



NATHALIE HEINICH

LE PONT-NEUF DE CHRISTO

OUVRAGE D'ART, ŒUVRE D'ART
OU COMMENT SE FAIRE UNE OPINION



éditions
THIERRY MARCHAISSE

Présentation

Pour retrouver l'effet d'étrangeté que produisit l'emballage du Pont-Neuf, il faut remonter dans le temps, quand Christo était encore peu connu du grand public.

En 1985, le sens d'une entreprise aussi inédite, collective et éphémère, était loin d'aller de soi, en tout cas pour les non-initiés : avait-on encore affaire à un ouvrage d'art – le pont – ou bien à une œuvre d'art ? Comment se faire une opinion ? Et fallait-il même prendre tout cela au sérieux, qui défiait autant le sens commun que la sociologie ?

L'enquête menée à l'époque par Nathalie Heinich permet de s'immerger dans le Paris du premier « effet Christo ». Truffée d'anecdotes savoureuses et de documents originaux, elle offre une introduction remarquablement vivante à la question des frontières de l'art.

Nathalie HEINICH est sociologue au CNRS. Elle a publié une quarantaine d'ouvrages portant sur le statut d'artiste et d'auteur, l'art contemporain, les identités en crise, l'histoire de la sociologie, et les valeurs.

Nathalie Heinich

Le Pont-Neuf de Christo

**Ouvrage d'art, œuvre d'art
ou comment se faire une opinion**

© 2020 Éditions Thierry Marchaisse

Conception visuelle : Denis Couchaux

Mise en page intérieure : Anne Fragonard-Le Guen

Nous remercions vivement les Archives de la critique d'art / Université Rennes 2 pour leur aide précieuse. Dossier « Christo : enquête du pont-neuf », fonds Nathalie Heinich, INHA-collection Archives de la critique d'art, Rennes.

Éditions Thierry Marchaisse

221 rue Diderot

94300 Vincennes

<http://www.editions-marchaisse.fr>



[Marchaisse](#)



[Éditions TM](#)

Diffusion-Distribution : Harmonia Mundi

ISBN (ePub) : 978-2-36280-235-5

ISBN (papier) : 978-2-36280-234-8

ISBN (PDF) : 978-2-36280-236-2

Avant-propos

Du 22 septembre au 7 octobre 1985, Christo fit emballer le Pont-Neuf de Paris. Trente-cinq ans après, l'emballage de l'Arc de Triomphe est annoncé pour l'automne 2020. Cette nouvelle actualité parisienne, couplée à l'exposition que le Centre Pompidou consacre à l'artiste au printemps 2020, m'a paru justifier la publication de l'enquête que j'avais réalisée à cette époque sur l'opération Pont-Neuf¹. C'est ce texte, resté inédit, qui est proposé ici². La présente édition reproduit l'original, y compris son titre, qui est antérieur à la co-signature « Christo et Jeanne-Claude ». Seules ont été introduites quelques corrections de ponctuation destinées à fluidifier la lecture, et ont été supprimées quelques images protégées par le droit d'auteur. On ne trouvera donc ici que mes propres photographies, et uniquement celles qui ne montrent pas l'œuvre en tant que telle mais documentent certains usages qui en ont été faits – conformément au programme proprement sociologique d'une enquête sur la réception de l'œuvre, et non pas d'une étude de l'œuvre elle-même.



Cette enquête fait partie d'une série d'études que j'ai menées entre 1981, année de ma soutenance de thèse, et 1986, année de mon entrée au CNRS. Elles s'inscrivaient toutes dans mon domaine de recherche – la sociologie de la culture – et avaient pour objet des institutions (les musées de la Ville de Paris, les artothèques, le festival Sigma de Bordeaux), des professionnels de la culture (les animateurs scientifiques, les traducteurs littéraires, les techniciens du

cinéma), ou encore des expositions (notamment, au Centre Pompidou, « Kafka », « Les Immatériaux », « Vienne naissance d'un siècle »).

L'enquête sur le Pont-Neuf occupe cependant une place un peu à part dans cette série : c'est qu'elle n'est pas issue d'une commande mais de ma propre initiative dès lors que j'ai été informée du projet de Christo, dont l'intérêt sociologique m'a immédiatement frappée. J'ai eu toutefois plus de mal à en convaincre les commanditaires potentiels que j'ai sollicités au ministère de la Culture – en vain, jusqu'à ce qu'un administrateur du ministère des Transports auquel m'avait recommandée un collègue sociologue m'octroie le reliquat d'une enveloppe budgétaire destinée aux ponts...



Pour bien comprendre les enjeux et les conditions de cette enquête, il est important de rappeler que Christo était alors beaucoup moins connu du grand public cultivé qu'il ne l'est devenu par la suite, notamment grâce à cet emballage du Pont-Neuf, que suivra celui du Reichstag de Berlin ; et aussi de garder à l'esprit que l'on ne connaissait pas encore la pratique des bâches publicitaires entourant les bâtiments en cours de restauration. Cette double banalisation – du renom de Christo et des moyens matériels de sa pratique – fait qu'on mesure mal, aujourd'hui, l'effet de décalage, d'étrangeté, d'absence de référence à laquelle accrocher la « qualification » (au double sens de catégorisation et d'évaluation) d'une telle opération d'emballage, du moins pour le public non initié, qui formait bien sûr l'immense majorité des spectateurs de l'œuvre. C'est l'essentiel de ce qui m'a intéressée alors et qui, me semble-t-il, justifie que l'on se replonge dans cette époque, entre l'affaire de la pyramide de Pei au Louvre et celle des colonnes de Buren au Palais-Royal.

Les modalités mêmes de mon enquête permettent de retrouver « l'effet Christo » initial et les questions relatives aux frontières de l'art ou au statut de l'artiste qui en sont inséparables. Cela tient à la méthode de recherche utilisée,

qui demeure, à mes yeux, toujours actuelle : matériaux recueillis *in situ* (comme l'était l'œuvre elle-même), en un enregistrement quasi sismographique de l'événement, faisant feu de tout bois : déambulations, photos, écoute des conversations, discussions avec des proches, lecture de la presse, recueil systématique de documentation, etc.



La décision de publier ce texte tient aussi à une raison tout à la fois épistémologique et personnelle : à savoir l'éclairage rétrospectif qu'il jette sur plus de trente années d'une carrière de chercheur en sociologie, et à peu près autant d'ouvrages publiés. Il est troublant en effet de constater à la relecture que ce travail contient déjà, sous forme quasi métonymique, l'essentiel de ce que seront ultérieurement mes choix de technique d'écriture, de posture, de domaines de recherche et d'appuis théoriques³.

La technique d'écriture, tout d'abord : l'utilisation des encadrés, des illustrations tirées de documents apparemment triviaux, des collages d'entretiens, est directement empruntée aux techniques éditoriales expérimentées dans la revue fondée par Pierre Bourdieu, *Actes de la recherche en sciences sociales*, dont la découverte dix ans auparavant avait déclenché ma vocation de sociologue : j'y suis restée fidèle (au désespoir, parfois, de mes éditeurs) dans presque tous mes livres.

D'autre part, la décision – paradoxale pour les spécialistes d'art – de commencer par décrire les réactions du public avant de décrire l'œuvre est dictée, elle, par deux convictions fondamentales. La première est que « l'art » ne se réduit pas aux œuvres, mais inclut au même titre et sur le même plan épistémique le statut de leurs producteurs, le travail de leurs intermédiaires et la façon dont les destinataires s'en emparent. Et la seconde conviction est que, pour affirmer la frontière parfois subtile entre histoire de l'art et sociologie de

l'art, celle-ci a tout intérêt à subordonner ostensiblement l'entrée par les œuvres à l'entrée par leur production, leur diffusion et leur réception. Cette décision de méthode m'a valu une certaine incompréhension de la part des historiens et critiques d'art, et une certaine marginalisation de la part du courant de la nouvelle sociologie pragmatique initié par Bruno Latour, attachée à décrire l'action exercée par les objets. Pourtant cette description est bien présente dans mon dispositif d'analyse, comme on peut le constater tant à propos du Pont-Neuf que de Van Gogh, de l'art contemporain, de Bourdieu, du patrimoine, ou de la visibilité. Elle n'est, simplement, jamais présentée de façon préliminaire ou détachée du contexte.

Par ailleurs, c'est lors de cette enquête que j'ai expérimenté pour la première fois la supériorité heuristique du matériel spontané (le recueil de propos ou de comportements observés en situation, l'analyse de récits, l'exploitation des anecdotes comme indicateurs du rapport à la norme) comparé au matériel provoqué par l'enquêteur (entretiens, questionnaires) : d'où ma préférence pour les méthodes de type ethnographique, quoique moins « scientifiques » en apparence que la méthode statistique. Cette préférence, je l'ai constamment mise en pratique à propos tant de Van Gogh que des rejets de l'art contemporain, des structures fictionnelles de l'identité féminine et des rapports mère-fille, de l'identité d'écrivain, des conditions de la reconnaissance littéraire, du patrimoine, de l'artification, de la visibilité, ou encore du rapport aux valeurs.

Enfin, l'expérience du Pont-Neuf de Christo a accompagné ma conversion à la sociologie qualitative (et son corollaire qu'est la technique de l'échantillon contrasté pour la constitution du corpus d'observations ou d'entretiens, plutôt que de l'échantillon représentatif propre à la sociologie quantitative). J'y suis restée là encore obstinément fidèle, malgré des tentatives sporadiques pour quantifier des jugements de valeur : ici avec un questionnaire, pour le moins peu concluant, auprès des employés de la Samaritaine ; plus tard dans une enquête sur l'affaire des colonnes de Buren au Palais-Royal.



La posture de recherche, ensuite : de même que Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, j'ai fait, avec l'enquête sur le Pont-Neuf, de la sociologie compréhensive sans savoir qu'elle existait (comme beaucoup de sociologues venus à leur discipline à travers l'œuvre de Bourdieu, j'en connaissais et appréciais davantage *La Distinction* que *Le Sens pratique*, *L'Amour de l'art* que « La Maison kabyle »). Chercher à expliciter les raisons des comportements des acteurs plutôt que de les expliquer par des causes extérieures : ce programme, découvert dans les entretiens menés à propos du Pont-Neuf, reste le mien, même s'il ne m'empêche pas d'admirer à l'occasion les grandes productions de la sociologie explicative. Mais celle-ci ne m'aurait jamais permis de mettre en évidence la logique des rapports à l'identité d'écrivain, à l'art contemporain, au patrimoine, aux célébrités ou aux pratiques d'évaluation.

Un autre choix de posture est également perceptible avec l'enquête sur le Pont-Neuf : celui de prendre au sérieux la question de la singularité, sans chercher à la réduire d'emblée à une illusion. La singularité comme conjonction des propriétés d'un objet, des représentations que s'en font les sujets, et des contextes de leur interaction : voilà qui résume assez bien ce que fut le Pont-Neuf de Christo. C'est son exemple qui me servira ensuite dans mes réflexions sur la nature d'un événement artistique, les objets-frontières, les écarts à la norme comme révélateurs de celle-ci et, bien sûr, le « régime de singularité », que j'observerai à l'œuvre à propos tant de Van Gogh que de l'histoire du statut d'artiste, des prix littéraires et de l'identité d'écrivain, de la visibilité ou, encore, de l'art contemporain.

Enfin, après la sociologie compréhensive et l'attention portée à la singularité, un troisième et dernier élément de posture m'a été révélé à l'occasion de cette enquête : c'est l'impérieuse nécessité de la neutralité axiologique pour comprendre sociologiquement un objet de recherche, surtout lorsque celui-ci

est fortement controversé. Cette position a été et continue à être ce qui m'est le plus fréquemment reproché, tant par des sociologues que par des profanes : je m'en suis suffisamment expliquée ailleurs pour ne pas en refaire la démonstration ici. Je préfère profiter de cet avant-propos pour pointer dans le texte quelques entorses à l'impératif de neutralité, dont je rougis aujourd'hui mais que, j'espère, on pardonnera rétrospectivement à une jeune sociologue à peine trentenaire et formatée par une sociologie bourdieusienne entièrement tournée vers la critique. Ainsi je n'utiliserais plus aujourd'hui les termes, trop normatifs, de « provocation », « récupération » ou « célébration » (je leur préférerais dans *Le Triple jeu de l'art contemporain* ceux, plus neutres, de « transgression » et d'« intégration »). Plus grave, m'ont échappé quelques malheureux « tout se passe comme si » (un tour de passe-passe emblématique du *Bêtisier du sociologue*), ainsi que – surtout vers la fin du texte – des « magique », « culte », « croyance », « croyants », « incroyants », « mécréants », « fidèles », « les prêtres et leurs saints », symptômes d'un usage critique et non contrôlé (non contrôlé parce que critique) de la comparaison avec la religion. Il me faudra quelques années encore pour comprendre, en écrivant mon premier livre sur Van Gogh, que l'analogie religieuse doit être étudiée comme une ressource des acteurs et non pas utilisée comme un outil de chercheur, car elle n'explique pas grand-chose mais sert surtout à montrer au lecteur que le sociologue n'est pas dupe des illusions des acteurs – une conception somme toute assez stérile et, surtout, fort peu sympathique (mais malheureusement encore très pratiquée) de la sociologie.



Les domaines de recherche, à présent : mis à part quelques signaux envers mes futures investigations sur l'identité (avec la notion de « cohérence identitaire ») et sur la visibilité (avec la fonction des autographes), l'enquête sur le Pont-Neuf préfigure essentiellement les travaux qui suivront sur l'art

contemporain. Car c'est cette expérience qui m'en a fourni à la fois l'envie et la clé de compréhension, à travers l'idée du « déplacement de frontières » et de l'« épreuve des limites de l'univers artistique », en forme de « partie de main-chaude » (*Le Triple jeu de l'art contemporain* devait initialement s'intituler « la partie de main-chaude de l'art contemporain »). La mise en relation de Mauss (la magie) et de Duchamp (la transmutation d'un objet ordinaire en œuvre d'art), ainsi que le choix méthodologique de travailler sur les rejets, la focalisation sur le rôle des intermédiaires de l'art (ici, les agents de maintenance sur le pont), et l'idée de l'art contemporain comme équivalent du travail de la sociologie – tout cela, qui nourrira de nombreux livres et articles sur l'art contemporain, est né sur le Pont-Neuf en ce début d'automne 1985.

Mais ce n'est pas tout : car c'est aussi toute la ligne de recherche dédiée aux valeurs qui s'y enracine. Les réflexions – encore embryonnaires – sur la production des jugements de valeur, sur l'opinion, sur la tension entre implication et détachement (appuyée sur un vieil article de Norbert Elias, son livre sur le sujet n'ayant pas encore été traduit à l'époque), feront l'objet, une trentaine d'années plus tard, de la première partie de *Des valeurs*. Quant à la troisième partie, elle ne fera que développer la problématique des « registres de valeurs » entamée à partir d'un précédent travail sur la corrida : on y trouve déjà les registres « artistique » et « esthétique » (regroupés par la suite en un seul et même registre), « économique », « technique », « fonctionnel », « éthique », « affectif ». Aujourd'hui j'ajouterais le « civique », l'« esthétique » et le « réputationnel », qui manquent à l'appel ; mais l'essentiel y est déjà.



Les appuis théoriques, enfin : à l'époque je ne disposais pas, pour conceptualiser les « familles de valeurs », de la modélisation que s'approprièrent à produire de leur côté Luc Boltanski et Laurent Thévenot, d'abord dans un

rapport du Centre d'études de l'emploi, puis dans leur livre de 1991 sur la justification. C'est pourquoi je m'étais tournée vers un livre d'Erving Goffman, *Frame Analysis*, cité ici dans sa version originale car il n'était pas encore traduit en français. Parce qu'il propose un modèle d'analyse des différents « cadres » (en termes d'expérience ordinaire) ou des différents « registres » (en termes d'évaluation), de leur hétérogénéité, et des compétences exigées par leur maniement, ce livre peu connu du grand sociologue américain a été alors mon principal support théorique. Et il l'est resté depuis, puisque je n'ai cessé d'y revenir et d'y puiser. C'est ce dont témoigne *La Cadre-analyse d'Erving Goffman*, que j'ai tenu à publier en même temps que cet ouvrage sur Christo, car ce recueil d'articles et cette enquête représentent à mes yeux les deux faces (l'une théorique et l'autre empirique) d'une seule et même entreprise toujours en cours⁴.

Quoique très présent dans les dernières pages et explicite dans les dernières lignes, le recours à la sociologie de Bourdieu n'est donc pas ce qu'il y a de plus essentiel dans ce texte ni, surtout, ce qu'il a de plus heuristique. Reliquat prévisible d'une formation en sociologie due pour l'essentiel à la fréquentation du séminaire de Bourdieu et à la lecture de ses œuvres, cet appui manifesté *in extremis* m'apparaît à la relecture comme les derniers feux, quasi éteints, d'une étoile fascinante mais dont je ne savais pas encore que, au moins pour moi et même si je n'en avais pas conscience, elle était déjà morte.

Nathalie Heinich
Juillet 2019

¹ « Le Pont-Neuf de Christo. Ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion », dépôt à la Bibliothèque Nationale par l'association ADRESSE, Paris, 1987 (ISBN 2-905068-02-07).

² Seul un article en a été tiré, à l'invitation d'une éphémère revue d'histoire de l'art : « Errance, croyance et mécréance : le public du Pont-Neuf de Christo », *L'Écrit-Voir*, n° 11, 1988.

³ Voir en fin de volume la liste des autres ouvrages du même auteur.

⁴ Cf. N. Heinich, *La Cadre-analyse d'Erving Goffman. Une aventure structuraliste*, Paris, CNRS éditions, 2020.

Introduction

Cette étude, réalisée en septembre 1985 dans le cadre de l'association ADRESSE, s'appuie sur différents éléments recueillis à cet effet : observations *in situ*, entretiens, questionnaire auprès des employés de « La Samaritaine », dossier de presse, documentation, photographies.

On n'y trouvera donc pas les instruments traditionnels de l'enquête par sondage ou échantillon représentatif, tels qu'ils ont été développés tant par l'investigation statistique à grande échelle que par le marketing, commercial ou électoral ; soit dans un souci de rupture avec les traditions universitaires (philosophiques ou psychologiques), soit dans une optique plus pragmatique de prévisibilité des comportements. Car, en matière de comportement, nous nous intéresserons moins ici à leur prévisibilité qu'à leur intelligibilité, et moins aux régularités qu'aux écarts à la norme. Ceux-ci en effet ont la propriété de rendre manifestes les conditions de possibilité de la norme en question – conditions que leur évidence même tend ordinairement à occulter, par cet effet de familiarité ou d'évidence dont la « lettre volée » d'Edgar Poe constitue une sorte de paradigme. Les pratiques culturelles en particulier permettent d'éclairer en négatif les règles de l'économie ordinaire à travers cela même par quoi elles y échappent. Ainsi, dans le cas du Pont-Neuf de Christo – tellement typé qu'il en devient pour ainsi dire atypique –, les conditions-types de fonctionnement de l'économie culturelle se trouvent poussées à la limite, de sorte qu'il en constitue par contrecoup un formidable révélateur : pour peu, du moins, qu'on accepte de le prendre au sérieux, passant outre la double méfiance manifestée par les critiques et les historiens d'art envers une œuvre

aussi publique, et par les sociologues envers un objet aussi unique, par définition irréductible à une quelconque série.

Concrètement, cette perspective amène à substituer, à la méthode basée sur la représentativité des éléments observés, un principe, également méthodique, de recherche des écarts et des variations. Le choix du Pont-Neuf comme objet d'étude sur les conditions de réception de l'art contemporain constituait une dimension première de variation d'ordre *thématique*, à quoi s'ajouta une série d'autres dimensions. Dimension *topologique* : plus on s'éloignait du pont, plus les opinions apparaissaient négatives et les interprétations, délirantes, dans la mesure où les visiteurs venus sur le pont étaient largement informés et, le plus souvent, suffisamment favorables à l'opération pour la cautionner par leur présence. De sorte que, une fois assuré le recueil d'opinions « conformes » (conformes à la norme interprétative véhiculée par les médias, et conformes à la reconnaissance explicitement attendue par l'artiste), il devenait nécessaire d'« aller voir ailleurs », en privilégiant les lieux où la relation entre l'objet et le sujet se faisait plus lâche (par l'éloignement) ou plus fortuite (comme dans les bus franchissant le pont, où l'on pouvait recueillir les réflexions spontanées d'un public pas ou peu informé ou acculturé) : et ce, non pas par goût du pittoresque, mais par souci de la variation maximale.

Une autre dimension de variation fut d'ordre *temporel*. Faire des interviews le soir, ou en semaine, c'est s'assurer d'un public plutôt plus « concerné », alors que le week-end appelle une relation plus touristique et familiale : pas forcément plus « détachée », pas forcément plus « négative », mais où le degré d'implication ou d'adhésion obéit vraisemblablement à des raisons différentes.

Les choix du thème, du lieu et du moment tiennent donc à l'objet lui-même. À la situation d'enquête en tant que telle se rattachait en outre une variation *méthodologique*, consistant en l'occurrence à utiliser tous les éléments accessibles à l'observation, et pas seulement ceux qui étaient construits *ad hoc* comme peuvent l'être les interviews : traces écrites (graffiti, tracts, articles, etc.), et photographiques, réflexions entendues dans la rue, ragots, rumeurs,

conversations avec des proches, etc. De même, dans le cas des interviews, on a ajouté, à la méthode du magnétophone placé en évidence, qui met l'interviewé en position de témoin, celle du magnétophone ouvert mais simplement tenu en bandoulière, qui permet de maintenir, aussi longtemps que l'intéressé n'y prête pas attention, le registre de l'interaction ordinaire, où la personne sollicitée de manière informelle peut répondre en tant que simple interlocuteur. Enfin, toujours au titre de la variation méthodologique, la passation d'un questionnaire auprès des employés de la Samaritaine n'a pu malheureusement autoriser, en raison du faible nombre de réponses recueillies (moins d'une centaine), le traitement statistique qui, sur cet échantillon précisément ciblé et possédant *a priori* une cohérence objective, aurait permis l'observation de relations régulières entre les opinions, les perceptions, et les caractéristiques sociales des personnes.

Les caractéristiques en question relèvent d'une dimension proprement *sociologique*, qui commande la différenciation des personnes interrogées du point de vue de l'âge, du sexe, de la catégorie sociale, du niveau d'études, éventuellement de l'origine géographique. Là encore il était plus « payant », du point de vue de la recherche des écarts à la norme, d'interroger des personnes âgées plutôt que des jeunes, des commerçants plutôt que des enseignants, des habitants du quartier plutôt que des visiteurs : d'où le choix de points d'enquête diversifiés – une fois investis ces deux lieux-types de « normalisation » qu'étaient le pont lui-même et, dans une certaine mesure, l'école des Beaux-Arts –, tels que la passerelle des Arts, le quai de la Mégisserie, la Samaritaine, la place Dauphine, le quai de Corse... C'est à ce même principe de variation sociologique qu'obéissent également les deux entretiens réalisés après coup, auprès de personnes appartenant à mon entourage et dont les opinions s'étaient révélées à la fois particulièrement négatives, et particulièrement affirmées (étudiante aux Beaux-Arts et militante syndicale).

Mais ces précisions ne relèvent pour l'essentiel que d'une rationalisation après

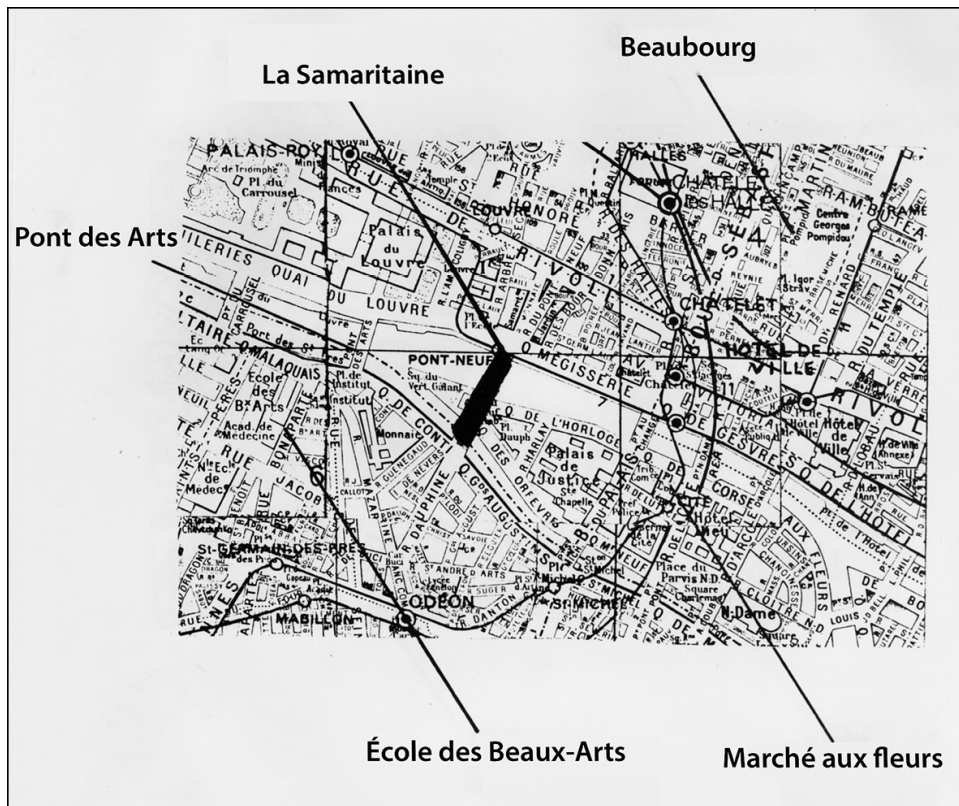
coup : l'étude fut menée très empiriquement, et dans des conditions d'autant plus précaires qu'au travail d'enquête proprement dit se superposait, au même moment, le travail (difficile) de recherche des crédits nécessaires. Peut-être ces remarques permettront-elles cependant de lever une part de la suspicion qui plane généralement sur tout travail échappant aux critères de validité statistique, et d'aborder en connaissance de cause la lecture de ce rapport. Il n'aurait pu exister sans l'aide du Service des études du ministère des Transports, pour lequel je remercie ici monsieur Scriabine, ainsi que monsieur Pierre Sommier, responsable du personnel à la Samaritaine, qui a bien voulu autoriser la passation du questionnaire. Monsieur Christian Carrier, de l'association « Expo-Media », et madame Claude Fourteau, du Centre Pompidou, m'ont également apporté, dans la mesure de leurs possibilités, leur concours et leurs encouragements.

L'architecture est ce qu'on fait à un édifice quand on le regarde.

Walt Whitman

– Première partie –
Errance, croyance et mécréance

Le quartier



I – Un objet visuel non identifié

Le travail de Christo en général, et l’emballage ou l’emballage du Pont-Neuf en particulier, constitue de manière exemplaire une épreuve des limites de l’univers artistique. Non seulement parce que, en réduisant son geste à l’emballage d’objets préexistants, il minimise ostensiblement la part d’intervention créatrice et, ne fabriquant rien, matérialise ainsi, au stade le plus extérieur qu’est celui de l’« enveloppe », le caractère *formel* de l’opération artistique (comme Duchamp l’avait déjà tenté et réussi avec son urinoir, et de façon plus radicale encore puisque l’enveloppe se réduisait à une signature). Non seulement, encore, parce que non content de ne rien fabriquer, il fait de l’éphémère, avec des œuvres vouées à ne pas durer (sauf quelques rares tentatives de jeunesse, comme la chaise emballée), ne subsistant que sous forme de traces photographiques ou de dessins préparatoires (comme les adeptes du « body art » ou des « installations » l’ont déjà expérimenté). Non seulement, enfin, parce qu’il récuse l’abri par excellence des œuvres d’art qu’est le musée, en les rendant, par définition, *inexposables* et intransportables (comme les pratiquants du « land art », tondeurs de prairies ou badigeonneurs de rochers, s’y sont eux aussi employés). Mais, en outre, il sort du petit monde des thuriféraires de l’art en mettant ses productions à l’épreuve du monde profane – et doublement : au niveau de l’élaboration du projet (ce qu’il appelle le « *software* »), par la confrontation avec les réalités techniques, économiques, administratives qui en conditionnent la réussite ; et au niveau de sa mise en œuvre (le « *hardware* »), par la confrontation avec les réactions du « grand public », que rien *a priori* ne prépare à ce déballage public d’un système de

provocation-récupération qui, d'ordinaire, se joue en cercle clos, parmi les initiés, entre les murs des musées internationaux et les pages des revues d'avant-garde.

Pour les non-initiés, la lecture culturelle d'une telle opération, selon les schèmes traditionnels de l'œuvre d'art, est donc forcément problématique – une lecture « économique » ou « fonctionnelle » l'étant d'ailleurs également, dans la mesure où son mode de financement ou sa fonction apparaissent étrangers à l'économie ordinaire. Se crée ainsi une sorte de vide ontologique, générateur, on va le voir, de comportements d'adaptation spécifiques. Cette béance ouverte dans la familiarité de l'univers quotidien fut, cependant, partiellement suturée par un intense travail d'information du public : presse écrite, radio et, surtout, télévision couvrirent très largement l'événement plusieurs semaines auparavant. Cette information contribua à réduire considérablement l'effet de désorientation et, corrélativement, les interprétations aberrantes qu'on aurait pu attendre (ne serait-ce, par exemple, que l'hypothèse de travaux de réfection du pont). Ainsi les passants interrogés dans le cadre de l'enquête semblent, en règle générale, nettement mieux informés (même si cette information dissimule, on va le voir, quantité de lacunes et de contradictions) que ne l'étaient des amis personnels interrogés sur le mode de la conversation ordinaire durant les mois précédents, bien avant donc que des informations ne soient données par la presse : quoique disposant d'un important bagage culturel, et ayant pour la plupart déjà entendu parler de Christo, ils étaient presque tous dans l'incapacité de chiffrer le coût de l'opération telle qu'elle leur était décrite, ni d'en imaginer le financement (les réponses les plus fréquentes allaient du ministère de la Culture ou de la Ville de Paris à des firmes privées américaines). De ce point de vue au moins la campagne de presse a eu un impact considérable, même si elle apparaît regrettable aux yeux du sociologue dans la mesure où elle limite les effets d'errance, symptomatiques des modes de gestion des objets atypiques – eux-

mêmes révélateurs, en négatif, du fonctionnement « normal » que la familiarité tend à opacifier.

Mais l'information ne consiste pas à remplir des structures neutres, et l'assimilation cognitive exige la *formation* ou, plutôt, la transformation préalable de ces structures en vue de leur adaptation. C'est pourquoi l'information, même abondante et répétée, ne suffit pas toujours à suturer le vide ouvert par l'objet inclassable. Témoin cette vieille dame qui, venue sur le pont au tout début des travaux (12 septembre), interrogeant les ouvriers, explique ainsi sa présence : « *J'ai vu ça hier à la télé, alors je suis venue voir... Je ne sais pas ce que c'est, non, je ne sais pas du tout* ». En effet, tant qu'une place spécifique n'aura pas été créée dans l'équipement mental des individus pour un tel objet, tant que celui-ci se heurtera à des attentes relevant d'économies « ordinaires » auxquelles, on l'a vu, il n'est pas adapté, il ne rencontrera dans les processus cognitifs que le vide ou la contradiction, vécus dans le malaise : malaise soit humilié (« je ne comprends pas ») soit scandalisé (« il n'y a rien à comprendre »). Telle (selon une des multiples anecdotes ayant circulé à l'époque, et dont rien ne garantit l'authenticité, mais dont l'existence est déjà en soi significative des effets provoqués par l'opération Pont-Neuf) – telle cette cliente d'une salle des ventes qui, ayant acheté une œuvre de Christo, défait l'emballage une fois rentrée chez elle et, furieuse de ne rien y trouver, va la rendre en criant à l'escroquerie. Cette situation de malaise peut être gérée de diverses façons, selon les ressources dont dispose l'individu et selon, également, le degré auquel la situation affecte son sentiment d'identité, la façon dont il se confronte à la réalité et dont il vit la conformité de cette adaptation. Du verbe au geste, du jeu de mots à la révolte, de la mise en scène à la mise en images : on va voir concrètement comment s'opère le rétablissement, l'adaptation du témoin à l'objet, et de sa perception aux catégories ordinaires d'interprétation.

II – La gestion de l'inclassable

La métamorphose temporaire du pont réalisée par Christo peut s'analyser, selon l'appareil conceptuel mis au point par Erving Goffman¹, comme un changement de « cadre » ou, plus exactement, la transformation d'un « cadre primaire » (celui du pont de tous les jours, le pont-tel-qu'on-y-circule) en un cadre « modalisé » ou « mode » (« *key* »), comme cela se produit par exemple lorsqu'une « séquence d'activité » a pour cadre une pièce de théâtre, une cérémonie ou une expérimentation scientifique. Une telle modalisation peut être plus ou moins réussie, selon son degré d'acceptation, lui-même lié au degré de conventionnalité ou de formalisation (très élevé pour le théâtre ou la cérémonie, faible pour l'expérimentation ou l'emballage du Pont-Neuf).

Dans le cas qui nous occupe, l'échec peut provenir par exemple d'une mésinterprétation du sens de la modalisation telle que l'a voulue son auteur (lorsque l'objet n'est pas vu comme œuvre d'art mais comme publicité ou comme décor de film), voire d'une absence de perception de la modalisation elle-même (pour peu qu'un passant ne s'aperçoive de rien, ou n'y voie que des travaux de rénovation). On peut considérer de ce point de vue que la fonction objective des « animateurs » (« moniteurs » ? « gardiens » ? « vigiles » ? « guides » ? « surveillants » ? Le flou de la dénomination est en soi symptomatique de l'indétermination de leur statut), explicitement chargés d'éviter les dégradations et de distribuer au public prospectus et échantillons de tissu, était avant tout, implicitement, de signaler la modalisation, d'être les « marqueurs » (« *brackets* ») de l'œuvre – ce en quoi ils étaient d'ailleurs

assistés par leur uniforme bleu, créé spécialement pour l'occasion par un couturier new-yorkais.

Le premier et principal indice de reconnaissance de cette modalisation inhabituelle est la présence même des gens qui ont choisi, massivement, d'aller se promener sur le pont, celui-ci devenant du même coup un événement en même temps qu'un but de promenade. (« *Il n'est plus passage, il est but. Il n'est plus traversée, il est aboutissement* », écrit fort bien Bruno Frappat dans la chronique qu'il y consacre dans *Le Monde aujourd'hui* du 6-7 octobre 1985). Mais, par-delà cet effet immédiat, on peut distinguer trois types de réactions suscitées par l'événement : d'une part, les *re-modalisations*, qui opèrent par des interactions ; d'autre part, les *réappropriations*, qui opèrent par des actions individuelles ; enfin, les *réinterprétations*, qui opèrent par des échanges verbaux.

Interactions : les re-modalisations

Goffman suggère que tout élément soumis à une première « modalisation » est rendu par là même particulièrement vulnérable à des modalisations successives. De cette « vulnérabilité transformationnelle », le Pont-Neuf de Christo offre une illustration frappante. En effet, à partir du moment où le pont « fonctionnel », pris dans le « cadre primaire » de la vie de tous les jours, est devenu un pont « événementiel » (appréhendable sur le mode de l'art, de l'actualité, de la mystification, etc.), c'est-à-dire un objet de consommation (par la visite), voire d'investigation (par le reportage ou l'enquête), il s'est vu en même temps soumis à toutes sortes de distorsions ou de ré-utilisations spontanées par le public : comme si, face à la modalisation imposée par Christo, les re-modalisations « sauvages » constituaient une façon de se réappropriier l'objet ainsi confisqué, parce que dénaturé.

Ces re-modalisations ont pris plusieurs formes. La plus spectaculaire fut *métaphorique*, avec l'énorme slogan affiché sur la façade de la Samaritaine :

« *Moi, la Samaritaine m'emballe* ». Jouant sur le sens figuré du terme « emballer », cette modalisation publicitaire, très remarquée et commentée, contribua d'ailleurs à contaminer l'ensemble de l'opération, interprétée par certains comme un « coup de pub », voire comme une « fabrication » (en termes goffmaniens), c'est-à-dire une mystification abritant des buts lucratifs sous des dehors désintéressés.

¹ Cf. Erving Goffman, *Frame Analysis*, New York, Harper Colophon, 1974 et Boston, Northeastern University Press, 1986.

Montage



Chantier



Acrobatie : travaux en spectacle



Scène ou coulisse ?