Nathalie HEINICH, *Le Pont-Neuf de Christo. Ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion*

Vincennes, T. Marchaisse, 2020, 184 pages

Emmanuel Gleyze

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22652>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.22652

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2020

Pagination : 398-401

ISBN : 978-2-8143-0586-1

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Emmanuel Gleyze, « Nathalie HEINICH, *Le Pont-Neuf de Christo. Ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion* », *Questions de communication* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 15 novembre 2020, consulté le 14 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.22652>

à toute entreprise créatrice : « La création d'une bande dessinée comme celle d'un roman ou d'un film implique la coopération de divers intervenants » (p. 339). Ainsi, si le lecteur est toujours enclin à ramener la conception d'un album à un auteur unique, le chercheur se doit-il de considérer les différents acteurs impliqués dans l'acte de production. Sur ce point, les conclusions de ce septième chapitre présentent des affinités intéressantes avec certaines recherches menées en sciences de l'information et de la communication, en particulier celles d'Emmanuel Souchier sur l'énonciation éditoriale.

Les analyses développées tout au long de l'ouvrage conduisent B. Glaude à dresser, dans son épilogue, une « grille de critères pour une description des dialogues de bande dessinée » (p. 354). Ainsi toute étude sur les dialogues bédésiques devrait-elle prendre en compte quatre critères étroitement corrélés : le « code iconique » (posture des personnages, expressivité des corps, etc.), le « code linguistique » (registres de langue, longueur des répliques, etc.), le « code plastique » (typographie, composition de l'image, etc.) et le « code médiatique » (découpage séquentiel, mise en pages, etc.). Nul doute qu'une telle grille constitue un apport méthodologique précieux et devrait, si elle trouve un écho favorable au sein de la stripologie, donner une impulsion nouvelle à l'étude des dialogues de bande dessinée. Ajoutons enfin que l'ouvrage est assorti d'une riche bibliographie incluant des références francophones, germanophones, italo-phones et anglophones. De quoi encourager le lecteur à approfondir les pistes de recherche dégagées dans cet essai.

Philippe Paolucci

Université Toulouse 3-Paul Sabatier, Lerass, F-31077

Toulouse, France

Philippe.paolucci[at]yahoo.fr

Nathalie HEINICH, *Le Pont-Neuf de Christo. Ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion*
Vincennes, T. Marchaisse, 2020, 184 pages

L'ouvrage de Nathalie Heinich porte sur une étude de cas : l'analyse d'un événement emblématique touchant à l'art contemporain, l'emballage par Christo (Vladimiroff Javacheff) du Pont-Neuf, à Paris, du 22 septembre au 7 octobre 1985. Nathalie Heinich a alors 30 ans. Elle se lance dans une enquête sociologique de terrain, essentiellement qualitative, ayant rapidement l'intuition du profond « intérêt sociologique » de cet événement (p. 6). L'objectif de l'ouvrage est la compréhension des conditions

de réception de l'art contemporain sous l'angle de la sociologie de la culture (p. 16). Comment une opinion se forme-t-elle à partir d'un objet nouveau et déroutant ? Sur quoi se fonde-t-il ? Comment un objet inclassable peut-il être reçu ?

Alors pourquoi publier, 35 ans après, cette enquête restée inédite ? L'autrice répond dans son « Avant-propos » (p. 5-13) en contextualisant cette parution. D'abord à travers une mise en contexte historique : en 1985, Christo n'est pas aussi connu que maintenant, et son intervention sur le Pont-Neuf représente, pour l'époque et pour le public non initié, un véritable « objet critique ». Ensuite, avec une contextualisation plus actuelle : la mort de l'artiste le 31 mai 2020, ainsi que l'annonce de l'emballage de l'Arc de Triomphe pour l'automne 2021 et l'exposition que lui consacre le Centre Pompidou (ces deux derniers étant reportés en raison de la pandémie de Covid-19). Et encore, avec des contextes épistémologiques et plus personnels : comme l'explique N. Heinich, on retrouve dans l'ouvrage, en germes, l'essentiel de ses futurs « choix de techniques d'écriture, de posture, de domaines de recherche et d'appuis théoriques » (p. 7), notamment une approche compréhensive, qualitative et ethnographique de la recherche et des thématiques qui feront le cœur de ses travaux de recherches ultérieurs : l'art contemporain, les objets frontières, le régime de singularité, le statut de l'artiste, l'identité en question, la sociologie des valeurs... Et puis l'influence – présageant des discussions plus tardives de leurs œuvres – de certains auteurs sociologiques, et non des moindres : Erving Goffman ici en particulier, Pierre Bourdieu et Norbert Elias. Enfin, un dernier contexte actuel, éditorial : la sortie, en parallèle de cette étude de cas, d'un ouvrage plus conceptuel de l'autrice sur E. Goffman : *La Cadre-analyse d'Erving Goffman. Une aventure structuraliste* (Paris, CNRS Éd., 2020, voir la note de lecture consacrée dans cette livraison). La publication simultanée des deux ouvrages est délibérée : ils se répondent l'un l'autre, à 35 ans d'intervalle, l'un sur un volet empirique, l'autre sur un volet plus théorique.

L'étude de cas se scinde en deux parties : la première sur la réception de l'œuvre par le « grand public » et la seconde sur l'œuvre elle-même, proposant ainsi un trajet sociologique des opinions que suscitent l'œuvre, vers l'œuvre elle-même ; l'art ne se résumant pas à l'œuvre dans la perspective sociologique de l'autrice. L'ouvrage est également accompagné d'encadrés, avec des extraits d'entretiens, des photographies d'usages, d'analyses documentaires, d'ordonnance de référentiel, d'analyse de coupures de presse, comme dans plusieurs

livres de l'autrice par la suite. La méthodologie est précisée dès l'introduction (p. 15-18) : des techniques de recueil touchant autant à l'entretien sur le vif, qu'à la photographie, l'observation directe, les traces écrites (articles, graffitis, tracts...), l'écoute attentive des ragots, rumeurs et même un questionnaire distribué aux salariés du magasin La Samaritaine, à quelques pas du pont. Ces techniques s'organisent selon trois dimensions (p. 16) : thématique sur la question de la réception de l'œuvre ; topologique avec des variations sur les distances des opinions selon leur proximité avec ledit pont ; enfin temporelle avec des choix d'observations à plusieurs moments de la journée et de la semaine (p. 16-17). L'objet semble dicter la méthode et non l'inverse, on cherche l'intelligibilité des comportements et l'écart à la norme.

La première partie de l'ouvrage donne le ton : on y éprouve les limites de l'univers artistique en raison du caractère problématique de l'œuvre de Christo. L'emballage du pont historique est formel (de la toile et des cordes), éphémère et inexposable, et, de plus, ouvert à l'espace public (p. 25), ce qui le distingue de l'exposition muséale. S'y ajoute un mode de financement particulier ainsi qu'une fonctionnalité mise en question, celle d'un pont servant initialement à la circulation. Comme l'explique l'autrice, « se crée ainsi une sorte de vide ontologique, générateur, on va le voir, de comportements d'adaptation spécifique » des publics (p. 26), en partie compensé par la campagne d'information autour de l'événement, mais qui n'est pas suffisante. Ici, l'apport théorique d'E. Goffman (*Frame Analysis*, New York, Harper Colophon, 1974) devient nécessaire pour penser la transformation du pont historique et fonctionnel (le « cadre primaire ») en œuvre d'art contemporaine (le « cadre modalisé ») (p. 29). Avec une transformation du cadre modalisé qui, plus fragile, peut avoir des succédanés inattendus et incontrôlables.

On peut alors voir apparaître trois types de réactions (p. 30) des publics suscités par cette transformation : les re-modalisations (opérant par les interactions), les réappropriations (par les actions individuelles) et les réinterprétations (par les échanges verbaux), avec autant de façons de gérer un objet inclassable. Les premières sont variées : mimétique, parodique, scénique, commerciale ; comme ce bouquiniste du quai de Conti, qui enveloppe sa propre chaise dans une vieille couverture ficelée, avec une pancarte « Emballé par moi-même » et qui fait l'hilarité des passants (« re-modélisation » parodique, p. 39). Les « réappropriations » sont, elles, individuelles, telles la prise photographique du monument, la

récupération d'échantillons de l'emballage du pont ou la destruction iconoclaste et le graffiti (p. 41), posant ainsi la tension entre public et privé (p. 42). Enfin, les « réinterprétations » passent par la verbalisation des publics (p. 44-52) : « Elles consistent en un rabattement de l'objet sur le ou les registres familiers – registres dont la diversité est à l'image de la multiplicité des ressources dont disposent les individus – et sont exactement à la mesure de l'effet de désorientation produit par l'opération » (p. 44). À la simple question posée par l'autrice désignant le Pont-Neuf empaqueté « Mais qu'est-ce que c'est ça ? », les réponses touchent maintenant non plus à la transformation du cadre (sa forme) mais à son contenu. On a là une sollicitation aux registres de valeurs des publics (p. 45). Cette approche a été initiée par un article de N. Heinrich à propos de la corrida (« L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauromachie considérée comme un combat de registres », *Espaces et Sociétés*, LXIX, n° 2, 1992, réédité dans *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Fayard, 2012) et qui trouvera tout son aboutissement dans *Des valeurs. Une approche sociologique* (Paris, Gallimard, 2017). S'énonce alors les différents registres sollicités à travers les paroles des publics : artistique, décoratif/vestimentaire, esthétique, technique, fonctionnel, psychologique, économique, suivi enfin du registre éthique, avec par exemple un chauffeur de taxi qui dira « Pour moi c'est de l'argent foutu en l'air. Il y a des gens qui crèvent et on fait des conneries pareilles. C'est tout ce que j'ai à en dire » (p. 49).

S'ensuivent des galeries de portraits, évoquant tantôt le rejet de l'œuvre (le chauffeur de taxi, la militante, p. 63-68), son adhésion (la couturière, le machiniste, p. 75-79), le détachement et l'ambivalence (l'agent d'entretien, l'antiquaire, p. 88-95), l'implication (la fleuriste, Élisabeth, étudiante aux Beaux-Arts, p. 97-107). C'est l'occasion d'explorer comment une opinion change, se fait et se défait, touchant à l'identité même de l'enquêté. La conclusion de la première partie de l'ouvrage résume bien l'ensemble : « Or le Pont-Neuf de Christo a ceci de particulier, et de particulièrement intéressant pour l'observation sociologique, qu'il renvoie, de par l'indécidabilité de son statut, à un système multiple. C'est une équivocité des valeurs engagées qui explique l'étendue et la variété des réactions recueillies, tant dans leur forme (opinions et conduites) que dans leur contenu. Il s'agissait en effet d'un objet critique, c'est-à-dire particulièrement susceptible de mettre en crise la relation ordinaire au monde, et, par conséquent, le sujet lui-même dans son rapport à sa propre identité » (p. 114).

L'œuvre elle-même maintenant, avec la seconde partie de l'ouvrage (p. 115-167), qui passe tour à tour par le contexte plus général des œuvres de Christo, les spécificités de l'emballage du Pont-Neuf, la dimension économique et l'entreprise Christo elle-même, enfin, la dimension juridique du projet. Les œuvres précédentes de Christo travaillent déjà les frontières de l'art, mais l'emballage du Pont-Neuf repousse encore ces limites esthétiques, techniques, économiques, administratives, politiques et enfin sociales (p. 120) « de sorte que, de façon générale, c'est la frontière même entre art et non-art que s'emploie à faire bouger Christo » (p. 121). Une fois cette boîte de Pandore ouverte, que reste-t-il au fond ? Le pouvoir performatif de l'artiste à travers sa signature, l'art comme procès et le travail sur les frontières déjà évoqué. Comme l'écrivait Christo, cité par l'autrice, « l'œuvre d'art, ce n'est pas l'objet, c'est le processus : comme vous en ce moment, vous faites partie de l'œuvre, que vous le vouliez ou non » (p. 122).

Vient ensuite l'interpénétration de l'économie et du culturel : la partie invisible du projet et sa partie visible (la réalisation elle-même), « Christo artiste-peintre contre Christo entrepreneur-décorateur-architecte » (p. 146), qui font le plein jeu d'une économie symbolique : « C'est que toute opération montée par Christo est par définition plus publique qu'une œuvre traditionnelle, puisqu'elle a lieu hors du musée (c'est ce que Christo appelle le « hardware », la mise en œuvre), mais avec cette contrepartie qu'elle augmente du même coup la part de l'élaboration privée, invisible au public (le « software », la préparation) » explique N. Heinrich (p. 136). On en arrive tout naturellement ici à l'entreprise Christo elle-même (p. 141-146), face immergée du projet avec un fonctionnement atypique entre entreprise très rentable et registre affectif (p. 145). En effet, Christo est salarié de l'entreprise, sa femme Jeanne-Claude présidente (p. 142), avec un *standing* relativement modeste du couple et un investissement financier massif dans les projets eux-mêmes (p. 142). L'entreprise vise aussi à assurer le contrôle des produits dérivés, avec la partie juridique (p. 151-154). L'exemple du conflit au tribunal de grande instance de Paris est ici emblématique. Il confronte l'entreprise Christo et les agences Gamma et Sygma, au sujet du monopole sur la reproduction photographique et commerciale de l'emballage du Pont-Neuf. Ainsi est-ce le statut de l'œuvre qui est questionné : œuvre d'art ou non ? (p. 154). Cette question ontologique traverse, de part en part, l'ensemble de la réception de l'œuvre elle-même : « La question pourrait paraître, après tout, oiseuse, si elle n'engageait avec elle non seulement l'identité de l'objet mais aussi

celle du spectateur, appelé, face à un phénomène constitutivement indéterminé, à adopter une opinion, un registre d'appréhension, autrement dit, une posture : c'est bien là le trouble, quasi existentiel dans certains cas, engendré par un objet qui est à la fois un paradoxe artistique, un prototype économique, un nœud juridique – mais aussi, pour les passants qui ne sont spécialistes ni d'art, ni d'économie, ni de droit, un véritable casse-tête ontologique » (p. 159).

On retrouve ici le fondement de l'art contemporain qui vise à toujours aller plus loin dans la remise en cause des principes canoniques de l'œuvre d'art (p. 161) à travers une surenchère systématique : c'est la « partie de main-chaude » de l'art contemporain (p. 160-163), une forme de jeu à trois « entre les transgressions opérées par l'œuvre, les réactions de défense des frontières par les publics profanes, et les opérations d'intégration à l'intérieur de frontières élargies par les spécialistes » comme l'expliquera au sujet de cette étude de cas, N. Heinrich dans un entretien avec Julien Ténédos (*La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretien avec Julien Ténédos*, Bruxelles, Éd. Les Impressions nouvelles, 2015, p. 38).

L'ouvrage de N. Heinrich s'inscrit, sans qu'elle ne le sache vraiment à l'époque, dans une tradition sociologique longue et puissante, compréhensive et empirique. « Go get your pants dirty (« Allez-y de visu »), allez renifler des atmosphères et écouter les rumeurs, traînez dans toutes sortes de milieux sociaux [...] » écrivait déjà Robert E. Park au début du 20^e siècle, avec l'École de Chicago (D. Céfaï, *L'Enquête de terrain*, Paris, Éd. La Découverte, 2003, p. 501). *Le Pont-Neuf de Christo* est une enquête vivifiante, vivante, par son rythme, sa profondeur d'analyse et sa richesse documentaire souvent savoureuse par son humour. On pense aussi aux « enquêtes éclairs » du groupe d'Edgar Morin, ramassées sur un temps très court, qualitatives (*La Rumeur d'Orléans*, Paris, Éd. Le Seuil, 1969). On pourra regretter quelques répétitions entre le texte et certains encadrés ou la métaphore religieuse pour évoquer le monde de l'art avec ses « adeptes », ses « mécréants », sa « magie », son « auto-célébration » (p. 122-123, 133-134) en début de seconde partie qui n'apporte rien de plus à une analyse déjà très riche. Au sujet des encadrés, ce serait oublier que l'ouvrage peut tout à fait s'ouvrir à une dimension pédagogique, et servir de base à un enseignement vivant et documenté pour des étudiants en sciences de l'information et de la communication, en sociologie, en histoire de l'art. Au sujet de la métaphore religieuse, ce serait négliger aussi la préface de N. Heinrich (p. 10-11) : faute avouée, faute à demi...

Enfin, *Le Pont-Neuf de Christo* est un ouvrage fondateur, à double titre : d'abord, parce qu'il inaugure de façon très claire l'ensemble des travaux, des notions, des enquêtes de terrains de l'autrice ; ensuite et surtout, parce que si on le lit en miroir de l'autre ouvrage de l'autrice paru en même temps (*La Cadre-analyse d'Erving Goffman, op. cit.*), on pourra y percevoir toute la cohérence d'une pensée sociologique riche de 35 années, rigoureuse, singulière, féconde, en un mot puissante.

Emmanuel Gleyze

Université Paul Valéry-Montpellier 3, F-34199

Montpellier, France

emmanuel.gleyze[at]yahoo.fr

Selim KRICHANE, *La Caméra imaginaire*

Genève, Georg, coll. Emprise de vue, 2018, 464 pages

Disons-le d'emblée, cet ouvrage fera assurément date, tant – et parce qu'autant – dans le champ des études vidéoludiques, cinématographiques, que dans celui des études audiovisuelles en général et, plus largement encore, en sciences de l'information et de la communication (SIC). Aboutissement d'un travail doctoral, il attaque de front et avec succès plusieurs problématiques cruciales dans les recherches concernant les industries culturelles, l'audiovisuel, le numérique, le participatif et leurs enjeux en termes de réception, de narration, de dispositif, de modèle communicationnel et de fonctionnement idéologique. À partir de la question de la caméra dans les jeux vidéo, plus précisément de l'émergence, de l'installation et des évolutions de la notion de caméra dans l'univers vidéoludique, l'auteur propose non seulement un passionnant parcours diachronique à la croisée du cinéma et du jeu vidéo, mais surtout une méthode d'investigation et de démonstration ambitieuse dont il fait la preuve de l'efficacité tout au long du texte. Comme Christian Metz, auquel le titre de l'ouvrage fait référence et rend hommage (*Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'édition, 1977), qui importa la linguistique et l'approche psychanalytique pour « travailler » le cinéma, Selim Krichane entreprend une hybridation hypothético-déductive au degré suivant : importer la notion « cinématographique » de caméra (cette appropriation qui est aussi réduction est discutée brillamment par l'auteur) pour « travailler » le jeu vidéo. La réussite tout en finesse de l'entreprise réside dans le fait que l'auteur n'importe pas simplement la notion mais le *principe* de la notion pour le rejouer, le renouer, le renouveler, dans un nouveau contexte. Ainsi est-il avant tout

attentif à la « fonction symbolique forte » (p. 28) de la caméra (imaginaire) qui « constitue une condition de possibilité de son transfert et de sa réappropriation » (*ibid.*). C'est pourquoi « une fois transposée dans le champ des jeux vidéo, la notion de "caméra" revêt une valeur métaphorique, dont la portée ne peut être élucidée en dehors d'une approche soucieuse du contexte socioculturel et médiatique qui aura favorisé les dynamiques d'échange, de contamination et de convergence caractéristiques des industries culturelles contemporaines » (*ibid.*). Assumant cette valeur méta, plus qu'une étude ontologique de l'organisation scopique des jeux vidéo, l'auteur propose de « retracer l'histoire de la notion de "caméra" dans les discours, pour ensuite la confronter aux images et aux mécaniques de jeu qu'elle désigne » (p. 32). Dans ce glissement réside tout l'intérêt et l'importance de ce livre. L'auteur ne prétend pas donner son analyse des systèmes de représentation à l'œuvre dans les jeux vidéo, mais une démonstration du fonctionnement des représentations recontextualisées effectivement à l'œuvre au prisme de la notion de caméra dans les jeux vidéo. L'entreprise est alors du domaine de la sociosémiotique : « L'approche théorique que nous préconisons, aux allures (dé)constructivistes, arrimée à l'analyse historique des discours, nous amène à envisager la *cinématographicité* des représentations vidéoludiques comme étant principalement un phénomène discursif, avant de constituer une quelconque qualité intrinsèque des objets eux-mêmes » (p. 50). Si le corpus est constitué de la littérature endogène du monde vidéoludique (magazines, fanzines, commentaires), habilement, l'auteur y intègre aussi les travaux qui l'ont précédé, comme autant de discours construisant le champ, donc les représentations. L'ouvrage est donc aussi un *vade-mecum* de la recherche sur ces thématiques. « Ce faisant, Krichane apporte des outils d'analyse dont la remarquable opérativité tient à ce qu'ils ont été préalablement dégagés d'une étude des discours plutôt qu'élaborés *ex nihilo*, et que, par conséquent, ils échappent à une conception essentialisante et anhistorique du médium vidéoludique » (préface de Alain Boillat, p. 15).

Souvent conçu comme artefact industriel et grand public par excellence, le jeu vidéo « permet » à l'auteur de mobiliser une notion aussi profondément esthétique et marquée par la recherche immanentiste que peut l'être celle de « caméra », en tant qu'idéologème (M. Angenot, « Présupposés, topos, idéologèmes », *Études françaises*, 13, 1-2, p. 11-34) et non plus concept déterminé à rendre compte d'une