la couleur d'une part à un constat d'observation fait sur le terrain et d'autre part à la transmission de ce constat par l'emploi d'un code coloré[1493]. Le choix d'une couleur correspond à la volonté de transmettre graphiquement une information construite sur la base d'une observation de terrain. Cette information est géographique, elle concerne ici le rapport entre peuplement végétal et climat. Les parasols sont de fait assimilés à un peuplement végétal dont le code couleur est rapporté au biotope. Dans la mesure où il s'agit d'objets concrets, les parasols, on peut dire que les artistes ont aménagé une plantation, mais dans la mesure où, ensemble, ils constituent un fond

[1492] Commentaire de *The Umbrellas*.

[1493] Ils expliquent de la même manière le choix de la couleur champagne de la toile de *The Pont-Neuf Wrapped* par la référence à la pierre de taille du pont et précisent que celle-ci a été déterminée au moment des tests portant sur la toile et les techniques d'installation sur le pont de la commune de Grez-sur-Loing choisi pour ses similitudes formelles, matérielles et chromatiques avec le Pont-Neuf. C'est l'observation de la pierre du pont qui conduit Christo a opter pour la couleur champagne.

de carte issu d'un levé topographique, on peut dire qu'il s'agit de la représentation d'une information géographique sous forme cartographique. L'information se trouve alors contenue dans le fond de carte, elle est communiquée par le fond de carte.
Il en va de même avec les choix graphiques. Les artistes conçoivent le point, la ligne et la surface comme des signes dont ils disposent pour traduire et communiquer une information contenue dans le site d'installation de l'objet et construite sur le terrain dans l'observation. L'énoncé d'un constat géographique et sa mise en relation explicite ou implicite avec la structure formelle de l'objet est quasi systématique.

« Christo : the incredible flatness of Miami landscape that is not only horizontal but completely flat and a very fluid situation between earth and water. » (Chernow, 2002, p. 295).

« By up-lifting and framing the unnoticed space above the walkways, the luminous fabric of The Gates will underline the organic design of the park, in contrast to the geometric grid pattern of the city blocks of Manhattan, and will harmonize with the beauty of Central Park. »[1494].

A propos de *The Umbrellas* Christo se fait, à nouveau, très explicite sur le rapport entre constat géographique et traduction sémiologique, au point de transférer l'idée de géographie du constat (information géographique) au dispositif (représentation de cette information), et de confondre géographie et géométrie, renvoyant par là même à la mathématisation de l'espace à laquelle procède la triangulation. Christo parle en effet de « géographie » pour qualifier l'agencement des parasols et de « géométrie » pour qualifier celui des données anthropiques observées sur le terrain, inversant les termes de la mathématisation de l'espace par la carte. Pour Christo ce n'est pas la carte qui géométrise les arrangements géographiques constatés, mais c'est la géométrie observée qui appelle la carte. Il établit un rapport confus mais explicite entre constat géographique, traduction par l'objet et mathématisation de l'espace. C'est en tant que cartographe que Christo lit et se représente l'espace qu'il observe.

« Christo : Ce projet est bâti sur l'idée que la géographie interne ou la disposition formelle de ces parasols est contenue dans les potentialités des sites. Partout où nous sommes allées au Japon nous avons été confrontés à l'essence de l'espace japonais : tant de gens vivant dans un si petit territoire, dont l'espace lui-même est extrêmement réglementé. Il y a tant de choses qui occupent cet espace, par exemple la rue, le trottoir, l'eau qui coule le long des rues, les poteaux télégraphiques et électriques. Une sorte de géométrie invisible s'est imposée à moi au fur et à mesure que nous repérions les sites. De l'autre côté, en Californie, il y a des espaces immenses utilisés de façon presque organique, très différente de la géométrie existante au Japon. Je suis convaincu que les arrangements créés par les parapluies dans ces espaces seront fascinants. » (Yanagi, 1989/a, p. 185).

The Umbrellas concrétise une représentation mentale de l'espace qui est construite sur le terrain. Mais plus encore c'est en tant que cartographe qu'il transmet le résultat de ses observations. L'objet d'art, c'est-à-dire l'arrangement de points-parasols, est construit pour le donner à voir, comme un outil graphique de démonstration.

« Pourquoi les parasols ? Comme tous leurs projets, cette œuvre d'art n'était pas seulement esthétique, dans l'idée de créer de la joie et de la beauté. 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. L'ESPACE est un des éléments d'une œuvre d'art tridimensionnelle – une sculpture développe son espace propre, alors que la peinture est une surface plate. 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. Parce qu'il y a peu de terre disponible au Japon (92% du sol ne peut pas être utilisé à cause des montagnes volcaniques et 124 millions de Japonais vivent sur seulement 8% de la surface du pays), les Christo ont placé les

[1494] Dernier communiqué de presse de *The Gates* (cf. annexe 02)

parasols très près les uns des autres, en suivant la géométrie des rizières. En Californie, la configuration du terrain semblait capricieuse et les parasols se dispersaient dans toutes les directions. » (Christo et Jeanne-Claude, 2000, p. 15).

Les artistes utilisent un langage graphique pour construire une image analogique de l'espace. Ils définissent les parasols comme des symboles qui permettent, dans un jeu d'écriture spécifiquement spatiale, de réaliser un schéma de représentation de l'utilisation de l'espace. Les parasols sont mobiles, leurs placements et déplacements sont rapportés à un acte d'écriture ou d'inscription de signes sur un support. *The Umbrellas* est un schéma de synthèse graphique visant à transmettre une interprétation géographique construite sur la base d'observations de terrain. On notera, dans la citation ci-dessus, le recours aux pourcentages qui viennent étayer les données observées et fonder la véracité de l'observation. La mesure scientifique est un outil de validation de l'observation empirique et détermine la puissance de la démonstration graphique. Ce faisant le recours à de tels outils montre le registre cognitif dans lequel se situe l'entreprise cartographique. On voit bien avec cet exemple comment les artistes utilisent un langage spatial pour rendre compte de l'espace tel qu'ils l'observent et le mentalisent, mais aussi tel qu'ils le lisent en cartographes. Cette mise en rapport de deux référents, l'espace observé et le dispositif spatial issu de l'agencement de symboles graphiques, par le biais d'une surface textile, constitue l'objet d'art en objet cartographique (cf. document 21-a).
Se pose ici la question du référent de la représentation et du rapport de localisation entre le référent et la représentation. Dans la première citation Christo se réfère aux « potentialités des sites », puis au Japon et à la Californie en général, dans la seconde, les artistes se réfèrent indifféremment aux Etats et aux deux vallées particulières (Sato Valley, au Japon, et Andreas Peace Valley, en Californie). Il semble donc que les vallées ont été choisies pour leur caractère représentatif d'un énoncé plus général. C'est une des façons de comprendre la définition de ces espaces comme ordinaires (cf. Chapitre 3, III, B, 2), « ils n'ont rien d'exceptionnel » (Christo), c'est-à-dire qu'ils sont représentatifs. En localisant leurs objets en des lieux particuliers, les artistes les réfèrent à la fois aux sites de leur installation (« la géographie interne ou la disposition formelle de ces parasols est contenue dans les potentialités des sites ») et à d'autres espaces similaires situés à proprement parler hors des limites de l'objet textile (« Une sorte de géométrie invisible s'est imposée à moi au fur et à mesure que nous repérions les sites »). En ces lieux, ils réalisent donc des abstractions et des généralisations cartographiques. L'analyse non-idiographique ou non exceptionnaliste qu'ils font des lieux d'installation, ce jeu de correspondance entre le lieu choisi et l'espace englobant, leur posent d'ailleurs un problème de découpage. A propos du site de *The Umbrellas*, Jeanne-Claude me dira :

« Jeanne-Claude : Quand il y a une vallée, il y a généralement une route basse qui long le fond de la vallée et une route plus haute et les gens qui y habitent suivent cette forme. Il y a une limite, il y a déjà une limite. Mais le V shape c'est déjà un parcours et la vie des gens est limitée par cette forme en V. C'est ce que nous cherchons. Un plat ça serait sans intérêt. Où est la limite. On continue, on continue jusqu'à ce qu'on arrive à New York. » (Entretien avec les artistes de juillet 2003).

b- Le projet cartographique : construire le référent territorial

La thématique sur laquelle porte le constat géographique de *The Umbrellas* est l'utilisation de l'espace et les productions spatiales issues de l'utilisation de l'espace. La visée de la représentation cartographique est l'utilisation de l'espace. Or, pour représenter ce thème dans un objet cartographique à échelle du 1 / 1 les artistes doivent revendiquer le lieu de son application et par conséquent faire entrer la question de l'usage du sol dans un processus interdiscursif, dans une négociation portant sur le lieu. Pour montrer l'utilisation de l'espace,

ils doivent en faire usage et ce faisant il font fonctionner les règles de l'utilisation de l'espace. Dans cette perspective, la représentation cartographique prend une autre dimension. La carte n'a plus simplement une fonction représentative mais une fonction praxéologique (Mondada, 2000). La définition de la carte change alors pour se faire non plus informationnelle, c'est-à-dire « médiation transparente et neutre véhiculant des contenus sans les affecter » (Mondada, 2000, p. 166), mais interactionnelle, c'est-à-dire objet de discours et outil de production du monde.

En posant leur constat dans des communiqués de presse, des entretiens publiés[1495], des conférences, les artistes font être une réalité, un référent dans la réalité qui correspond à leur discours, la proposent comme ce qui doit être représenté sous la forme de l'objet d'art et l'introduisent comme réalité référentielle dans l'interlocution. Le discours constatif des artistes doit être alors considéré comme un « discours diagnostique » (Calenge, 2001, p. 86), proposant une description configurante de l'espace aux fins de faire advenir l'objet qu'elle décrit en créant les conditions de sa venue. Comme l'écrit C. Calenge « constater revient toujours à raconter une histoire, à construire un récit, donc à agir sur le réel. La première compétence d'acteur est bien celle de dire ce qui est et d'en convaincre les autres. (…) Produire un effet d'opinion et justifier une action » (2001, p. 90). Cette description doit être comprise non par rapport au référent qu'elle décrit, pour sa correspondance avec lui, mais par rapport au processus social dans lequel elle fait entrer l'objet. Elle produit une intelligibilité de l'espace qui doit être aussi comprise du point de vue de l'action qu'elle initie. Leur discours constatif est topographique et cherche à faire advenir un objet topographique. L'ensemble des actions configurantes que la description initie correspondra à sa reformulation conduisant performativement à sa concrétisation dans une forme stabilisée : l'objet textile cartographique. Nombreux sont, en effet, les commentateurs (Penders, 1996 ; Spies, 1988), y compris les artistes (Maysles, 1974 ; Maysles, 1985 ; Maysles, 1990), qui soulignent la ressemblance de l'objet d'art et de sa représentation dans les œuvres préparatoires, images successives de ses transformations et reformulations.

Ainsi on peut dire que le projet d'objet christolien est un projet cartographique qui « lève » le territoire (au sens de référent de la carte) sur la base d'observations de terrain et d'opérations de triangulation et qui, ce faisant, pose sa concrétisation en un lieu comme finalité de l'action artistique, ce qui la charge progressivement, dans la négociation, d'un autre référent, le territoire social dont les représentations configurent à leur tour l'objet. L'objet cartographique christolien construit son référent territorial dans le cadre référentiel préalablement défini par les artistes. L'objet cartographique devient alors image signifiante de ce qu'il contient et image de ce qui l'a configuré : deux territoires distincts, mais néanmoins reliés par une similitude formelle, celle décrite dans le discours constatif des Christo, similitude sans laquelle le processus de configuration et de reformulation de la configuration ne fonctionnerait sans doute pas.

[1495] L'interview avec M. Yanagi (1989/a), par exemple, est manifestement préparée, nous l'avons déjà observé. Le destinataire du message n'est pas seulement l'interviewer qui est, en l'occurrence, plutôt un passeur de la parole, un médiateur dans une discussion dont la visée le dépasse. Dans la même séquence de l'entretien Christo dit : « Il est très important que cette interview dissipe toutes les inquiétudes que les gens pourraient éprouver. (…) Nous savons qu'il faudra beaucoup discuter avec différents groupes de gens. » (Yanagi, 1989/a, p. 189), définissant la visée de l'entretien : rassurer et lancer le processus interlocutoire. Yanagi précise les dates de l'entretien, janvier 1987, mais ne précise pas la destination de l'entretien, si celui-ci a fait l'objet d'une publication sur un autre support (que le catalogue de l'exposition de Nice), un support californien ou japonais. Nous savons cependant que 1987 est l'année pendant laquelle Christo et Jeanne-Claude commencent leur adresse locale : la conférence de presse par laquelle ils annoncent le projet a lieu en juillet, ainsi que les premières campagnes de *lobbying* au Japon, quant aux premières campagnes de porte à porte elles auront lieu en octobre 1987.

Le recours à une sémiologie graphique pour dire le territoire, pour énoncer un constat géo-cartographique, m'amène à proposer un autre modèle d'interprétation à l'objet d'art christolien que celui proposé par le paradigme paysager du *Land Art*, un modèle qui va dans le sens de celui envisagé par G. Tiberghien (1995) et M.-A. Brayer (1995), mais qui tend résolument vers la carte au détriment du calque ou du moulage-empreinte. Ce modèle d'interprétation cartographique de l'objet textile peut venir à son tour s'appuyer sur l'opposition calque / carte que proposent G. Deleuze et F. Guattari en mettant en avant ce qu'il y a de construit socialement dans la carte telle qu'ils la définissent[1496]. Ce modèle est en accord avec les manières de faire des artistes, avec leur pratique de terrain (triangulation et interlocution). Il s'inscrit en faux des interprétations qui font de la poétique christolienne un art de la « révélation par dissimulation » (Bourdon, 1970) ou encore attachent le moment de la manifestation du référent au démantèlement (cf. Dagognet, 2001). Il y a bien sûr de la « dissimulation » dans le recouvrement au 1 / 1 du territoire, au sens où une partie de son contenu référentiel se retrouve dessous, mais ce recouvrement est à la fois une représentation de son contenu et une représentation de son entourage (on retrouve ici l'Art environnemental) qui lui servent tous deux de référents. Il ne retranche pas pour révéler comme par un procédé d'émulsion photographique ou par un moulage-empreinte, il représente ; il ne retranche pas pour exposer, il signifie. Il signifie une interprétation du territoire, qui est une abstraction, une thématisation, une schématisation du territoire et, par conséquent, une « dissimulation » de certains éléments du territoire au profit d'autres éléments. Dans l'objet textile christolien on retrouve ce que les artistes y ont lu : c'est une carte pour une lecture géo-cartographique du monde. Leur définition de la carte est dans cette perspective informationnelle et repose sur la mobilisation d'une sémiologie adéquate pour « dire » le territoire. L'objet cartographique christolien ne révèle pas le territoire, il le « lève », en tant que fond de carte, et le « relève », en tant que système de signes, à la manière du modèle topographique dont les artistes s'inspirent. Mais dans la mesure où pour représenter l'utilisation de l'espace dans cet objet concret, les artistes doivent faire usage de l'espace, ils font fonctionner les règles de l'utilisation de l'espace qui contribuent, en retour, à configurer l'objet. L'objet représente alors la thématique qui le construit ou le configure. L'objet textile, comme le soulignait Christo, représente l'œuvre d'art dont il est issu. Définir l'objet textile christolien comme un objet cartographique revient à opérer un renversement de la relation carte / paysage telle qu'elle semble construite dans / par les œuvres préparatoires, dans lesquelles la carte, située sur le bandeau annexe, est inféodée au régime de la représentation paysagère. L'installation des objets cartographiques christoliens, en tant que concrétisation des canevas de triangulation et en tant que projection des esquisses préparatoires sur les points de la triangulation, place la représentation sous le régime de la carte et non pas sous celui du paysage.

Il faudrait revenir ici sur le matériau. C'est l'objet textile qui est le moyen de la représentation, c'est lui qui est ensemble de signes mobilisables pour une écriture cartographique. Le tissu a vocation comme surface à servir de fond pour une inscription figurative et comme système de points et de lignes formant surface à servir de signes. C'est la logique textile que nous retrouvons dans l'objet cartographique (cf. Chapitre 3, I, C, 1).

[1496] Voici le texte correspondant à l'opposition sur l'opposition carte / calque que font G. Deleuze et F. Guattari (1980, pp. 20-21) : « Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. Faire la carte et pas le calque. (…) Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. (…) La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation. (…) Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours "au même". Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue. ».

L'objet cartographique christolien confond la figure et le fond : les figures semblent tracées sur le fond-support du territoire, mais elles matérialisent un fond topographique. Ce fond-figure est utilisé pour signifier le territoire, celui qu'il recouvre, celui qui l'a construit. Cet objet conformément aux points de triangulation qui lui servent d'accroche et d'opérateurs de construction est un espace euclidien. Mais sa regradation à l'échelle du site et son application sur le site perturbent le régime de spatialité mathématique dont il procède. Il se fait alors anamorphose pour révéler, cette fois à la manière d'un moulage-empreinte d'autres variables du site, qui s'inscrivent en sa toile, en particulier les données liées aux déplacements : celles liées aux courants, flux atmosphériques ou hydrologiques, celles liées au parcours des usagers. Par ailleurs, la surface textile présente un certain nombre d'accidents récurrents, les trous, les plis, par lesquels le territoire et la carte jouent l'un de l'autre (cf. Chapitre 3, I, C, 1). Les trous par lesquels le site surgit à travers la représentation et la dépasse, les plis par lesquels la représentation manifeste une redondance et un excédent.

3. De l'image de schème à l'image du corps

L'autre modèle de recouvrement dont nous disposons est l'image du corps. Celui-ci est appelé par la référence métaphorique à la peau que font les artistes et par la mise en œuvre du tissu par *wrapping* (cf. Chapitre 3, II, B et D). Mais aussi par la manière dont le site informe l'objet textile en le mobilisant pour en faire une surface sensible capable d'exprimer le territoire, ou encore du fait des trous et des plis qui accidentent sa surface. Le moulage-empreinte dont parle M.-A. Brayer est une notion complexe adaptée à la définition de l'objet textile comme image du corps. Il me faut, à l'instar de ce que j'ai montré à propos du modèle cartographique, envisager les conditions dans lesquelles ces images de corps sont élaborées. Je propose d'emprunter la théorie de l'image élaborative de S. Tisseron (1995), la théorie des images de schème, pour rendre compte de celle-ci. Sa pertinence apparaît du fait d'une part de la reconnaissance de l'importance du geste graphique dans l'activité artistique de Christo et d'autre part du rapport entre atelier et terrain par lequel il fait advenir la figure de l'objet textile dans son site. Elle nous conduira de l'atelier au terrain et au site d'installation dans un mouvement de l'artiste qui par investissement progressif de la surface support que constitue le lieu d'installation se met en capacité de configurer et de projeter *in situ* des images du corps.
Les figures des objets textiles s'élaborent nous l'avons dit à la faveur d'opérations de terrain dans lesquelles à travers des pratiques d'ingénierie topographique Christo expérimente *in situ* les configurations possibles de l'objet. Mais il mène une expérimentation comparable dans son atelier à partir des photographies issues des campagnes de prises de vue de W. Volz et à partir des cartes et *photomaps* issues des campagnes de triangulation. Christo ne dessine jamais sur le terrain, le geste de tracer au sol que nous avons décrit n'est réalisé qu'une fois, au moment de l'installation, en aboutissement du processus de figuration. De la même façon il ne prend jamais de photographies. Le rapport entre image et terrain est médiatisé par les collaborateurs, leurs activités et leurs productions, et passe par l'atelier où Christo figure, enregistre et reconfigure le projet graphique. Cette distinction entre l'activité de figuration élaborative qui s'effectue en atelier, les activités de terrain sur le site de l'installation qui s'effectuent avec les collaborateurs dont les productions sont rapportées dans l'atelier pour être investies en tant que support du geste graphique et enfin un acte de tracer sur le site qui n'arrive qu'en fin du processus d'élaboration, me conduit à utiliser la théorie des images de schème de S. Tisseron pour expliquer la différence entre les figures d'atelier et les figures concrètes *in situ*.
Les images que Christo produit en atelier sont, à mon sens, des images de schèmes, ces artifices figuratifs d'étayage des processus de symbolisation qui sont produits et investis pour pallier les défauts d'introjection relationnelle des schèmes d'enveloppe (contenance) et de

transformation (union-séparation) (Tisseron, 1995). Les images de schèmes sont des élaborations figuratives des schèmes dont le rôle est d'organiser l'expérience en des configurations psychiques similaires au Moi-peau de D. Anzieu, des images du corps. Ces images de schèmes souvent stéréotypées ou récurrentes, dont on se souvient qu'elles mobilisent le vocabulaire formel de la surface, puis de la ligne et du point, constituent des artifices d'étayage qui peuvent éventuellement tendre à remplacer le monde objectal support ou la peau, ou bien encore venir s'articuler à elles. En tant que figurations élaboratives elles permettent le frayage des schèmes d'enveloppe et de transformation et éventuellement la production des configurations formelles. Elles sont définies par S. Tisseron comme des objets transitionnels. On se rappelle aussi que le tracer de ces schèmes suppose l'investissement préalable de la surface support comme *holding*. C'est tout d'abord, l'ensemble des caractéristiques de la facture de l'œuvre préparatoire christolienne qu'il faudrait rappeler ici : la technique du balayage pour figurer le fond, c'est-à-dire le site, le cadrage du dessin et le découpage de la carte, les découpages quadrangulaires de la surface dans lesquels s'inscrit la représentation et qui se prolonge sur la carte et les photographies annexes, les empâtements de peinture et les collages textiles formant des inclusions de motifs dans la surface, les cercles de localisation sur les cartes, les marques de l'appartenance à une série graphique évolutive, etc., pour montrer le rapport étroit qu'elles entretiennent avec les éléments de typologie graphique proposé par S. Tisseron pour définir les indices d'images de schème d'enveloppe et de transformation dans un énoncé graphique (cf. documents 44 et 45). Christo dessine essentiellement à plat, surplombant la surface support de son corps, passant de la carte au dessin et vice-versa. L'implication corporelle des gestes liés à la technique graphique : balayer, tirer des traits à la règle et au compas, creuser la surface des empâtements, est importante et montrée dans les films des Masyles (1985) et de G. Balabanov (1996). Notons aussi que Christo travaille dans un entre deux, la carte et le dessin associés dans les diptyques qu'il ne conjoint pas. Je pense qu'on peut suivre S. Tisseron ici et considérer que « le geste de la main qui trace permet l'appropriation, en un temps et un lieu privilégiés et reproductibles, d'impressions sensorielles diffuses, en liaison avec des enjeux puissants organisés autour de la contenance et de la séparation » (Tisseron, 1995, p. 141), il faudrait ajouter au mouvement de la main, l'ensemble du corps qui l'accompagne par son déplacement dans l'entre deux carte / dessin. Dans l'atelier Christo dessine sur des images issues du site, produites dans des activités interactionnelles de terrain, mais dont il n'est pas l'auteur. Le support iconique à travers lequel il mobilise le site pour son geste graphique serait alors une première approche du geste de dessiner au sol tel qu'il ne peut pas encore être réalisé, pour des raisons techniques, mais peut-être aussi pour des raisons psychiques liées à la question de l'investissement du support comme *holding*. L'investissement de la surface support *in situ* passe par cette phase intermédiaire de l'image dérivée du site, une image d'enveloppe et une image de transformation puisque produite elle aussi dans une série. On retrouve ici l'équivalence entre les images photographiques de terrain utilisées pour les photographies peintes et les cartes topographiques issues des opérations de triangulation utilisées dans les diptyques. Notons que Christo s'applique à redessiner le site sur la carte en repassant les courbes de niveau des cartes topographiques, ce qui constitue un véritable investissement. Et que dire dans cette perspective des cartes qu'il dessine à la main. On peut enfin faire l'hypothèse que le dispositif graphique clivé du diptyque a à voir avec l'association du terrain et de l'atelier dans le cadre de la *studio extension*, dans la problématique générale de l'investissement du site comme *holding* par son image instaurée en champ d'exploration, d'action et de transformation. Un champ préalable et nécessaire à l'investissement du site support comme *holding* pour un tracé unique, interactionnel et non répétable. Si l'on peut dire que les œuvres préparatoires fonctionnent bien comme objets transitionnels, c'est-à-dire comme des utilisations d'objet et des productions ayant à voir avec la possibilité de l'union et

de la séparation avec le site, il faut dire alors que le terrain est un espace transitionnel entre le site et l'atelier.
Il faudrait ajouter que ces images de schèmes en tant que traces de leur élaboration graphique sont elles-mêmes des champs de transformation et de contenance qui peuvent être explorés par celui qui fait usage de l'image (par opposition à celui qui la trace). On trouve là d'autres outils pour traiter le thème de la puissance de l'image dans le projet (cf. Chapitre 4, III, B).
A partir de ces activités graphiques d'élaboration hors site d'images de schèmes, par l'investissement progressif des images issues du site, par l'accroissement des expériences interactionnelles de terrain, Christo sera en mesure de produire des images concrètes du corps, de les projeter dans le monde en les dessinant sur le sol. Celles-ci configurées progressivement par intégration des résultats de terrain viendront recouvrir le site pour constituer l'élément textile de l'objet d'art, objet utilisé dans l'expérience esthétique *in situ outdoors*. L'objet textile christolien est une surface caractérisée par sa malléabilité, ses plis et ses trous que les artistes et les commentateurs de leur œuvre associent métaphoriquement à l'enveloppe corporelle (cf. Yard, 1975 ; Spies, 1998 ; Whitney, 1978) ainsi qu'aux tentes des nomades, dans une extension de celle-ci à l'habitat transportable (cf. Chapitre 3, II). Les spectateurs aussi la reçoivent comme telle. D. Maysles associe, par exemple, la *Running Fence* au corps de Gulliver entravé par les liliputiens[1497] :

> *« An hour later, on Meacham hill, watching 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 elogated white curtain shivering in the wind like a live geant beset by tiny creatures. » (Tomkins, 1978, p. 32).*

Sept ans plus tard, les Maysles filmeront *Surrounded Islands* à fleur de toile collant la caméra sous et sur la surface pour rendre dans des images aquatiques à l'effet spectaculaire une muqueuse nervurée d'un rose vif qui entre en correspondance avec la comparaison de W. Spies citée dans le Chapitre 3, II, B : « une toile finement plissée et innervée comme un réseau étincelant de sang » (Spies, 1998/a, p. 180). L'objet textile figure la peau humaine dont elle restitue les plis, les orifices, les creux et les bosses. En tant que moulage-empreinte, ce n'est pas le modèle cartographique qu'appelle l'image *in situ*, mais l'image du corps. Ces images sont confondues avec les sites, leurs surfaces supports, dans lesquels elles s'incorporent rendant difficile parfois la distinction fond / figure, des qualités de ceux-ci étant introjectées dans les toiles, leurs limites étant plus ou moins marquées. Toutes les images du corps sont ici envisageables : une image du corps de la terre ou bien, comme dans la citation de D. Maysles, une image du corps de créature fictionnelle, voire imaginaire, ou enfin une image du corps du spectateur. Elles sont présentées horizontalement ou verticalement, appliquées ou décollées, en surfaces continues ou différenciées en modules (cf. Chapitre 3, I, C, 1). Une analyse de l'évolution des qualités formelles et dimensionnelles des objets pris dans leur ensemble nous a permis de montrer que la manière de concevoir la présentation de la toile avait évolué de la surface en trois dimensions, d'un seul tenant et appliquée, vers la verticalité et la bidimensionnalité, puis vers le décollement et la modularité (cf. tableau 19). Dans la perspective de l'image du corps, on aurait alors une évolution marquée sur l'ensemble de l'œuvre de la bi-dimensionnalité d'une surface corporelle continue et adhésive et de son correspondant schématique les traces d'abduction et de contact, dont le modèle est l'empaquetage, à sa figuration volumétrique en enveloppe, c'est-à-dire des contenants (abris, tunnels), les primo-figurations symboliques.

[1497] Néanmoins D. Maysles n'est pas un spectateur comme les autres puisqu'il est partie prenante de l'entreprise Christo.

B. L'utilisation de l'objet textile : l'enjeu transitionnel du dispositif christolien dans l'expérience esthétique

« Christo : We don't have a sense of space if we don't create territory. And the only way to create territory is to create obstacles, divisions, separations. This is how we [know to] say "from here to here is my property, from here to here is your property". And of course all our projects are dealing with the space. Space sometimes is, like Running Fence*, very vertical, sometimes it is extremely simple like Wrapped Walk Ways - where you have to look where you walk otherwise you break your neck. Very simple things. Territory is not something... It is very tactile, but again involving that separation, that division. In* The Gates *you have this inner space, you have outer space, inner space, it's very irrational and at the same [way]time extremely dynamic. Territory is the rule, the space where you spend time between A to B. It can be walking 5 meters. But it's physical. That is very important. But Physical space. Our project have so much physicallity from light, wind and water... all these things. And also the time, the space you need to pass through, to spend time, meaning that you need to take a car and drive one hour to see* Over the River. *You take time, you walk under* The Gates*: that, the time, is extremely important. The physical time, not the one you spend sitting in front of a computer, the time of thinking. The time you are physically surrounded with many things. You are physically, not mentally. All our projects are related [in]with the way of moving. You have the continuous change of space. Like winds, forms, and things change. All our projects are related [in] with the way of moving. (...) There is of course the visual experience. There is a lot of physical tactile qualities about our work. You have many senses. [The]Our works are very sensual, very invitational: you can touch them, they change they are provocative, you can go through them to see behind. They are fragile. All kind of things. There are not like stone walls, like steel, they are very vulnerable. » (Entretien avec les artistes, juillet 2003).*

L'objet textile christolien a donc deux référents : la carte et l'image du corps. L'un se réfère au territoire, l'autre se réfère au corps et à des productions psychiques qui dépendent de l'investissement préalable et hors site d'une surface support, le site, et de son instauration en *holding*. L'objet textile christolien est conçu, présenté et installé comme un objet cartographique et comme une enveloppe corporelle. Il devient en tant qu'objet d'art, c'est-à-dire intégrant le site dans l'objet textile, le lieu *in situ outdoors* d'une expérience esthétique pour les artistes, leurs collaborateurs et le public. Il est placé dans un espace d'usage routinier ou banal, et appelle une expérience de type ambulatoire, tactile, visuelle et discursive. Cet objet est-il utilisé sur le site, dans le cadre de l'expérience, comme un objet cartographique ou bien comme image du corps ? Quel type d'expérience supporte-t-il ? Il nous faut une nouvelle fois recourir à la distinction entre objet d'art et objet textile pour comprendre les conditions et le contenu de l'expérience *in situ outdoors*. Il s'agira pour nous ici de reprendre les termes de ce qui a été énoncé précédemment autour de la question des conditions de l'expérience esthétique pour trouver les éléments de définition du contenu de l'expérience *in situ outdoors* et de les articuler au cadre théorique transitionnel présenté dans le II de ce chapitre. Cette élaboration restera dans le registre de l'analogie puisqu'elle n'est pas fondée, pour l'instant, sur les enquêtes qui permettraient de valider l'ensemble des propositions.

L'objet d'art christolien est un mixte d'objet textile et de site qui activent leurs propriétés réciproques pour une réception esthétique (cf. Chapitre 4, I, A, 4). D'un côté le site est caractérisé par un encaissement, souvent une discontinuité, et une forte réticulation. De l'autre l'objet est caractérisé par sa malléabilité, ses plis et ses trous, sa forme d'enveloppe ou au contraire son étalement horizontal ou vertical. L'objet textile active les propriétés spatiales des géotypes sur lesquels il est installé imposant le déplacement moteur par son gigantisme, éventuellement sa modularité et le favorisant par sa relation avec les éléments d'un réseau de communication, mais aussi mettant en exergue l'encaissement et la discontinuité. Le site active les propriétés formelles et substantielles de l'objet en favorisant la multiplication des positions par rapport à lui, les manières d'entrer en relation avec lui : au contact ou à distance,

dessus ou dessous, devant ou derrière, dedans ou dehors. L'ensemble constitue un agencement spatial qui impose au spectateur une expérience de l'échelle, de la limite et une expérience rythmique (cf. Chapitre 3, I, C), celle-ci se faisant au contact ou à distance en fonction des conditions d'accès à l'objet textile. Ce rapport site / objet constitue le cadre de l'expérience.

« And the infantry was off again, climbing up out of Valley Ford where the completed Fence was dazzling and distracting us. The Fence was moving fast now, and we discovered one of its phenomena -the fact that once it is up you are on one side or the other, for going under is an uninviting bellycrawl through the dirt. In short order, the fence divided crews in half, who either communicated by shouting through the curtain or simply never saw each other again. » (Whitney, 1978, p. 419).

Dans ces conditions d'expérience liées à la mobilité dans / sur un objet-lieu qui dépasse la capacité d'appréhension scopique de l'homme, la carte constitue l'opérateur usuel de la relation du corps à l'espace, ou le support usuel du projet moteur. Le mural ou le sol cartographiques fondent une pragmatique du déplacement, dans laquelle le mouvement du corps accompagne la saisie oculaire des informations pour leur élaboration mentale (cf. Jacob, 1992). Or, au sol, l'objet textile christolien ne peut pas être utilisé comme une carte, dans la mesure où à l'échelle du 1 / 1, il ne permet pas le point de vue surplombant vertical (zénithal) sur une image réduite du territoire. C'est donc avant tout le modèle de l'image du corps qui informe l'expérience esthétique. L'expérience se fait au contact de la toile qui forme une limite horizontale ou verticale entre le spectateur et le site sur lequel elle est appliquée ou dressée.

Je propose de prendre au sérieux les descriptions physiques et émotionnelles de cette expérience que font les spectateurs, pour trouver dans celles-ci des informations partielles sur le contenu d'expérience de l'objet d'art christolien. Celle d'E. Whitney, journaliste sur et installateur de *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. Taking advantage of the strip of shade it created, 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. On one side Valley Ford lay below and on the other it was just the Fence and me. I had a great impulse to hug it. » (Whitney, 1978, p. 419),

celle citée plus haut de D. Maysles qui rapporte l'image de la *Fence* aux illustrations des voyages de Gulliver, celle d'E. Pozzi un *rancher* de Valley Ford qui dit à la caméra des Maysles (1977) qu'il compte passer une nouvelle nuit au pied de la *Fence* et ajoute qu'il s'y sent bien. Elles renvoient à l'image d'une *Fence* anthropomorphe et protectrice pour laquelle le spectateur ressent un attachement et qui implique un rapprochement physique, et l'instaure en champ d'action. La première de ces descriptions, celle de E. Whitney évoque le mouvement et le geste vers l'objet, le contact tactile avec l'objet, le sentiment de protection lié à l'enveloppement du corps par l'objet (derrière et devant), la pulsion d'embrasser et enfin le caractère définitif de l'expérience (fondamental et pour toujours). Le tout est accompagné soit d'un sentiment de gêne, soit d'un désir d'intimité. L'évocation des Voyages de Gulliver est intéressante parce qu'elle est renversable. Si la *Fence* est le géant Gulliver entravé par les Liliputiens, elle implique un renversement celui de D. Maysles-Gulliver, petit homme chez les géants de Brobdingnag soigné comme un enfant par la petite fille maternante. Ces descriptions nous mettent sur la voie du caractère transitionnel de l'expérience qui est évoquée ici et qui renvoie à l'objet textile en termes d'utilisation de l'objet. L'utilisation de l'objet est moins visuelle que tactile, moins cognitive que expérientielle, elle ne relève pas du type d'approche mental proposé par la carte. Pour décrire cette expérience il nous faut distinguer plusieurs phases.

Elle dépend d'une part d'un agencement spatial constitué par la position du corps du spectateur par rapport à la toile qui fait limite, elle-même appliquée ou dressée et plus ou

moins confondue avec son support, d'autre part d'un contact tactile qui peut être un contact de la main ou un appui du corps assis ou étendu. L'expérience dépend d'un double étayage sur l'objet et la peau. La toile est continue ou enveloppante et assure une continuité d'expérience comme arrière-fond ou enveloppe. Elle peut être considérée comme assurant l'étayage de l'expérience, son *holding*. Mais elle est articulée au site qui a pour propriétés d'être encaissé, renforçant la configuration d'enveloppe et d'être réticulé, renforçant la configuration de transformation. En certains points des dispositifs les conditions sont en place pour une expérience d'anaclise. Dans l'expérience la toile peut être éprouvée comme une figuration de peau commune au support et au corps en contact, un « fond tactile adhésif » (G. Haag, 1991), assurant la « contention fusionnelle » (Neri, 2000). Cette peau commune est plissée, accidentée de bosses et de trous qui permettent l'exploration du volume dans la surface et les premières élaborations d'un « moi-pliure » (Haag, 1991). Nous avons donc un agencement spatial, formant une configuration, éprouvée en un lieu, dont on peut faire l'hypothèse qu'il est psychisé en configuration d'enveloppe contenante assurant les fonctions de contenance, de limite et d'interface. Nous avons en certains endroits de ce dispositif les conditions d'une expérience de vécu de Moi-peau, dont je rappelle qu'il correspond au moment où le moi psychique se différencie du moi corporel sur le plan opératif, mais lui reste confondu sur le plan figuratif.

Mais le spectateur n'est pas statique et il éprouve le dispositif dans le mouvement. Un mouvement qui est informé par la structure rythmique de l'objet d'art par laquelle le site apparaît et disparaît à travers la toile. Dans cette matrice rythmique le corps en mouvement fait l'expérience de la « continuité-contiguïté » (Winnicott, 1975), c'est-à-dire le passage de l'absence de rupture dans le continuum support, à l'éprouvé de la discontinuité, et inversement. Cette expérience est constitutive de la transitionnalité - la surface support assurant à la fois un *holding* et un *object presenting*, le corps évoluant d'une position à une autre sur ou par rapport à l'objet textile, de l'anaclise à l'espace relationnel. A l'intérieur du cadre que constitue l'objet d'art le spectateur est invité à vivre ou revivre ce construit psychique que Winnicott appelle « l'espace transitionnel » qui dépend de conditions interactives et corporelles, qui s'effectue dans le jeu par utilisation de l'objet. Pour faire cette expérience, c'est-à-dire ce pas hors de l'enveloppe, l'expérience de *holding* doit être suffisamment bien psychisée : pour que le corps se transporte, il lui faut se porter, c'est-à-dire avoir introjecté l'expérience archaïque de *holding* (Sibony, 1995). Il n'y a pas de projet moteur possible sans un portage à l'origine du champ d'action. Le spectateur peut non seulement aller contre l'objet, au contact, mais au contraire s'en éloigner. L'un des éloignements les plus radicaux consiste à prendre un avion de tourisme pour survoler l'objet d'art. Quittant le contact et la limite, et dans un mouvement de dégradation scalaire vers le point de vue zénithal, le spectateur retrouve alors une position de lecteur de carte au sol et découvre l'objet cartographique. Ce faisant, peut-être fait-il fait l'expérience du miroir dans la toile. Les objets textiles christoliens sont des attracteurs de la lumière, le rayonnement transformant l'objet en surface réfléchissante. Toute distance prise par rapport à l'objet, qui embraye le visuel sur l'expérience au détriment du toucher, rend alors possible ce type d'expérience de sommation.

Dans la perspective de la transitionnalité et de la théorie des enveloppes (mais aussi de la théorie de l'image du corps de F. Dolto), le démantèlement de l'objet est la condition de stabilisation des configurations dans le psychisme et de déplacement de l'échange « échotactile » vers l'échange verbal, ou d'un mode de symbolisation primaire à un mode de symbolisation langagier. Les spectateurs garderont néanmoins de cette expérience un coupon de tissu, un objet transitionnel.

« Christo : All these objects are related to territory organization, territory limits. It's something like clothing on a woman. The cloth on a woman is much more revealing than the naked woman. » (Chernow, 2002, p. 80).

Toute la problématique transitionnelle repose sur l'agencement spatial et la confusion fond / figure pour permettre à la configuration psychique de s'élaborer sur introjection du fond à partir du toucher puis de la sommation dans le miroir. Le dispositif christolien est à mon sens un type de cadre pour une expérience transitionnelle. L'objet textile y est l'objet qui par ses correspondances avec la peau, sa manière de formuler l'espace pour créer des agencements spatiaux, rend possible cette expérience culturelle. L'objet d'une utilisation transitionnelle sur un terrain de jeu. La qualité de souplesse de l'objet, sa capacité à bouger sans cesse sous l'action des différents flux, ses plis et trous, sont des éléments fondamentaux de l'expérience, à côté de la surface. Cette expérience transitionnelle a de nombreux points communs avec la technique du *packing*, cette technique de récupération de la première peau par enveloppement textile du corps. Elle est une spatiogenèse fondatrice d'un sentiment d'exister, et sans doute comme le décrit E. Whitney une sentiment d'être seul en présence. Du point de vue de la transitionnalité, il faut alors distinguer les objets christoliens les uns des autres et rétablir une généalogie. Christo a d'abord mis en œuvre des paquets dont nous avons rappelé l'analogie avec les bébés langés, puis il a étendu le principe de l'empaquetage à des objets monumentaux, puis l'enveloppe s'est décollée et s'est faite modulaire. Son style, puis leur style, a donc évolué de la problématique de l'enveloppe, vers une problématique de la transformation, dans laquelle la question de la limite est devenue fondamentale de plus en plus fondamentale.

IV. (CONCLUSION) SEUIL ET TRANSITION

J'ai démonté dans ce chapitre le dispositif de la réception esthétique de l'objet d'art christolien. Cette déconstruction m'a permis de mettre en avant le rôle fondamental de l'exposition pour une activité artistique internationale. La stratégie d'exposition des artistes donne une place à l'institution muséale dans une activité artistique qui s'est placée en dehors du système de l'art. Christo et Jeanne-Claude utilisent le réseau support des institutions muséales pour mener une activité de promotion de leur œuvre dont la visée et à la fois le drainage d'un public vers le lieu de mise en vue de l'objet d'art, mais aussi sa mise en état de le recevoir. J'ai défini l'exposition localisée dans un lieu comme un seuil esthétique signifiant par l'emploi de ce terme géographique que l'exposition n'est pas le lieu de la réception de l'œuvre d'art, mais qu'elle en constitue le passage qui réfère le dedans (*indoor*) au dehors (*outdoors*) et construit les conditions d'un transport de l'un à l'autre, un entre-deux.

La qualification de l'expérience esthétique suppose le recours à la théorie de la transitionnalité, une théorie qui permet de rendre compte de l'importance du matériau textile et de sa mise en œuvre, le *wrapping*, du point de vue des associations métaphoriques qu'il porte et de l'utilisation que les spectateurs en font sur les objets d'art. Le recours aux outils conceptuels de ce courant de la psychanalyse contemporaine a supposé au préalable une analyse spatiale des processus psychogénétiques qu'elle décrit et explique. C'est l'ensemble, c'est-à-dire l'élaboration interne par mobilisation d'une bibliographie importante traitant de la transitionnalité et l'élaboration externe depuis un point de vue géographique, qui a été utilisé dans ce chapitre. Ce va et vient a permis de définir l'expérience esthétique de l'objet d'art christolien comme une expérience transitionnelle de type psychogénétique centrée sur les éprouvés d'enveloppe et de limite.

Nous avons rencontré au cœur de ce chapitre la question du rapport entre terrain et image telle qu'elle est posée par l'élaboration du projet graphique dans l'atelier, sur le fondement

d'images dérivées et rapportées des opérations de terrain, pour permettre un geste graphique *in situ*. Cette articulation, qui pour être pensée suppose le recours à la théorie iconique de la transitionnalité élaborée par S. Tisseron, constitue un point d'analyse complémentaire de ceux posés en conclusion du chapitre 4. Cet ensemble de points, tournant autour de la question du rôle de la fonction psychique imageante dans la formalisation de l'expérience de terrain et la formalisation des configurations psychiques de contenance et de transformation balise à mon sens un champ de recherche en géographie centré sur la relation entre image et terrain. Il comprend dans ses limites une réflexion sur les rapports entre carte et terrain dans la perspective de l'image du corps, dont j'ai esquissé ici les contours.

CONCLUSION

L'œuvre d'art christolienne est non seulement une œuvre monumentale, mais une œuvre totale, au sens où elle semble en prise avec la nature de l'espace contemporain, la nature des rapports sociaux contemporains, la nature des pathologies contemporaines, etc. Monumentalité et totalité s'accordent dans ce qui constitue les deux figures de leur œuvre : le tissu et l'empaquetage. Les artistes assemblent en tissant et en faisant tenir un temps des éléments de nature hétéroclite à l'intérieur des limites d'un projet artistique, dont le geste initiateur est la revendication d'un sol pour un usage artistique. Les artistes semblent avoir été en mesure d'utiliser toutes les ressources de la société occidentale contemporaine pour faire œuvre d'art. Quelle que soit la direction dans laquelle on cherche, ils ont inventé, de façon souvent empirique, des solutions pour accorder leurs projets avec les manières de faire dans la sphère publique, dans la sphère économique et dans la sphère privée et de l'intersubjectivité, faisant preuve d'une grande perméabilité et d'une grande souplesse d'adaptation à leurs différents contextes d'intervention. Artistes contemporains, leur art est partie prenante de la construction de la figure de l'artiste, une construction compliquée par l'intégration ancienne mais l'affirmation récente de Jeanne-Claude dans celle-ci, une figure à laquelle participent non seulement les textes qu'ils donnent à lire avec l'œuvre mais les structures narratives qui en rendent compte, de même que cette question ne peut pas être retranchée du caractère monumental de leur œuvre et de leurs objets. Ce caractère total et monumental produit des effets contradictoires : il n'y a pas de moyen terme dans la relation des spécialistes à leur œuvre, elle est admirée ou au contraire fortement déconsidérée au titre de son caractère « entrepreneurial », « touristique » ou « médiatique ». Face à cette question, ma position est simple, ce qui m'attache à l'œuvre christolienne est double : un plaisir esthétique, inégalement partagé entre les œuvres, et un projet intellectuel construit autour de la question de l'expérience artistique et de l'expérience esthétique. D'une certaine façon ma thèse est semblable à leur œuvre, au sens où elle fonctionne sur un principe d'assemblage et où elle propose d'instrumentaliser l'intelligibilité construite autour de celle-ci pour un autre projet. Face à des constructions d'une telle ampleur, le chercheur n'a en fait que deux choix possibles : l'analyse partielle d'un ensemble thématique et / ou documentaire (corpus limité de sources), le forage donc, ou bien, au contraire, l'étude de l'ampleur, de la complexité, bref de l'œuvre dans sa monumentalité.

Ce travail de thèse se donnait en introduction trois visées principales. Tout d'abord, traiter en géographe d'une œuvre d'art, l'œuvre de Christo et de Jeanne-Claude, démontrer ce faisant la pertinence du questionnement géographique dans le champ de l'esthétique et la pertinence de l'importation d'un objet esthétique dans le champ de la géographie. Deuxièmement, assurer un travail d'analyse d'une œuvre d'art d'un point de vue résolument inscrit dans la pluridisciplinarité en articulant les problématiques, les outils conceptuels et théoriques de la géographie, de l'esthétique et de la psychanalyse contemporaines. Troisièmement, poser les fondements d'une épistémologie de la géographie attachée à élucider les rapports du terrain et de l'image comme matrices croisées du savoir géographique. Ce travail fait des propositions fortes dans chacune de ces directions. Mon guide a été la distinction terminologique entre l'objet d'art, l'œuvre d'art et l'objet textile, un ensemble de termes que j'ai fait jouer deux à deux pour rendre compte de l'action artistique christolienne et de l'expérience esthétique.

En ce qui concerne le premier objectif : traiter en géographe d'une œuvre d'art et assurer les conditions d'une interdisciplinarité entre géographie et esthétique, j'aimerais mettre en avant les thèses principales. La distinction féconde entre objet d'art et œuvre d'art m'a permis de réinvestir le courant du *Land Art* étasunien à partir de la notion de *land* pour distinguer d'un côté le lieu revendiqué pour un usage artistique, la parcelle ou l'ensemble de parcelles pris

dans un acte et un processus de *land claiming*, et de l'autre le *land* pratiqué pour élaborer et réaliser un objet d'art, c'est-à-dire l'ensemble des lieux œuvrés par l'activité artistique. Le premier correspond à proprement parler à l'*in situ* tel qu'on le définit traditionnellement, le second déploie des natures d'espaces et des dimensions variées, au nombre desquels on compte le territoire. Ils sont tous les deux reliés dans le cadre de l'activité artistique qui produit un espace relationnel et relatif dont la configuration et la dimension est le réseau. Celui-ci, par conséquent, n'est pas irréductible au territoire qui constitue l'un de ses sous-ensembles. Ainsi la dimension spatiale de l'objet d'art ne serait être confondue avec la dimension spatiale de l'œuvre d'art et l'étude de la spatialité des œuvres *landartists* ne devrait pas se focaliser sur le seul objet d'art, la question de sa localisation, la question de la façon dont il informe l'espace de son déploiement. Une grande partie de la thèse s'est attachée à définir ces dimensions spatiales et à les articuler. Elle a conduit à une analyse détaillée des formes de l'action artistique christolienne conduite dans le cadre d'une démarche de projet, à une définition de la place du terrain et de l'image, le projet graphique christolien, dans celle-ci. Elle a montré comment l'action christolienne principalement fondée sur l'interdiscursivité contribuait à transformer la valeur d'usage du lieu revendiqué pour l'objet artistique en une valeur d'échange productrice de significations. Cette analyse a conduit à la redéfinition de la monumentalité de l'œuvre christolienne dans une direction spatiale et symbolique. Par rapport au champ de l'esthétique, l'analyse géographique de l'œuvre christolienne que je propose, a l'intérêt de présenter des méthodes d'étude qui semble faire défaut dans ce champ disciplinaire. Si la thèse s'est appuyée grandement sur les éditions documentaires produites par les artistes et repose sur un vaste travail de déconstruction de celles-ci afin d'instaurer leur validité comme sources, la pratique spécifique de remontée des filières documentaires vers leurs producteurs, leurs éditeurs ou leurs conservateurs, c'est-à-dire la mise en place de protocoles de terrain, a montré toute sa légitimité dans la découverte de sources externes très intéressantes.

Le deuxième objectif concernait la pluridisciplinarité. Elle est apparue dans son ampleur et son utilité à au moins deux moments clés du développement. D'une part dans l'analyse des deux grands paradigmes définissant le *Land Art*, le paradigme paysager et le paradigme formaliste, et des ressorts de la définition de la place problématique de l'œuvre christolienne dans ce champ de l'art contemporain. Cette analyse m'a permis de reprendre un certain nombre de propositions théoriques à mon compte, tout en contestant du point de l'objet et du point de vue de l'espace, la définition du *Land Art* d'un côté comme art du paysage dans le paysage (*Art of the landscape in the landscape*) et de l'autre comme art sculptural ayant entériné la rupture de toute forme de lien référentiel de l'objet au lieu de sa mise en vue (*Art on the land*). Dans le champ de l'esthétique toujours, ma thèse a fait ressortir la pertinence d'une analyse de l'œuvre christolienne à partir de l'art textile et de l'art corporel. D'autre part dans l'analyse de l'expérience artistique et de l'expérience esthétique de l'objet d'art christolien qui a rendu nécessaire le recours à un paradigme psychanalytique contemporain, d'approche phénoménologique et en rupture avec le freudisme. Les objets de ce paradigme, la limite et l'enveloppe, et les formes expérientielles de son instauration dans le psychisme sous forme de configurations formelles projetables dans le monde, le double étayage sur l'environnement maternant et sur la peau, rendaient la transposition de cet appareil théorique à l'expérience esthétique efficace. Cette transposition a été effectuée, sur une base analogique, au prix d'une analyse spatiale de l'importance des dispositifs spatiaux (dispositifs posturaux et rapports d'espace entre les corps) conditionnant l'actualité de l'expérience. Par ailleurs, ce paradigme offre des outils théoriques pour penser la relation entre des expériences spatiales de type sensori-affectivo-moteur et l'image, ce qui a été grandement investi pour définir les rapports entre terrain et image dans l'activité graphique christolienne (en atelier ou *in situ*). Ainsi la pluridisciplinarité n'est ici ni un leurre ni un effet de mode, c'est une position

intellectuelle forte qui fonctionne dans tous les sens de la géographie à la psychanalyse, de la psychanalyse à la géographie, de l'esthétique à la géographie et vice-versa. Elle trouve sa cohérence dans l'objet d'étude et au-delà dans le projet de son instrumentalisation en épistémologie de la géographie.

Quant au troisième point, il correspond à la visée épistémologique de cette thèse et rassemble les points précédemment posés. L'intérêt de l'objet d'étude que j'ai choisi réside dans le fait qu'il met en relation dans le cadre d'une action et d'une expérience artistiques le terrain et l'image comme deux matrices croisées de l'objet et de l'œuvre d'art, des matrices qui ne relèvent pas seulement de la sphère cognitive, mais d'une problématique des formes d'élaboration psychique des éprouvés sensori-affectivo-moteurs. Par exemple, l'image est ici considérée non pas pour sa fonction de représentation, mais pour sa fonction d'élaboration psychique d'éprouvés. L'objet d'étude constitue, par conséquent, un très bon cas d'application des éléments de l'appareil théorique de l'analyse transitionnelle à l'étude des relations entre expérience spatiale de type psychogénétique, activité psychique imageante et production psychique de configurations formelles (terme contemporain pour dire images du corps), les configuration d'enveloppe et de limite. Le dernier chapitre de la thèse, en reprenant des fils tirés dans les chapitres précédents, a dessiné les contours possibles de cette application.

C'est ce rapport, qui concerne directement la science géographique où les méthodes de terrain sont encore majoritaires (en particulier chez les étudiants en thèse) et où la figuration graphique constitue un système langagier dominant et massivement investi, que l'analyse transitionnelle permet d'envisager avec les outils qu'elle propose comme un champ de recherche fructueux. Les 25 premiers entretiens que j'ai réalisés auprès de géographes français, étudiants en thèse ou chercheurs confirmés, ont dors et déjà fait apparaître la pertinence de cette interdisciplinarité. Elle suppose un travail préalable sur les conditions de son élaboration en tant qu'analogie, en effet le terrain du géographe ne saurait être une cure psychanalytique et ses ressorts de nature pathologique. Mais ce rapprochement disciplinaire permet d'envisager les conditions de définition du terrain et de la figuration graphique du point de vue phénoménologique de l'expérience et non pas seulement comme on a l'habitude de les définir comme fabriques et / ou formalisations du savoir.

Par ailleurs, la richesse de l'œuvre christolienne est telle qu'on peut envisager dans le champ spécifique de la géographie des rapprochements avec des champs thématiques particuliers de la discipline. L'articulation avec le tourisme qui met en relation mobilité et lieux par des projets, des structures entrepreneuriales, etc., me paraît une piste féconde de recherche croisée. Mais on pourrait dire la même chose à propos de la géographie de l'environnement qui peut apporter des perspectives intéressantes autour de la problématique de l'*Environmental Art*.

REFERENCES

SOURCES DOCUMENTAIRES

1. Editions documentaires : *Ouvrages Documentaires*

Christo (1969), *Christo: Wrapped Coast*, Minneapolis, Contemporary Art Lithographers.

Christo (1973), *Christo : Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970-72*, Paris, Editions Pierre Horay, 350p. (éd. italienne Milan, Gianpolo Prearo Editions).

Christo (1975), *Christo : Ocean Front*, New Jersey, Princeton University Press, 83p

Christo (1977), *Christo: The Running Fence*, Paris, Édition du Chêne, 126p. (éd. américaine, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers. ; éd. allemande, Stuttgart, Verlag Editions Gerd Hatje).

Christo (1978/a), *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76,* New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 694p.

Christo (1978/b), *Christo : Wrapped Walk Ways, Jacob L. Loose Park, Kansas City, Missouri, 1977-78*, New York, Harry Abrams Inc. Publishers, 96p.

Christo (1986), *Christo : Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 696p.

Christo (1990), *Christo : Le Pont-Neuf Empaqueté, Paris, 1975-85*, Paris, Editions Adam Biro, 588p. (éd. américaine, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers ; éd. allemande Cologne, Dumont Editions ; éd. néerlandaise, Amsterdam, Andreas Landshoff Editions).

Christo (1996), *Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95*, Cologne, Editions B. Taschen, 716p.

Christo (1998/a), *Christo and Jeanne-Claude, The Umbrellas, Japan-USA, 1984-1991*, Cologne, Editions B. Taschen, 1422p. (2 volumes).

Christo (1998/b), *Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Trees, 1997-1998*, Cologne, Editions B. Taschen, 136p.

2. Editions Documentaires : *Films documentaires*

Blackwood M. (1977), *Wrapped Coast*, New York, M. Blackwood Productions Inc., couleur, 28 min.

Blackwood M. (1978), *Wrapped Walk Ways*, New York, M. Blackwood Productions Inc., couleur, 24 min.

Hissen W. et J. D. (1996), *Dem Deutschen Volke - Verhüllter Reichstag*, Saint-Pierre du Mont, EstWest Production, couleur, 98 min.

Hissen W. et J. D. (1999), *Wrapped Trees*, Saint-Pierre du Mont, EstWest Production, couleur, 26 min.

Maysles A. et D., Dickson D., Froemke S. (1990), *Christo in Paris*, New-York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 55 min.

Maysles A. et D., Hovde E. (1974), *Christo's Valley Curtain*, New York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 28 min.

Maysles A. et D., Zwerin C. (1977), *Running Fence*, New York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 58 min.

Maysles A. et D., Zwerin C. (1985), *Islands*, New York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 58 min.

Maysles A., Corra H., Weinbren G. (1995), *Umbrellas*, New-York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 80 min.

3. Catalogues d'exposition

(classés suivant l'ordre chronologique par lieux d'exposition)

Knokke-le-Zoute (Belgique), Guy Pieters Gallery**,** *Christo : The Umbrellas, Joint Project for Japan and USA*, Catalogue de l'exposition, 18 juin-13 juillet 1989, Christo et Jeanne-Claude / Guy Pieters Gallery ed, **1989**, 101p.

Saint-Paul de Vence (France), Galerie Catherine Issert, *Christo : Works 1965-1988* (1989), 3 juillet-05 août 1989, **1989**

Nice, Musée d'art moderne et contemporain (MAMAC), *Christo from the Lilja Collection*, Catalogue de l'exposition, 4 juillet-30 septembre 1989, Editions des Musées de Nice, **1989**, 233p.

Sydney et Perth (Australie), The Art Gallery of New South Wales et Art Gallery of Western Australia, *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-90*, **1990**

Vienne (Autriche), KunstHaus, *Christo und Jeanne-Claude : Der Reichstag und Urbane Projekte*, Catalogue de l'exposition, 09 juin-26 juillet 1993, Munich, Prestel-Verlag, **1993**, 159p.

Linköping (Suède), Östergötlands Länsmuseum, *Christo and Jeanne-Claude Projects selected from the Lilja Collection* (1996), Catalogue de l'exposition organisée en septembre 1995, **1996**, Londres, Editions Azimuth, 191p. (1ère éd. The Lilja Art Fund Foundation, 1995)

Turin (Italie), Palazzo Bricherasio, « Christo and Jeanne-Claude : The Gates, Project for Central Park, New York City », Catalogue de l'exposition *Christo et Jeanne-Claude. Early Works 1958-1969 and Works In Progress*, 10 octobre 1998-17 janvier 1999, Milan, Christo et Jeanne-Claude / Editions Electra, **1998/a**, 107p. (2ème éd. 2002. 3ème éd. à paraître automne 2003, Christo et Jeanne-Claude / Guy Pieters Gallery ed.)

Turin (Italie), Palazzo Bricherasio, « Christo and Jeanne-Claude: Over the River, Project for Arkansas River, Colorado », Catalogue de l'exposition *Christo et Jeanne-Claude. Early Works 1958-1969 and Works In Progress*, Turin, Palazzo Bricherasio, 10 octobre 1998-17 janvier 1999, Milan, Christo et Jeanne-Claude ed. / Editions Electra, **1998/b**, 95p.

Berlin (RFA), Martin-Gropius-Bau, *Christo et Jeanne-Claude, Early Works 1958-1969*, Catalogue de l'exposition organisée par la Neuer Berliner Kunstverein, septembre-décembre 2001, Cologne, Christo et Jeanne-Claude ed. / Taschen GmbH Editions, **2001**, 275p.

4. Catalogues raisonnés

Christo : Prints and Objects, 1964-1982. A catalogue Raisonné (1982), Munich-New York, Verlag Schellmann and Kluser-University Press, 185p.

Christo : Prints and Objects, 1963-1987. A catalogue Raisonné (1988), Munich-New York, Editions Schellmann-Abbeville Press, 185p.

Christo : Prints and Objects, 1963-1995. A catalogue Raisonné (1995), Munich, Editions Schellmann-Schirmer Mosel Verlag, 185p.

5. Ouvrages généraux et Conférences non publiées des artistes

Christo et Jeanne-Claude (2000), *Les erreurs les plus fréquentes. Most common errors*, Paris, Editions Janninck, 31p. (éd. bilingue anglais-français. Edition originale en français, 1998. Version Internet sur *www.christojeanneclaude.net*)

Christo et Jeanne-Claude (2000), « L'art est-il toujours subversif ? », Conférence à la *Cité de la réussite*, Paris, 21 octobre 2000. (non publiée).

6. Témoignages, Films, Articles de presse et Publications diverses

Balabanov G. (1996), *Les frontières de nos rêves*, Paris, Arte Production, couleur, 70min.

Church J. (1998), « Confessions of a Christo and Jeanne-Claude Groupie », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998, www.prelectur.stanford.edu.com

de Aratanha R. (1991), « Umbrella Art Unfolds as Massive Project », in *Los Angeles Times*, rubrique « MetroNews », édition du 23 mai 1991

Fain L. (1991), « Progress Report: Christo The Umbrellas, Joint Project for Japan and USA », *Memorandum* du Kern County Board of Trade, 10 juillet 1991

Golden T. (1998), « Working on a Christo and Jeanne-Claude Project », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998, www.prelectur.stanford.edu.com

Goodavage M. (1991), « Umbrellas up! In October, controversial artist Christo debuts his trans-Pacific spatial poem », in *USA Weekend*, edition du 12-14 avril 1991

Kern County Fact sheet (1991), « Christo », édition de février 1991

Kolmstetter U. (1998), « All Wrapped Up: Christo and Jeanne-Claude Conquer the Reichstag », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998, www.prelectur.stanford.edu.com

M. Kimmelman (2002), « The Fabric of Life in the Park Christo Plan Advances », in *New York Times*, édition du 24 décembre 2002. (éd. abrégée in *Le Monde* du 12 janvier 2003, sous le titre « A flutter of whimsy to lift New York »)

Metropolitan Museum of Art (2003), « Urban Art by Christo and Jeanne-Claude *The Gates Project for Central Park 1979*-2005, Previews at Metropolitan Museum in April 2004 », in série *News from the Met* de juillet 2003

Musée du Château de Noirmoutier (1998), « Rétrospective Christo et Jeanne-Claude », Dossier de presse de l'exposition « Christo and Jeanne-Claude : Prints and Multiple Objects » du 13 juin au 30 septembre 1998

National Gallery of Art (2001), « The first survey in the United States encompassing four decades of Art by Christo and Jeanne-Claude. On view a the National Gallery of Art », in série *News Release*

Navigator (1996), « Running Fence to be commemorated », édition du 8-14 septembre 1996, Bodega Bay, Californie

Petaluma Argus-Courier (1996), « Valley Ford marks Running Fence Anniversary », édition du 06 septembre 1996

The Press Democrat (1996), « Christo's magic. Once upon the time they built a fence-and a work of art », édition du 05 septembre 1996

Weber J. (1998), « Reichstag Memories », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998, www.prelectur.stanford.edu.com

Whitney E. (1976), « The account of Running Fence. A story from the inside », in *Tomales Bay Times*, édition du 11 septembre 1976. (Article publié in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, pp. 418-419)

7. Principaux Sites Internet consultés

-http://www.christojeanneclaude.net, consulté entre 2000 et 2003 : Site officiel des artistes Christo et Jeanne-Claude. Designer et responsable du site (*webmaster*) Jok Church.

-http:// www.wolfgangvolz, consulté en juillet 2000 : Site du photographe accrédité des artistes Christo et Jeanne-Claude.

-http://www.mayslesfilm.com, consulté entre 2000 et 2003 : Maison de production des frères Maysles, réalisateurs de films documentaires.

-http://www.michaelblackwoodproductions.com, consulté en juillet 2002 : Maison de production de M. Blackwood, réalisateur de films documentaires.

-http://www.browningmcintosh.com, consulté en février 2000 : bibliographie exhaustive commentée des ouvrages traitant de l'œuvre de Christo et de Jeanne-Claude, arrêtée après consultation des artistes. Bibliographie en partie reprise sur le site Internet des artistes.

-http://www.prelectur.stanford.edu.com, rubrique « Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts », consulté en octobre 2002 : consultation d'une série de conférences données par des collaborateurs des artistes, des témoins de l'objet d'art The Reichstag Wrapped et des historiens de l'art, en mars 1998.

BIBLIOGRAPHIE

Alby J.-M. (1999), « Etre anglais et psychanalyste. Entretien avec Jean-Marc Alby », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, pp. 155-159.

Alliès P. (1986), « Le local, l'Etat et la société civile », in F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, , Paris, Fayard-Fondation Diderot, pp. 271-282.

Alloway L. (1969), *Christo*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 60p. (éd. allemande, Stuttgart, Gerd Hatje Verlag ; éd. anglaise, Londres, Thames and Hudson).

Alloway L. (2001), « Christo. Morceaux choisis de l'ouvrage de 1969 », in Christo et Jeanne-Claude, Catalogue de l'exposition *Christo et Jeanne-Claude, Early Works, 1958-1969*, Cologne, Täschen GmbH, 275p.

Anzieu D. (1974), « Le Moi-peau », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°9, pp. 195-203.

Anzieu D. (1981), *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, 377p.

Anzieu D. (1984), « Au fond de soi, le toucher », *Revue française de psychanalyse*, n°6, pp. 1385-1398.

Anzieu D. (dir.) (1987), *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 253p.

Anzieu D. (1995), *Le moi-peau*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 275p. (1ère éd. 1985).

Anzieu D. (1997), « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », in R. Kaës et al., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, pp. 186-221. (1ère éd.1979).

Atkins R. (1992), *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, Editions Abbeville, 135p.

Augé M. (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 149p.

Augé M. (1997), *L'impossible voyage*, Paris, Payot et Rivages, 187p.

Auriac F., **Brunet R.** (dir.) (1986), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard / Fondation Diderot, 343p.

Baal-Teshuva J. (1993), *The Reichstag and Urban Projecteurs -Christo*, Prestek, 159p.

Baal-Teshuva J. (1995), *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Editions B. Taschen, 96p.

Bailly A. (1974), « La perception des paysages urbains », *L'Espace géographique*, n°3, pp. 211-217.

Bailly A., **Raffestin C.** et **Reymond H.** (1980), « Les concepts du paysage : problématique et représentations », *L'Espace géographique*, n°4, pp. 277-286

Bailly A., **Dorel G.**, **Racine J.-B.** et **Villeneuve P.** (1992), « Etats-Unis, Canada », in Brunet R. (dir.), *Géographie Universelle*, tome 4, Paris, Hachette / Reclus, 480p.

Baker E. (1976), « Artworks on the land », *Art in America*, Janvier-février 1976, pp. 92-96. (numéro special : « American Landscape Issue »).

Barral W. (dir.) (1999), *Françoise Dolto, c'est la parole qui fait vivre. Une théorie corporelle du langage*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 419p.

Barthes R. (1970), *L'empire des signes*, Paris/Genève, Flammarion/Edition Skira, coll. Champs Flammarion/Sentiers de la création, 151p.

Battcock G. (1973), *The New Art, a critical anthology*, New York, E. P. Dutton Inc., 253p. (1ère éd. 1966).

Beardsley J. (1977), *Probing the Earth : Contemporary Land Projects*, Hirshhorn, Smithsonian Institution,

Beardsley J. (1984), *Earthworks and Beyond. Contemporary art in the landsc*ape, New York, Abbeville Press Publishers, 144p.

Belford et **M Herman J.** (1980), *Time and Space Concepts in Art*, New York, Pleiades Galley,

Berdoulay V. et **Entrikin J. N.** (1998), « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *L'Espace géographique*, n°2, pp. 111-121.

Berque A. (dir.) (1994), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, Pays-Paysages, 123p.

Berque A. (1999), « Géogrammes. Pour une ontologie des faits géographiques », *L'Espace géographique*, vol. 28, n°2, pp. 320-326.

Berque A. (2000), *Ecoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 271p.

Berque A. (2003), article « Lieu », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 555-556.

Bertin J. (1998), *Sémiologie graphique. Les diagrammes-les réseaux-les cartes*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. Les ré-impressions, 431p. (1ère édition, 1967).

Bertolini G. (1995), *La double vie de l'emballage*, Paris, Economica, 111p.

Besse J.-M. et **Robic M.-C.** (1986), « Quel espace pour quels projets : Kant, un prétexte ? », in F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard et Fondation Diderot, pp. 61-69.

Besse J.-M. (1992), « Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature », in M.-C. Robic (dir.), *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme / nature depuis la Renaissance*, Paris, Edition Economica, pp. 89-121.

Besse J.-M. (1995), « L'espace de l'âge classique, entre relativité et représentation », *L'Espace géographique*, n°4, p289-301.

Besse J.-M. (2000/a), *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Paris, Actes Sud – ENSP / Centre du Paysage, 161p.

Besse J.-M. (2000/b), « J. B. Jackson et la géographie humaine », *Le Visiteur*, n°5, 2000

Besse J.-M. (2001), « Cartographier, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche du projet », *Les carnets du paysage*, n°7, automne 2001, pp. 127-145.

Binswanger L. (1970), *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours et Freud*, trad. fra, Paris, Gallimard, coll. Tel, 378p. (recueil de textes, éd. allemandes 1947, 1955, 1957).

Binswanger L. (1998), *Le problème de l'espace en psychopathologie*, trad. fra., Toulouse, PUM, coll. Philosophica, 131p. (éd. allemande, 1994).

Blanchet A., **Ghiglione R.**, **Massonat J.** et **Trognon A.** (2000), *Les techniques d'enquête en sciences sociales*, Paris, Dunod, coll. Psycho Sup, 197p. (1ère éd. Bordas, 1987).

Blanckaert C. (dir.) (1996/a), *Le terrain des sciences humaines. Instructions et enquêtes (XVIIIe – Xxe siècle)*, Paris, L'harmattan, coll. Histoire des sciences humaines, 404p.

Blanckaert C. (1996/b), « Histoires du terrain, entre savoirs et savoir-faire », in C. Blanckaert (dir.), *Le terrain des sciences humaines. Instructions et enquêtes (XVIIIe – Xxe siècle)*, Paris, L'harmattan, coll. Histoire des sciences humaines, pp. 9-55.

Bleger J. (1997), « Psychanalyse du cadre psychanalytique », trad. fra., in R. Kaës et al., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, pp. 257-276. (Communication au Deuxième Congrès Psychanalytique d'Argentine et éd. anglaise 1966, 1ère éd. française 1979).

Bond A. (1998), « The real and the revealed », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998, « www.prelectur.stanford.edu.com ».

Bonin S. (1975), *Initiation à la graphique*, Paris, Edition Epi, 170p.

Borel F. (1992), *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Calman-Lévy, coll. Essai Société, 258p.

Boucquet C. (1970), *Le rythme en éducation physique*, Paris, Ed. Education physique et sport, 127p.

Boudon P. (dir.) (1991), *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Paris, P.U.F, Nouvelle Encyclopédie Diderot, 364p.

Bourdon D. (1970), *Christo*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 321p.

Bourdon D. (1986), « Introduction », in Christo, *Christo: Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride, 1980-83*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, pp. 11-13.

Bourdon D. (1995), *Designing the earth : the human impulse to shape the nature*, New York, N. Abrams Inc. Publishers, 240p.

Bourdon D. (2001), « Christo. Morceaux choisis de l'ouvrage de 1972 », in Christo et Jeanne-Claude, Catalogue de l'exposition *Christo et Jeanne-Claude, Early Works, 1958-1969*, Cologne, Täschen GmbH, 275p.

Bourguet M.-N. (1996), « L'explorateur », in M. Vovelle (dir.), *L'homme des lumières*, Paris, Seuil, pp. 285-346.

Boutinet J.-P. (1990), *L'anthropologie du projet*, Paris, PUF, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 350p.

Boutinet J.-P. (2001), « A propos du projet de paysage, repères anthropologiques », *Les carnets du paysage*, n°7, pp. 65-81.

Bowlby J. (1999), *Attachement et perte*, tome1, trad. fra, Paris, PUF, coll. Le fil rouge, 539p. (éd. anglaise, 1969. 1ère éd. française 1978).

Brayer M.-A. (1995), « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, n°2, pp. 7-23. (numéro spécial « Pertes d'inscription »). (Texte repris dans le catalogue de l'exposition *Orbis Terrarum*

Brayer M.-A. (2000), *Orbis Terrarum. Ways of worldmaking / Cartography and contemporary Art*, Catalogue de l'exposition, au Museum Plantin-Moretus and Surrounding du 22 juin au 24 septembre 2000, Gand-Amsterdam, Ludion éd., 391p.

Brossard I. (1997), *Technologie des textiles*, Paris, Dunod, 301p.

Brunet R . (1974/a), « Analyse des paysages et sémiologie, éléments pour un débat », *L'Espace géographique,* n°2, pp. 120-126.

Brunet R. (1974/b), « Espace, perception et comportement »*, L'Espace géographique,* n°3, pp. 189-204.

Brunet R. (1987), *La carte mode d'emploi*, Paris, Fayard-Reclus, 270p.

Brunet R., **Ferras R.**, **Théry H.** (1992), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus-La Documentation Française, 469p.

Bureau L. (1992), « Géo-rythme : la transmutation des lieux », in J.-J. Wunenburger (dir.), *Les rythmes. Lectures et théories*, Paris, L'harmattan / Centre culturel international de Cerisy, pp. 124-135.

Buttimer A. (1979), « Le temps, l'espace et le monde vécu », *L'Espace géographique*, n°4, pp. 243-254.

Buttimer A. et **Seamon D.** (1980), *The human experience of space and place*, New York, St Martin's Press, 199p.

Cabeau J. (1981), *La prairie perdue. Le roman américain*, Paris, Seuil, coll. Points Litterature, 376p. (1ère éd. 1966).

Cahn R. (1999), « Un franc-tireur. Entretien avec Raymond Cahn », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 161-166.

Calenge Ch. (2001), « Retisser une ville. Le paysage comme projet urbain », *Les Carnets du Paysage*, n°7, pp. 85-103.

Cassirer E. (1972), *La philosophie des formes symboliques*. *La pensée mythique*, tome 2, trad. fra., Paris, les Editions de Minuit, 357p. (éd. américaine 1953).

Cauquelin A. (1989), *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 180p.

Celant G. (dir.) (1999), *Looking at Fashion. Biennale di Firenze*, Genève, Editions d'Art A. Skira, 684p.

Chabert C. (1996), *Didier Anzieu*, Paris, PUF, coll. Psychanalystes d'aujourd'hui, 127p.

Chernow B. (2002), *XTO + J-C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York, Saint Martin's Press, 390p. (1ère éd. allemande en 2000, Cologne, Verlag Kiepenheuer & Witsch. Ed. italienne, Fondazione Ambrosetti Erte Contemporanea / Skira, 2001).

Chiappero M. (2003), *Le dessin d'urbanisme, de la carte au schéma-concept*, Paris, E. du Certu, 120p.

Chilvers I. (1999), *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 670p.

Clancier A. et **Kalmanovitch J.** (éd.) (1999), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In Press, coll. Explorations psychanalytiques, 233p.

Claval P. (1974/a), « Géographie et sémiologie », *L'Espace géographique,* n°2, pp. 113-119.

Claval P. (1974/b), « La géographie et la perception de l'espace », *L'Espace géographique,* n°3, pp. 179-187.

Collot M. (1986)**,** « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique,* n°3, pp. 211-217.

Constantine M. et **Larsen L. J.** (1985), *The Art Fabric: mainstream*, Tokyo-New York, Kodansha International Ltd, 272p. (1ère éd. 1981).

Copans J. (1998), *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, Nathan Université, coll. Sciences sociales, 127p.

Court R. (1992), « Rythme musical et forme esthétique », in J.-J. Wunenburger (dir.), *Les rythmes. Lectures et Théories*, Paris, L'harmattan / Centre culturel international de Cerisy, pp. 194.

Dagognet F. (2001), *Philosophie d'un retournement*, Fougères, Editions Encre Marine, 116p.

Dardel E. (1990), *L'homme et la terre*, Paris, Editions du CTHS, 199p. (1ère éd. 1952)

de Certeau M. (1990), *L'invention du quotidien*, T1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 350p.

de Coppet L. et **A. Jones** (1984), *The Art Dealer : the powers behind the scene tell how the art world really works*, New York, Coopers Square Press, 438p.

de Duve T. (1989/a), « Ex situ », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°27, printemps 1989, pp. 39-55. (numéro spécial : *Situations - Varia -*).

de Duve T. (1989/b), *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, ed. Jacqueline Chambon, 301p.

de la Soudière M. (1994), « Vivre son terrain », in *Hommage à Paul-Henry Chombart de Lauwe. Les Hommes, leurs espaces et leurs aspirations*, Paris, L'Harmattan, pp. 329-339.

de Mèredieu F. (1994), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, Cultures, 403p.

de Mijolla A. et **de Mijolla Mellor S.** (dir.) (1996), *Psychanalyse*, Paris, PUF, coll. Fondamental, 871p.

Debarbieux B. (1992), « Imagination et imaginaires géographiques », in A. Bailly, R. Ferras et D. Pumain (dir.), *Encyclopédie de la Géographie*, Paris, Economica, pp. 893-906

Debarbieux B. (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, pp. 97-112. (numéro spécial : *Hauts Lieux*).

Debarbieux B. (2003), « Haut lieu », pp. 448-449, « Imaginaire géographique », pp. 489-491, « Représentations », p. 791, « Territoire », pp. 910-912 in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin :

Debord G. (1996), *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 224p.

Delaunay S. (1956), « Collages de S. et R. Delaunay », in *XXème Siècle*, n°6.

Deleuze G. et **Guattari F.** (1980), *Mille plateaux*, Paris, Editions de minuit, coll. critique, 645p.

Deleuze G. (1988), *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, coll. critique, 188p.

Delion P. (1998), *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*, Ramonville Saint-Ange, Editions Eres, 131p.

Delourme A. (1997), *La distance intime. Tendresse et relation d'aide*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Re-connaissances, 215p.

Dematteis G. (1985), « Dans la tête de Janus, Réflexions sur le côté poétique de la géographie », in C. Raffestin et J.-B. Racine (éd.), *Géotopiques, L'imagination géographique* (Actes de Colloque), Genève-Lausanne, pp. 109-125

Descamps M.-A. (1986), *L'invention du corps*, Paris, PUF, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 191p.

Di Méo G. (1991/a), « De l'espace subjectif à l'espace objectif, l'itinéraire du labyrinthe », *L'Espace géographique*, n°4, pp. 359-373.

Di Méo G. (1991/b), *L'homme, la société, l'espace*, Paris, Anthropos, 319p.

Di Méo G. (1998), « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, n°3, pp. 99-110.

Diamonstein B. (1979), *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli, 380p.

Diatkine R. (1999), « Une grande liberté d'esprit. Entretien avec René Diatkine », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 167-169.

Dolto F. (1984), *Les images inconscientes du corps*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 365p.

Dolto F. (1997), *Le sentiment de soi. Aux sources de l'image du corps*, Paris, Gallimard, 340p.

Durozoi G. (dir.) (1993), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Editions Hazan, 676p.

Eco U. (1988), « De l'impossibilité d'établir une carte de l'empire à l'échelle de 1/1 », in U. Eco, *Pastiches et postiches*, Paris, Editions Messidor, pp. 95-104.

Elsen A. E. (1990), *Christo: Sydney, The John Kaldor Art Project*, Introduction au Catalogue de l'exposition « Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-90 » organisée à The Art Gallery of New South Wales, Sydney et à The Art Gallery of Western Australia, Perth, Australie, 1990

Elsen A. E. (1998), « The freedom to be Christo and Jeanne-Claude », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998, www.prelectur.stanford.edu.com. (1ère edition in le catalogue de l'exposition « *From Christo & Jeanne Claude to Jeff Koons: John Kaldor Art Projects and Collection* », Musée d'Art Contemporain de Sydney, 12 December 1995 to 17 March 1996)

Emelianoff C. (2003), article « Environnement », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 317-318.

Entrikin J. N. (1991), *The betweenness of place : towards a geography of modernity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 196p.

Equipe MIT (2002), *Tourismes 1. Lieux communs*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 320p.

Fineberg J. (1986), « Meaning and Being in Christo's Surrounded Islands », in Christo, *Christo: Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride, 1980-83*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, pp. 21-33.

Fineberg J. (2000), *Art Since 1940: Strategies of Being*, Londres, Calmann and King Ltd, 528p.

Flandrin-Bletty M. (1995), *Technologie et chimie des textiles*, Paris, Cépaduès Editions, 259p.

Fontanel B. et **d'Harcourt C.** (1998), *Bébés du monde*, Paris, Editions de la Martinière, 216p.

Foote N. (1979), « Monument-Sculpture-Earthwork », *Artforum*, septembre 1979, pp. 32-37.

Foucher M. (1987), « Du désert, paysage du Western », *Hérodote*, n°44, 1er trimestre 1987, pp. 67-82. (1ère publication *Hérodote*, n°7, 1977).

Fournet C. (1989), « 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, pp. 11-18.

Frankenstein A. (1976), « Christo's Fence, Beauty or Betrayal ? », *Art in America*, n°64, pp. 58-61.

Frémont A. (1980), « L'espace vécu et la notion de région », *T.I.G.R.*, n°41-42, pp. 47-58

Frémont A. (1999), *La région, espace vécu*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 288p. (1ère éd. 1976)

Freud S. (1999), *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 88p. (1ère éd. autr. 1926)

Garraud C. (1994), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 187p.

Gautier-Dalché P. (1994), « De la glose à la contemplation. Place et fonction de la carte dans les manuscrits du haut Moyen Age », in Centro italiano di studi sull'alto medioevo (dir.), *Testo e immagine nell' alto medioevo,* Spolète, Presso la sede di centro, pp. 695-764

Geertz C. (1996), *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris, Editions Métailié, 153p.

Gendrot C. (2002), « L'investigation du territoire par l'image : apport de la notion de "série" dans l'exploitation de fonds photographiques », *L'espace Géographique*, n°4, pp. 357-368.

Genette G. (1972), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 286p.

Genette G. (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil, 89p.

Genette G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 574p.

Genova I. (2001), « Historising Balkan Modernisme. The Bulgarian condition », in Papanikalaou, Catalogue de l'exposition *Avant-garde. Masterpices of the Kastokis Collection*, Thessalonique, décembre 2000-octobre 2001, pp. 150-156.

Gentelle P. (1995), « Haut lieu », *L'espace Géographique*, n°2, pp. 135-138. (numéro spécial : *Hauts Lieux*).

Gentis R. (1995), *Le corps sans qualité. Une psychothérapie pour le temps présent*, Ramonville Saint-Agne, Editions Eres, coll. Des travaux et des jours, 236p.

George P. (1990), *Le métier de géographe. Un demi siècle de géographie*, Paris, A. Colin, 249p.

Ghorra-Gobin C. (1987), *Les Américains et leur territoire. Mythes et réalités*, Paris, La Documentation française, coll Notes et Etudes Documentaires, n°4828, 110p.

Giblin B. (1978), « Le paysage, le terrain et les géographes », *Hérodote*, n°9, pp. 74-89.

Godbout J. T. et **Caillé A.** (1992), *L'esprit du don*, Paris, Edition La Découverte, Série Anthropologie, 343p. (Le texte est de J. T. Godbout, l'introduction de A. Caillé).

Goheen E. R. (1978), « Christo: Wrapped Walk Ways. Essay », in Christo, *Christo: Wrapped Walk Ways*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, pp. 4-15.

Golledge R. G., Gala N., Pellegrina J. W. et **Dougherty S.** (1992), « Spatial knowledge acquisition by children : route learning and relational distances », *Annals of the association of the american geographers*, vol 82, n°2, pp. 223-244

Golse B. (1999), *Du corps à la pensée*, Paris, PUF, coll. Le fil rouge, 375p.

Goody J. (1979), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Editions de Minuit, 274p.

Gould P. et **Bailly A.** (éd.) (1998), *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris, Anthropos, 120p.

Gould P. et **Bailly A.** (dir.) (2000), *Mémoire de Géographes*, Paris, Economica, coll. Anthropos, 290p.

Gracq J. (1992), *En lisant en écrivant*, Paris, Edition J. Corti, 312p.

Green A. (1977), « La royauté appartient à l'enfant », *L'arc*, n°69, pp. 4-12.

Green A. (1999), « Winnicott et le modèle du cadre. Entretien avec André Green », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 171-177.

Grésillon B. (2002), *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 352p.

Grimaldi N. (1983), *L'art ou la feinte passion. Essai sur l'expérience esthétique*, Paris, PUF, coll. Epiméthée, 297p.

Grison L. (2000), « Essai sur les figures géographiques dans l'art », *L'Espace géographique*, n°2, pp. 120-122.

Grout C. (2002), « L'œuvre comme événement pré-politique », *EspacesTemps*, n°78-79, pp. 87-98. (numéro spécial : *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*).

Guibert J. et **Jumel G.** (1997), *Méthodologie des pratiques de terrain en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 206p.

Guillaume P. (1937), *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 230p.

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*, n°3, Université de Lyon II, pp. 12-35.

Guillerault G. (1989), *Le corps psychique. Essai sur l'image du corps selon Françoise Dolto*, Paris, L'Harmattan, 223p.

Haag G. (1986), « Hypothèse sur la structure rythmique du premier contenant », *Gruppo*, n°2, pp. 45-51.

Haag G. (1991), « Nature de quelques identifications dans l'image du corps, Hypothèses »**,** *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n°10, pp. 73-91.

Habermas J. (1978), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 324p.

Habermas J. (1987), *Théorie de l'agir communicationnel*, 2 volumes, Paris, Fayard, coll. L'espace du politique, 450p. (vol 1) et 480p (vol. 2). (Ed. allemande, Frankfort, 1981).

Hall E. T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 254p.

Hammer Myrielle (1987), « Actualité du paysage capturé par la peinture », *Hérodote*, n°44, janvier-mars 1987, pp. 126-136.

Hardouin-Fugier E., **Berthod B.** et **Chavent-Fusaro M.** (1994), *Les étoffes. Dictionnaire historique*, Paris, Les Editions de l'armateur, 419p.

Harvey M. B. et **Holly B. P.** (dir.) (1981), *Themes in geographic thought*, New York, St Martin's Press, 224p.

Heidegger M. (1996), *Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace*, St Gallen, Erker-Verlag, 26p. (1ère éd. franco-allemande 1969).

Hérodote (1977), « L'enquête et le terrain », numéro spécial, n°8, 158p.

Hérodote (1978), « L'enquête et le terrain », numéro spécial, n°9, 158p.

Hounkpatin I. (1986), « Lorsqu'un pont mime la ville… », *EspacesTemps*, n°33, pp. 47-49.

Huetz de Lemps A. (1997), « De la nécessité du "terrain" pour le géographe », in *Mélanges offerts à A. Saunier-Seité*, Brévannes, Société de géographie, 231p.

Hugues P. (1982), *Le langage du tissu*, Paris, 217p.

Hunter S. (1975), « Introduction », in Christo, *Christo : Ocean Front*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 9-12.

Imrie R. (2003), « Architects' conceptions of the human body », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 21, pp. 47-65.

Jacob C. (1991), *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*, Paris, A. Colin, coll. Cursus, 183p.

Jacob C. (1992), *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, coll. Histoire, 532p.

Jacob C. (1997)**,** « Premières géographies. Poésie, cartes et périégèse en Grèce (VIIIe- fin du VIe s.) », in Sérandour A. (dir.), *Des Sumériens aux Romains d'Orient. La perception géographique du monde*, Paris, J. Maisonneuve, pp. 157-176.

Jeanneau A. (1987), « Fantasme, corps et espace », *Revue française de psychanalyse*, L.1, tome 2, pp. 719-721.

Joly F. (1972), « La place de la cartographie dans le travail géographique », in *La pensée géographique française contemporaine. Mélanges offerts au Professeur A. Meynier*, Saint-Brieuc, PUB, pp. 143-154.

Joly F. (1985), *La cartographie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 126p.

Juignet P. (1999), *La psychanalyse, une science de l'homme ?*, Paris, Editions Delachaux et Niestlé, coll. Champs psychanalytiques, 279p.

Kaës R. (1994), « Entretien avec Didier Anzieu », in R. Kaës (dir.)**,** *Les voies de la psyché. Hommage à Didier Anzieu*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, pp. 25-45.

Kaës R. et al. (1997), *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 324p. (1ère éd. 1979).

Kaës R. et al. (2000), *Les voies de la Psyché. Hommage à Didier Anzieu*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 570p.

Kastner J. et **Wallis B.** (1998), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press, 304p.

Kaufmann P. (1977), *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. Problèmes et Controverses, 349p. (1ère édition 1967).

Kespes G. (dir.) (1972), *Arts of the Environment*, New York, Braziller,

Kestemberg E. (1999), « Un levain de pensée. Entretien avec Evelyne Kestermberg », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 179-185.

Khan M. R. (1971), « Une certaine intimité », in D. W. Winnicott, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard, NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, pp. X-XLIV. (Préface de l'ouvrage).

Krauss R. E. (1971), « Landscape sculpture : the new leap », *Landscape Architecture 61*, juillet 1971, pp. 296-343.

Krauss R. E. (1979), « Sculpture in the Expended Field », *October*, printemps 1979, pp. 30-44.

L'Aracine (1988), Catalogue du Musée d'Art Brut de Neuilly sur Marne, Direction des Musées de France, 143p.

Laplanche J., Pontalis J.-B. (1994), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 523p. (1ère éd. 1967).

Laporte D. G. (1985), *Christo*, Paris, Art Press / Flammarion, 88p. (éd. étasunienne, New York, Pantheon Books, 1986).

Larrère C. et **Larrère R.** (1997), *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, Coll. Alto, 355p.

Le Berre M. (1992), « Territoires », in A. Bailly, R. Ferras, D. Pumain, *Encyclopédie de la Géographie*, Paris, Economica, pp. 617-638.

Lebovici S. (1999), « Un génie inimitable. Entretien avec Serge Lebovici », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 188-191.

Lefebvre H. (1992), *Eléments de rythmanalyse*, Paris, Syllepse, 120p.

Leroi-Gourhan A. (1971), *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, coll. Sciences d'aujourd'hui, édition, 348p. (1ère éd. 1943)

Lévèque J.-J. (1971), « Christo ou la volonté de puissance », *Opus International*, n°22, janvier 1971, pp. 44-45.

Lévy J. (1995), *Egogéographies. Matériaux pour une biographie cognitive*, Paris, L'Harmattan, coll. Géotextes, 188p.

Lévy J. et **Lussault M.** (dir.) (2000), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 351p.

Lévy J. et **Lussault M.** (dir.) (2003), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 1034p.

Lévy J. (2003), « Carte » pp. 128-132, « Espace » pp. 325-332, « Géotype » pp. 412-413, « Interspatialité » pp. 523-524, « Lieu » pp. 560-561, in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin

Ley D. et **Samuels M. S.** (1978), *Humanistic geography : prospects and problems*, Chicago, Maaroufa Press, 337p.

Lilja T. (1996), « Préface », *Christo and Jeanne-Claude Projects selected from the Lilja Collection* (1996), Londres, Editions Azimuth, pp. 3-14.

Lippard L. R. (1979), « Complexes : Architectural sculptures in Nature », *Art in America*, janvier-février 1979, pp. 86-97.

Loisy D. (1981), « Enveloppes pathologiques, enveloppements thérapeutiques (le packing, thérapie somato-psychique », *L'évolution Psychiatrique*, 46, n°4, pp. 857-872.

Lowenthal D. (1961), « Geography, experience, and imagination : towards a geographic epistemology », *Annals of the association of american geographers*, Vol. 51, n°3, pp. 241-260.

Lowenthal D. (1967), « Environmental perception and Behaviour », Chicago, University of Chicago, Department of Geography, *Research Paper*, n°109, 88p.

Lowenthal D. et **Riel M.** (1972), « Environmental structures : semantic and experiential components », New York, American Geography Society, *Discussion Paper*, 48p.

Lowenthal D. (1975), « Past time, present place ; landscape and meaning », *Geographical review*, Vol. 65, pp. 1-36.

Lussault M. (2000), « Action(s) ! », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Logiques de l'espace, esparit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, pp. 11-36.

Lussault M. (2003), « Acteur » pp. 39-42, « Action spatiale » pp. 42-44, « Agir communicationnel » pp. 49-50, « Espace » pp. 325-332, « Espace public » pp. 333-336, « Lieux » pp. 561-562, « Pratique spatiale » pp. 741-742, in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin

Maertens J.-T. (1978), *Ritologiques I. Le dessein sur la peau. Essai d'anthropologie des inscriptions tégumentaires*, Paris, Aubier Montaigne, coll. Etranges - Etrangers, 202p.

Magazine Littéraire (2001), Dossier « G. Debord et l'aventure situationniste », n°399, mai 2001, pp. 20-68.

Maldiney H. (1973), *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 321p.

Marsaud-Perrodin R. (1996), « Production – communication, à propos des communiqués de presse de Christo et Jeanne-Claude », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°2, pp. 49-90.

Mauss M. (1960), « Essais sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. Bibliothèque de sociologie contemporaine, pp. 145-279. (1ère éd. 1950).

Membrado M. et **Rieu A.** (2000), *Sexes, espaces et corps. De la catégorisation du genre*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 299p.

Merleau-Ponty M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 529p.

Merleau-Ponty M. (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 93p.

Merlin P. et **Choay F.** (dir.) (1996), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 863p.

Milner M. (1974), *Les mains du Dieu vivant*, Paris, Gallimard, NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, 512p.

Milner M. (1977), « Chevauchement de cercles », *L'arc*, numéro spécial D. W. Winnicott, n°69, pp70-76.

Miossec A. (1994), « Les côtes atlantiques des Etats-Unis à l'épreuve du *Coastal Zone Management Act* », in *Norois*, n°161, pp. 35-53.

Miossec A. (1998), « Le *Coastal Zone Management Act* des Etats-Unis », in A. Gamblin (coord.), *Les littoraux espaces de vie*, Paris, Sedes, pp. 245-253.

Missenard A. (1997), « Narcissisme et rupture », in R. Kaës et al., *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, pp. 84-148. (1ère éd.1979).

Moles A. et **Rohmer E.** (1988), *Psychosociologie de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 157p.

Moles A. (1992), « Vers une psycho-géographie », in A. Bailly, R. Ferras, D. Pumain (dir.), *Encyclopédie de la Géographie*, Paris, Economica, pp. 177-205.

Mondada L. (2000), « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géogaphies à Cerisy*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, pp. 165-175.

Mulholland J. (1986), « Christo's visions: The people who turn them into reality », in Christo, *Christo: Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride, 1980-83*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, pp. 391-397.

Nadeau R. (1999), *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, PUF, coll. Premier Cycle, 863p.

Néri C. (2000), « Contention fusionnelle et interaction conteneur-contenu », in R. Kaës et al., *Les voies de la psyché. Hommage à Didier Anzieu*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, pp. 191-198.

Nicolas-Obadia G. (1984), *L'espace originel. Axiomatisation de la géographie*, Berne, Peter Lang, 303p.

Nora P. (dir.) (1992/a), *Les Lieux de mémoire*, Tome I « La République », Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 672p.

Nora P. (dir.) (1992/b), *Les Lieux de mémoire*, Tome III « Les France », vol. 3 « De l'archive à l'emblème », Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1034p.

Nye D. E. (1994), *The American Technological Sublime*, Cambridge, MIT Press.

Pankow G. (1986), *L'homme et son espace vécu*, Paris, Aubier, 277p.

Panofsky E. (1975), *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, coll. Le sens commun, 273p.

Parent B. (1971), « Land Art », *Opus International*, n°23, 1971, pp. 22-27.

Pedinielli J.-L. et **Rouan G.** (1998) « L'entretien de recherche », in C. Cyssau (dir.), *L'entretien en clinique*, Paris, In Press, coll. Psycho, pp. 99-105.

Pellegrino P. (2000), *Le sens de l'espace*, Livre 1 « L'époque et le lieu », Paris, Ed. Economica, coll. Anthropos, 152p.

Penders A.-F. (1995), *Conversation avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpinnes, Editions Tandem, 55p.

Penders A.-F. (1996), « Derrière le rideau, le monde réel. Une approche des moyens de production dans l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°2, pp. 91-102.

Penders A.-F. (2000/a), *En Chemin. Le Land Art*, T1 *Partir*, Bruxelles, Lettre Volée : essais et études, coll. Essais, 264p.

Penders A.-F. (2000/b), *En Chemin. Le Land Art*, T2 *Revenir*, Bruxelles, Lettre Volée : essais et études, coll. Essais, 112p.

Peneff J. (1990), *La méthode biographique. De l'école de Chicago à l'histoire orale*, Paris, A. Colin, 143p.

Piaget J. et **Inhelder B.** (1948), *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 574p.

Piaget J. (1976), *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 331p.

Pile S. (1996), *The Body and the City. Psychoanalysis, space and subjectivity*, Londres, Routledge, 275p.

Pinchemel Ph. (1979), « Géographie et cartographie, réflexions historiques et épistémologiques », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n°463, pp. 239-256.

Pingaud B. (1977), « Socrate analyste », *L'Arc*, numéro spécial D. W. Winnicott, 1977, n°69, pp1-3.

Pinol-Douriez M. (1974), « Les fondements de la sémiotique spatiale chez l'enfant », *Nouvelle Revue Psychanalytique*, 1974, n°9, pp. 171-194.

Pinot J.-P. (1993), « Prise de vue et manipulation des photographies de terrain », *T.U.R.G.A.L.*, n°13, 6p.

Platon (2003), *Le Politique*, Paris, Flammarion, coll. Poche, 301p.

Pluchart F. (1983), *L'art corporel*, Paris, Limage 2, coll. Mise au point sur l'art actuel, 141p.

Poinsot J.-M. (1989), « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°27, printemps 1989. (Texte repris dans *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*).

Poinsot J.-M. (1991), *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art Edition, 262p.

Poinsot J.-M. (1999), *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne, Mamco / Art Edition, 328p.

Pomian K. (1992), « Les archives », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Tome III, vol. 3, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque illustrée des histoires, pp. 163-233.

Pontalis J.-B. (1975), « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », in D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, pp. VII-XV. (Préface de l'ouvrage).

Pontalis J.-B. (1977), « Aller et retour », *L'arc*, numéro spécial D. W. Winnicott, 1977, n°69, pp. 46-51.

Pontalis J.-B. (1999), « Les paradoxes de l'effet Winnicott. Entretien avec Jean-Bertrand Pontalis », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 193-198. (Entretien).

Pousin F. (2001), « Autour du projet. Repères pour un débat », *Les carnets du paysage*, n°7, Arles, Actes Sud/E.N.S.P., pp. 59-63.

Pouzoulet C. (2000), *New York, New York. Espace, pouvoir, citoyenneté dans une ville-monde*, Paris, Belin, coll. Histoire et Société - Cultures Américaines, 348p.

Pulman B. (1986), « Le débat anthropologie / psychanalyse et la référence au terrain », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. LXXX, pp. 5-26.

Pulman B. (1988), « Pour une histoire de la notion de terrain », *Gadhiva*, n°5, pp. 21-30.

Racine J.-B. et **Bailly A.** (1979), « La géographie et l'esprit géographique : à la recherche d'une épistémologie de la géographie », in *L'espace géographique*, n°4.

Raffestin C. et **J.-B. Racine** (dir.) (1985), *Géotopiques. L'imagination géographique*, Actes de colloque, Genève-Lausanne, 147 p.

Raffestin B. (1986), « Ecogenèse territoriale et territorialité », in R. Brunet et F. Auriac (coord.), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard/Fondation Diderot, pp. 175-185.

Ragon M. (1973), *Vingt-cinq ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au Pop Art, 1944-1969*, Paris, Casterman., 420p.

Régnauld H. (1998), *L'espace : une vue de l'esprit ?*, Rennes, PUR, coll. Espace et territoires, 121p.

Relph E. (1976/a), *Place and placelessness*, Londres, Pion, 156p

Relph E. (1976/b), « The phenomenological foundations of geography », Toronto, University of Toronto, *Discussion Paper*, 40p.

Relph E. (1981/b), « Phenomenology », in M. E. Harvey et B. P. Holly (dir.), *Themes in geographic thought*, New York, St Martin's Press, pp. 99-114.

Restany P. (1989), « Le murmure des voiles », 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, pp. 23-26.

Ribas D. (2000), *Donald Woods Winnicott*, Paris, PUF, coll. Psychanalystes d'aujourd'hui, 127p.

Rimbert S. (1973), « Approches des paysages », *L'Espace géographique*, vol. 2, n°3, pp. 233-242

Rivière C. (1991), « Mythes modernes au cœur de l'idéologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XC, pp. 5-24.

Rivière J. P. (1980), « La carte, le corps, la mémoire », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre G. Pompidou, pp. 41-46.

Rizzi P. et **di Martino E.** (1982), *Storia della Biennale, 1895-1982*, Milan, Electa, 117p.

Robic M.-C. (dir.) (1992), *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme / nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 343p.

Robic M.-C. (1995), « La terre, observatoire et demeure des hommes », in I. Poutrin (éd.), *Le XIXe siècle. Science, politique et tradition*, Paris, Berger-Levrault, pp. 113-129.

Robic M.-C. (1996/a), « Carte et topographie : quand pédagogues, savants et militaires définissent l'intelligence du terrain (1870-1914) », in C. Bousquet-Bressolier (dir.), *La cartographie topographique : l'œil du cartographe et la perception du terrain*, Paris, CTHS, pp. 245-265.

Robic M.-C. (1996/b), « Interroger le paysage ? L'enquête de terrain, sa signification dans la géographie humaine moderne (1900-1950) », in C. Blanckaert (ed.), *Le terrain des sciences humaines. Instructions et enquêtes (XVIIIe – XXe siècle)*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des sciences humaines, pp. 357-388.

Roger A. (1978), *Nus et paysages. Essai sur le fonction de l'art*, Paris, Aubier Montaigne, coll. Présence et pensée, 322p.

Roger A. (1994), « Histoire d'une passion théorique ou comment devient-on un Roboliot du Paysage », in A. Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, coll. Pays/paysage, pp. 109-123.

Rose B. (1986), *American Art since 1900 : A critical history*, New York, Praeger Publishers, (1ère éd.1967), 320p.

Rose G. (1997), « Situating knowledges : positionality, reflexivities and other tactics », *Progress in Human Geography*, Vol. 21, n°3, pp. 305-320.

Rosenberg H. (1992), *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Editions Jacquelines Chambon, (1ère éd. américaine, 1972), 263p. (Recueil d'articles publiés entre 1969 et 1972 in *The New Yorker*).

Roussillon R. (1989), *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, PUF, 230p.

Roussillon R. (1995), *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, Paris, PUF, coll. Le fil rouge, 245p.

Roussillon R. (1999), « Actualité de Winnicott », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 9-30.

Ruby C. (2002), « Esthétique des interférences », *EspacesTemps*, n°78-79, pp. 8-21.

Sainsaulieu R. (1997), *Sociologie de l'entreprise : Organisation, culture et développement*, Paris, Presse de Sciences Po et Dalloz, coll. Amphithéâtre, 330p.

Sami-Ali (1984), *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 168p.

Sami-Ali (1990), *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 156p.

Samuels M. S. (1978), « Existentialism and human geography », in D. Ley et M. S. Samuels (dir.), *Humanistic geography, prospects and problems*, Chicago, Maaroufa Press Inc., pp. 22-40.

Samuels M. S. (1981), « An existential geography », in M. E. Harvey et B. P. Holly (dir.), *Themes in geographic thought*, New York, St Martin's Press, pp. 115-132.

Sandler I. (1990), *Le triomphe de l'art américain*, tome 2 : Les années soixante, Paris, Editions Carré, 403p.

Sautter G. (1987), « Léonard de Vinci, théoricien du paysage », *Hérodote*, n°44, janvier-mars 1987, pp. 106-124.

Sautter G. (1993), *Parcours d'un géographe*, tome 2, Paris, Editions Arguments, 710p.

Schilder P. (1968), *L'image du corps*, Paris, Gallimard, NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, 350p. (éd. anglaise, 1950).

Schneider M. (1998), « La parole et le langage en psychanalyse », in C. Cyssau (dir.), *L'entretien en clinique*, Paris, In Press, coll. Psycho, pp. 19-33.

Seamon D. (1979), *A geography of the lifeworld : movement, rest and encounter*, New York, St Martin's Press, 227p.

Seamon D. (1980), « Body-Subject, Time-Space Routines, and Place-Ballets », in A. Buttimer et D. Seamon (dir.), *The human experience of space and place*, New York, St. Martin's Press Inc., pp. 148-165.

Séchaud E. (1995), « Le Moi-peau dix ans après », in D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, pp. 1-21. (Préface de la 2ème édition).

Serres M. (2000), *Les cinq sens*, Paris, Hachettes Littératures, coll. Pluriel, 461p. (1ère éd. 1985).

Sibony D. (1991), *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 399p.

Sibony D. (1995), *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 341p.

Sicard M. (1998), *La fabrique du regard. Images de science et appareils de visions (XVè-XXè siècle)*, Paris, Editions Odile Jacob, coll. Le champ médiologique, 275p.

Sonfist A. (1983), *Art in the Land : a critical anthology of Environmental Art*, New York, Dutton Inc., 274p

Sorin R. (1989), « Projets », in catalogue de l'exposition *Christo : Works 1965-1988*, Galerie Catherine Issert, 3 juillet-05 août 1989, Saint Paul de Vence.

Spitz R.-A. et **Wolf K.M.** (1946), « Anaclitic depression », *The Psycho-analytic Study of the Child*, vol. 2, pp. 313-342.

Spies W. (1977), « Introduction », in Christo, *Christo : The Running Fence*, Paris, Editions du Chêne, pp. 2-18.

Spies W. (1988), « Introduction », in *Christo, Prints and Objects, 1963-1987. A catalogue Raisonné*, Munich-New York, Editions Schellmann et Abbeville Press, pp. 4-18.

Spies W. (1989), « L'art 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, pp. 61-69.

Spies W. (1998/a), « Miami en Rose. Les îles du bonheur cernées par Christo », in Spies W., *Modes d'emploi, Artistes pour notre temps*, trad. fra., Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, pp. 176-182. (éd. allemande 1998).

Spies W. (1998/b), « Le grand cristal. Le Reichstag empaqueté de Christo et Jeanne-Claude », in Spies W., *Modes d'emploi, Artistes pour notre temps*, trad. fra., Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, pp. 183-187. (éd. allemande 1998).

Spies W. (1998/c), « L'espace délimité par la sculpture - Alberto Giacometti », in W. Spies, *Modes d'emploi. Artistes pour notre temps*, trad. fra., Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, pp. 183-187. (éd. allemande 1998).

Staszak J.-F. (2003/a), « Pratique spatiale » pp. 740-741, in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin

Staszak J.-F. (2003/b), *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal, 256p.

Stock M. (2001), *Mobilités géographiques et pratiques des lieux*, Thèse de Doctorat en Géographie, Université de Paris 7 - Denis Diderot, 661p.

Strauss E. (1989), *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. fra, Grenoble, J. Millon, coll. Krisis, 649p. (éd. allemande 1935).

Tatossian A. (1997), *Psychiatrie phénoménologique*, Paris, ETIM, 241p.

The Geographical Review (2001), « Doing Fieldwork », New York, American Geographical Society Ed., vol. 91, n°1 et n°2, Janvier / Avril 2001, 508p.

Thévoz M. (1984), *Le corps peint*, Genève, Editions d'Art A. Skira, 138p.

Thomas M., Mainguy C. et **Pommier S.** (1985), *L'art textile*, Genève, Editions A. Skira, coll. Histoire d'un art, 279p.

Tiberghien G. A. (1992), « Sculptures inorganiques. Land Art et architecture », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°39, pp. 98-115.

Tiberghien G. A. (1995), *Land Art*, Paris, Editions Carré, 307p.

Tiberghien G. A. (1996), *Land Art travelling*, Valence, ERBA, coll. 222, 96p.

Tiberghien G. A. (2001), *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 228p.

Tisseron S. (1995), *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 212p.

Tisseron S. (1996), *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo Ed., coll. Les empêcheurs de penser en rond, 137p.

Tissier J.-L. (1992), « La géographie dans le prisme de l'environnement (1970-1990) », in M.-C. Robic (dir.), *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme / nature depuis la Renaissance*, Paris, Edition Economica, pp. 201-236.

Tissier J.-L. (2003), « Article Paysage », in J. Lévy et M. Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 697-701.

Tolnay A. (2001), « Introduction », in Catalogue de l'exposition *Christo et Jeanne-Claude, Early Works, 1958-1969*, Cologne, Taschen GmbH, pp. 6-9.

Tomkins C. (1978), « 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, pp. 17-35.

Tricart J. (1978), « Le terrain dans la dialectique de la géographie », *Hérodote*, n°8, pp. 105-120.

Vaizey M. (1990), *Christo*, Paris, Albin Michel, coll. Les grands maîtres de l'art contemporain, 126p. (éd. espagnole, Barcelone, Poligrafa Ed. ; éd. étasunienne, New York, Rizzoli Ed. ; éd. néerlandaise, Amsterdam, Meulenhoff/Landshoff ; éd. allemande, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers ; éd. japonaise, Tokyo, Bijutsu Shupansha).

Valéry P. (1966), *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, Paris, Gallimard, 192p.

Vidal de la Blache P. (1995), *Principes de géographie humaine*, Paris, Editions Utz, coll. La Science des Autres, 347p. (1ère éd. 1921).

Viers G. (1972), « Conceptions diverses et pédagogie de l'excursion géographique », in *La pensée géographique contemporaine. Mélanges offerts au Professeur A. Meynier*, Saint Brieuc, PUB, pp. 45-50.

Volvey A. (2000), « L'espace vu du corps », in J. Lévy et M. Lussault, *Logiques de l'espace et esprit des lieux. Géographie à Cerisy*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, pp. 319-332.

Volvey A. (2002), « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », *EspacesTemps*, n°78-79, pp. 68-85. (numéro spécial : *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*).

Volz W. (2002), « Epilogue : Working with Christo and Jeanne-Claude », in B. Chernow, *XTO + J-C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York, Saint Martin's Press, pp. 306-353.

Wahl F. (1980), « Le désir d'espace », in Catalogue d'exposition, *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre G. Pompidou, pp. 41-46.

Wallon H. (1959), *«* Les milieux, les groupes et la psychogenèse de l'enfant *»*, *Enfance*, n°3-4, pp. 287-308.

Wallon H. et **Lurçat L.** (1962)**,** « Espace postural et espace environnant (le schéma corporel) », *Enfance*, n°1, pp. 1-33.

Walmsley D. J. et **Lewis G. J.** (1993), *People and environment : behavioural approaches in human geography*, Essex, Longman, 290p.

Widlöcher D. (1999), « Une liberté de pensée. Entretien avec Daniel Widlöcher », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In press, coll. Explorations psychanalytiques, pp. 197-205.

Winnicott C. (1977), « Donald Winnicott en personne », *L'arc*, numéro spécial D. W. Winnicott, n°69, pp. 28-38.

Winnicott D. W. (1969), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trad. fra., Paris, Payot, coll. Science de l'Homme, 373p. (éd. anglaise 1958. Titre anglais : *Through Peadiatrics to Pshychoanalysis*).

Winnicott D. W. (1970), *Le processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, trad. fra., Paris, Payot, coll. Science de l'Homme, 260p. (éd. anglaise 1965. Titre anglais : *The Maturational Processes and the Facilitating Environment. Studies in the Theory of Emotional Development*).

Winnicott D.W. (1971/a), *L'enfant et sa famille. Les premières relations*, trad. fra., Paris, Payot, coll. Science de l'Homme, 214p. (éd. anglaise 1957. Titre anglais : *The Child and the Family. First Relationships*).

Winnicott D.W. (1971/b), « Le corps et le *self* », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1971, n°3, pp. 37-48.

Winnicott D.W. (1971/c), *La consultation thérapeutique et l'enfant*, trad. fra., Paris, Gallimard NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, 411p. (éd. anglaise 1971. Titre anglais : *Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*).

Winnicott D.W. (1975), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. fra., Paris, Gallimard NRF, coll. Connaissance de l'inconscient, 212p. (éd. anglaise 1971. Titre anglais : *Playing and Reality*).

Winnicott D.W. (1977), « Le concept d'individu sain », in *L'arc*, numéro spécial D. W. Winnicott, 1977, n°69, pp. 13-26. (Trad. fra. d'une conférence présentée, en 1967, à la *Royal Medico-Psychological Association*).

Wunenburger J.-J. (dir.) (1992), *Les rythmes. Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan / Centre Culturel International de Cerisy, 246p.

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

Yanagi M. (1989/a), « 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, pp. 176-203.

Yanagi M. (1989/b), « Regarding the Umbrellas », in Catalogue d'exposition, *Christo: The Umbrellas (Joint Project for Japan and USA)*, Guy Pieters Gallery, Knokke-Zoute, 18 juin-13 juillet 1989, pp. 11-49.

Yard S. (1975), « Commentaire. Suivi d'un entretien avec Christo et Jeanne-Claude », in Christo, *Christo : Ocean Front*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 14-29.

Tuan Y. F. (1975), « Place : an experiential perspective », *Geographical review*, Vol. 65, pp. 151-165.

Tuan Y. F. (1976), « Humanistic geography »*, Annals of the association of american geographers*, Vol. 66, n°2, pp. 266-276.

Tuan Y. F. (1977), *Space and place : the perspective of experience*, Mineapolis, University of Minesota Press, 235p

Tuan Y. F. (1982), *Segmented worlds and self : group life and individual consciousness*, Mineapolis, University of Minesota Press, 222p.

Tuan Y. F. (1990), *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 260p. (1ère éd. 1974).

Introduction génerale **2**

Chapitre 1. Tirer le fil, reconstituer le tissu **15**
I. Les « déplacés » : le sens d'un parcours 18
II. La « *Working Family* » : Jeux de distance et de proximité 59
III. Un art public 92
IV. Conclusion du Chapitre : Un art de la distance et du contact 111

Chapitre 2. A travers et autour des éditions documentaires christoliennes : sources et méthodes 112
I. Nécessite et pragmatique de l'archive dans l'entreprise christolienne 116
II. Le discours esthétique de Christo et Jeanne-Claude 161
III. Méthode : Les editions documentaires comme sources et la remontée des filières documentaires 199
IV. Conclusion du chapitre : va et vient méthodologique 216

Chapitre 3. D'un art textile à un art spatial **220**
I. Du *Soft Art* textile : l'objet textile 223
II. un Art Corporel : l'objet textile comme enveloppe 265
III. Land Art, Environmental Art : l'œuvre christolienne sur le *land* de l'art 282
IV. Conclusion du chapitre : Tissu-peau et tissu-lieux, vers le tissu-mots 349

Chapitre 4. Un art du projet *in situ outdoors* : la dimension spatiale de l'action artistique christolienne **351**
I. Les rapports de l'objet textile et du site : l'idée de l'objet d'art 354
II. Les rapports de l'œuvre et du site : les lieux et les formes du projet 378
III. Tisser le projet et le monde : mondaniser le projet pour réaliser l'objet d'art, faire œuvre d'art pour informer le monde 452
IV. Conclusion du chapitre : Terrain et figuration : de l'action à la question de l'expérience 491

Chapitre 5. L'expérience *in situ outdoors* : l'enjeu transitionnel de l'enveloppe christolienne **495**
I. Du projet à la pro-motion : l'exposition documentaire comme « seuil esthétique » 495
II. La transitionnalité: une théorie spatiale de la psychogenèse 538
III. L'expérience transitionnelle de l'objet d'art christolien : entre carte et image du corps 583
IV. (conclusion) Seuil et transition 601

Conclusion **603**

Références **606**
Sources documentaires 606
Bibliographie 609