

7 octobre 2015

Anne Volvey

Recherches en Esthétiques Spatiales : Pratiques et Théorie



Christo and Jeanne-Claude : Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76

Photo: Wolfgang Volz © 1976 Christo

Source : Site officiel de Christo et Jeanne-Claude

<http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.Vm6dVoSvLv4>

Anne Volvey travaille sur l'art contemporain et l'art actuel. Elle propose de comprendre l'art et les nouvelles manières de faire de l'art depuis la géographie et la psychanalyse. Son objet est la question de l'esthétique des savoirs spatiaux.

Elle a travaillé sur le tournant spatial de l'art, qui lui a permis de poser la question du rapport entre l'art et la production de savoirs spatiaux, et sur l'esthétique en géographie. Elle définit l'esthétique comme la faculté d'éprouver (en termes de sens et d'émotions) les expériences que l'art fonde. Dans cette perspective, l'objet d'art est appréhendé comme un régime de concrétisation de ce qui se joue et s'élabore dans la pratique artistique, qui est notamment analysée à travers son aspect méthodologique.

Le chevauchement de terrains de l'art et de la géographie : le cas du land art

1. Définition du land art

Anne Volvey¹ travaille à partir du terrain, ce qui lui a permis de s'interroger sur le tournant spatial de l'art. Ce dernier se manifeste par le fait que les pratiques artistiques tournent autour de la question spatiale. Afin d'examiner concrètement ce tournant, Anne Volvey étudie le cas du *land art*. Gilles A. Tiberghien² définit le *land art* comme une constellation d'artistes qui, à des moments divers, ont exposé ensemble dans des cadres institutionnels (musées, revues, etc.) et, en les croisant, ont donné des titres aux expositions et revues, installant ainsi la notion de *land art*.

Anne Volvey propose une pensée intégrée du *land art*, qui est selon elle à la fois la matrice du tournant spatial de l'art et la matrice d'une installation du savoir spatial au sein de l'art contemporain puis actuel. Les réflexions d'Anne Volvey s'appuient notamment sur les travaux des artistes Dennis Oppenheim et de Christo et Jeanne-Claude³. Le *land art*, comme de nombreux courants d'art de la même époque, cherche à abattre le système de l'art, ce qui l'amène à produire des objets d'art non vendables sur un marché contrôlé par les galeries. Il s'agit en somme de remettre le monde de l'art sous la direction des artistes, et non plus des institutions. Ce projet se concrétise dans trois stratégies spatiales qui consistent en une sortie « hors les murs » du musée, ce qui recouvre trois cas de figures :

1. *l'outdoor* : la pratique artistique et l'objet d'art se font et se situent à l'extérieur du musée ;
2. *l'in situ* : remplacement de l'objet d'art par le lieu ;
3. la gradation scalaire : l'objet d'art est de (très) grande taille.

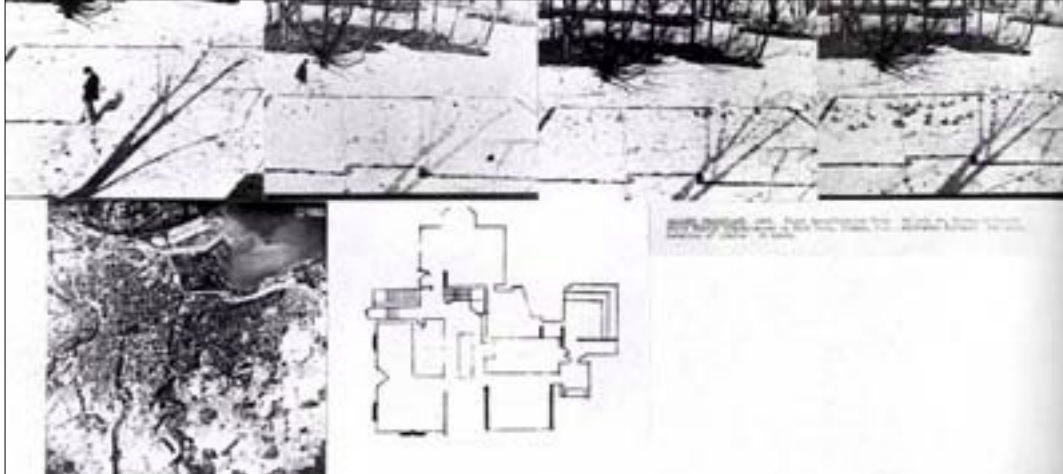
Deux interprétations ont été faites de ces pratiques. La première, en prolongement avec l'histoire de la peinture, voit le *land art* comme un *landscape art*. La seconde, dans une perspective de l'histoire de la sculpture, perçoit le *land art* comme un *earthwork art* (art de la terre comme matériau, comme thématique, comme lieu où poser des objets). Prenons l'exemple du *Gallery Transplant* de Dennis Oppenheim. À travers cette œuvre, D.

¹ A. Volvey,

² Gilles A. Tiberghien (2012), *Land Art*, éditions La Découverte, 352 p.

³ Site officiel de Christo et Jeanne-Claude donne à voir leurs œuvres d'art : <http://christojeanneclaude.net>

Oppenheim combine une action d'*outdoor* (la salle n°4 de l'Andrew Dickenson White Museum, où il expose par ailleurs, est transplantée à Bird Pond, Ithaca, New York), s'approprie une portion de la surface terrestre dans une pratique artistique (acte d'arpentage), tout en activant les propriétés du lieu (*in situ*), substituant en cela le lieu à l'objet. La présence du terme de *land* dans *land art* signale donc que le lieu, et les pratiques artistiques



Gallery Transplant (1969)
Denis Oppenheim

qui y sont associées, est partie intégrante de la création de l'œuvre d'art.

2. *Le land art et le lieu*

Dans la mesure où les artistes du *land art* vont en dehors de l'espace muséal et où le lieu devient le substitut de l'objet, les *land artists* travaillent dans des lieux qui n'étaient initialement pas pensés pour la fonction artistique. Ces lieux ont donc d'autres fonctions et d'autres propriétaires. Pour pouvoir activer, dans une pratique artistique, les propriétés du lieu, il faut donc mener d'autres activités que celles attachées à ce qui à l'époque est reconnu comme de la création *stricto sensu*. Par exemple, il faut négocier un droit d'usage artistique du lieu avec les propriétaires, les administrateurs et les usagers du lieu, connaître les propriétés de l'espace pour les « activer » et les intégrer dans l'œuvre, etc.

Les artistes du *land art* mettent donc en œuvre des pratiques spécifiques, dont l'analyse permet de mieux comprendre, ce qu'Anne Volvey appelle, le « tournant spatial » de l'art : ils associent la pratique du *land claiming* (mode d'appropriation historique du sol aux Etats-Unis) à celle de *fieldwork* (travail empirique d'action et d'enquête).

Le *land art* s'inscrit, en effet, dans un contexte juridique foncier singulier. Les années 1960 le mouvement civique du *Land Use Reform*⁴. Les États-Unis ont donc quitté le régime foncier de *homestead act* (1862), par lequel les terres devenaient la propriété privée d'un particulier si ce dernier les exploitait (par l'agriculture ou la construction d'un logement par exemple). Le droit de propriété était donc lié à un usage, en accord avec le principe selon lequel l'usage précède la reconnaissance du droit. Les artistes du *land art* reprennent ce régime du *homestead act* : ils s'approprient l'espace par l'utilisation artistique qu'ils en font. Par exemple, Christo et Jeanne-Claude font du *land claiming* sur des dizaines de kilomètres et sur des territoires variés : des terrains publics et privés, des terrains avec des réglementations et fonctions différentes, *etc.*

Par ailleurs, les négociations entre les acteurs du territoire et les artistes modèlent/configurent l'œuvre d'art, les acteurs du territoire deviennent ainsi des coacteurs de l'œuvre. L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties (1972-1976), comporte ainsi un trou dans le développement de ses 40 kilomètres de toile, car certains acteurs du territoire ont refusé la présence de l'œuvre sur leur parcelle de propriété. En effet, suite à la réunion publique au cours de laquelle les artistes ont présenté leur projet, un comité (*Committee to stop the Running fence*) a poussé certains acteurs du territoire à se rétracter. Si les arguments mobilisés par ce comité étaient notamment d'ordre esthétique⁵, c'est au moyen de la réglementation d'aménagement (contrat de ceinture verte signé par le cultivateurs avec le Sonoma County ou réglementation sur l'usage des sols en zone littorale) que le comité a voulu empêcher l'autorisation administrative de la *Fence* : par exemple, démontrer que Christo ne font pas un usage agricole des sols, mais un « usage de foire ». Les actions de ce comité expliquent les trous dans la *Running Fence*. Cela démontre la puissance configurante des négociations entre acteurs sur l'objet d'art.

Puisque leur pratique artistique est intimement liée au lieu, les artistes du *land art* mobilisent des pratiques comparables au travail de terrain des géographes (le *fieldwork*). Christo et Jeanne-Claude utilisent en effet des cartes, des photos, font des observations, de la collecte de données, conduisent des entretiens, dont les résultats sont progressivement intégrés dans les œuvres préparatoires par lesquelles ils financent leur projet et configurent peu à peu leurs objets.

⁴ La *Land Use Reform* naît d'un mouvement qui – sous l'administration Nixon – va demander à l'État de réglementer la question de l'appropriation et de l'usage du sol.

⁵ La leader du comité était d'ailleurs une peintre de paysage.

Finalement, toute la configuration de l'objet d'art est le produit du travail de terrain, qui est double : il est politique (à travers le *land claiming*) et scientifique (à travers le *fieldwork*), comportant ainsi une dimension relationnelle essentielle. Les pratiques initiées par le *land art* résultent aujourd'hui dans la dimension globale de l'art contemporain/actuel, dont les pratiques traversent et activent toutes les sphères du social jusqu'au scientifique, et sont donc porteuses d'un décloisonnement de l'art. Le faire *avec* l'espace, qu'elles ont initié, est au cœur de cette relationalité comme de cette globalité.

3. Travailler le tournant spatial autour du landart

Le *land art* se différencie du situationnisme, qui consiste en l'élaboration de textes théoriques récemment mis en pratique : le *land art* est une matrice théorique autant qu'une « matrice du pratique » du tournant spatial des arts contemporain et actuel. Aux Etats-Unis, les *land artists* vont rentrer dans les programmes de *land reclamation*, qui vont leur permettre de continuer une activité artistique tout en les libérant de la contrainte foncière (du problème de l'accessibilité des sols non dédiés à l'activité artistique). Ils glissent donc d'un monde de l'art gouverné par les musées à un monde de l'art petit à petit gouverné par les collectivités territoriales, qui sont ainsi conduites à amorcer un « tournant esthétique⁶ » de leur politique territoriale.

⁶ BOUCHIER, M., (2014), "Territoires esthétiques", in S. Dufoulon et J. Lolive, *Esthétiques des espaces publics*, L'Harmattan.

Les pratiques du *land art* conduisent également les artistes à former un savoir géographique. Les Christo considèrent ainsi que la *Running fence* est là pour manifester le rapport au lieu des californiens (notamment le rapport foncier). De manière analogue, l'œuvre de Ernest Pignon-Ernest signale l'importance du lieu : il intensifie le/objective les qualités du lieu en installant un dispositif spatial créé à partir d'un travail de terrain ou d'un faire *avec* les lieux. La *Pièta sud africaine* cherche ainsi à démontrer que le problème politique de l'Afrique du Sud post-Apartheid n'est plus l'Apartheid, mais le VIH-sida. L'œuvre d'art ne se limite pas à l'affiche : c'est un ensemble d'affiches qui forme un environnement pour les spectateurs. Ce dispositif spatial est significatif, car Ernest Pignon-



La Pieta Sud
Africaine
Ernest Pignon Ernest
Soweto, 2002
Source : <http://pignon-ernest.com>

Ernest a placé les affiches dans les lieux emblématiques du sida en Afrique.

Aujourd'hui, cependant, les formes contemporaines des arts du *land* ne sont pas toujours présentées *in situ* (dans un site particulier), mais elles relèvent d'un faire *avec* le site qui se trouve reconstruit par le truchement de dispositifs (video, documentaires, *etc.*), mis en visibilité dans des galeries ou des musées. Il s'agit de construire un objet d'art qui n'est pas un lieu d'art, mais une œuvre *avec* l'espace. En cela, le *land art* rejoint les sciences de l'espace⁷.

La question esthétique en géographie

⁷ A. VOLVEY, (2014), « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique », in *Belgeo* [online], numéro thématique : « Art(s) and Space(s) », C. Boichot, T. Dubroux et B. Grésillon (éd.), n°3. URL : <http://belgeo.revues.org/13258>

La question esthétique surgit à partir des méthodologies. Anne Volvey examine l'apport des méthodologies féministes et des théories psychanalytiques pour la question esthétique en géographie, mais aussi en art actuel, compte tenu des types de méthodologie qui y œuvrent.

1. Apports de la méthodologie féministe

Anne Volvey⁸ rappelle l'intérêt pour les méthodologies féministes, qui critiquent la notion de terrain, considérées comme une tradition masculiniste. En effet, traditionnellement le terrain renvoie à des manières masculines d'appréhender et de pratiquer l'espace : l'arpentage, le recouvrement exhaustif... J. Sharp⁹ analyse les pratiques des terrains masculinisés en lien avec la *politics* du terrain et de la représentation des données de terrain. Elle considère que les pratiques de terrain à l'origine de la recherche masculiniste sont liées à un désir inconscient de consolider l'identité masculine, tout particulièrement dans l'observation (regard et pratiques distanciantes liés au désir et au voyeurisme, d'autant que, dès que le plaisir naît, le chercheur quitte le terrain pour écrire).

Ces pratiques de terrain influencent les concepts/objets scientifiques qui en découlent. Par exemple, le paysage (objet de la géographie masculiniste) est un produit d'un inconscient de terrain : il est la traduction d'un motif identitaire inconscient en objet scientifique.

À travers sa réflexion sur le terrain masculiniste, la géographie féministe a élaboré ce que l'on peut appeler un « *agenda* féministe » : un ensemble de réflexions sur la positionnalité, sur la réflexivité et sur la relationnalité. La méthodologie de terrain s'en trouve modifiée : la visée est l'association d'une perspective cognitive avec un programme politique féministe.

Selon Anne Volvey, le terrain est refondu sur la capacité des mères à entendre et à prendre soin de leur enfants (théorie du *care*), il est fondé sur une intersubjectivité. Les géographes féministes proposent donc une autre esthétique du savoir spatial, qui travaille sur les notions de relationnalité et du *care*, faisant entrer en géographie les questions du corps et

⁸ A. VOLVEY (2014), « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », in *L'information géographique*, numéro thématique : *Le corps, objet géographique*, V. Coëffe (éd.), 31: 1, pp.92-117. A. VOLVEY (2016) « Sur le terrain de l'émotion : déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique », in *Carnets de Géographes*, numéro thématique : *Géographies, géographes et émotions*, P. Guinard et B. Tratnjek.

⁹ Joanne SHARP (2005), « Geography and Gender: feminist methodologies in collaboration and in the field », *Progress in Human Geography* 29, 3 (2005), pp. 304-309.

de l'émotion. Des méthodologies comme l'*art therapy* ou le *playing* sont alors mobilisées. Elles mettent la relationalité (*i.e.*, intersubjectivité) au cœur de la pratique méthodologique, retrouvant le mouvement relationnel¹⁰ en art qui se développe au même moment.

2. Apports de la psychanalyse

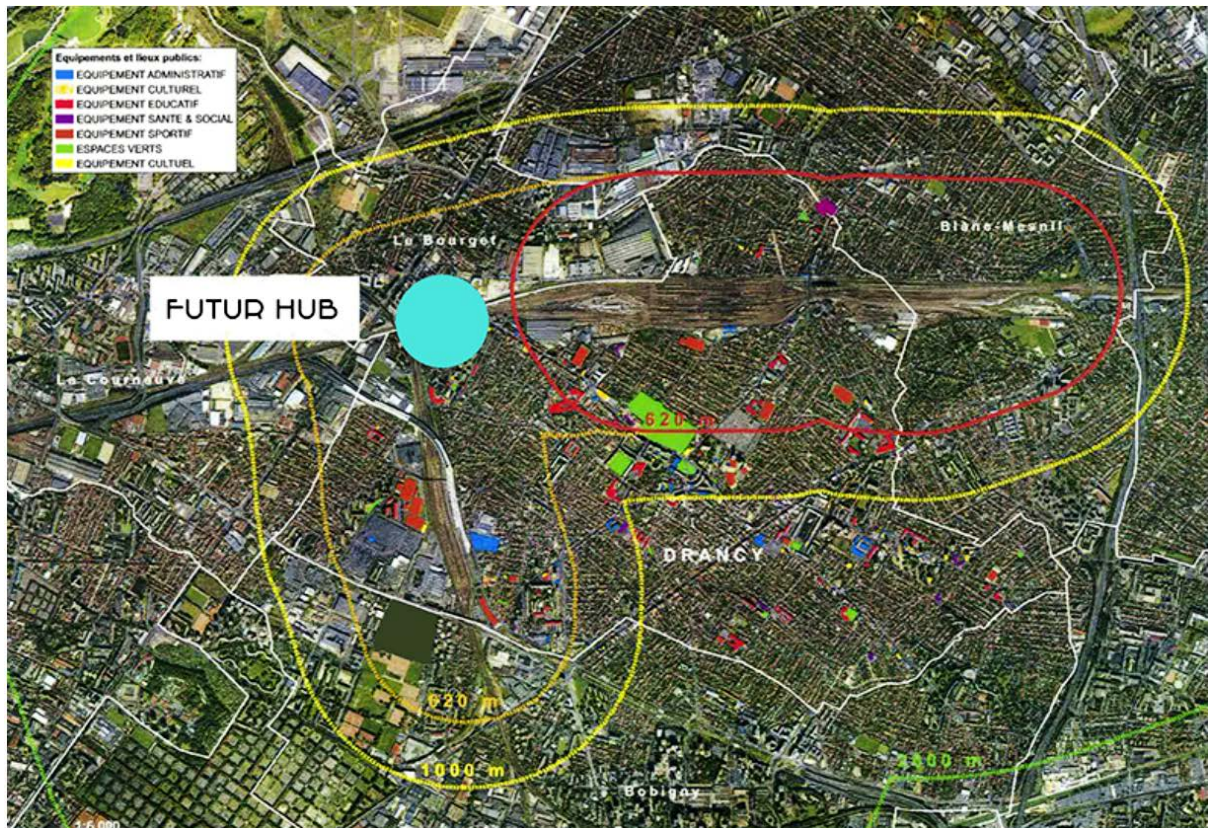
Anne Volvey distingue trois régimes esthétiques de production du spatial : le régime scopique, le régime discursif, le régime haptique. Afin de penser ce dernier régime (haptique) et les relations entre ces régimes, il faut réfléchir à un appareil théorique qui s'appuie notamment sur la psychanalyse transitionnelle.

Anne Volvey souligne en effet une contradiction fondamentale dans la géographie féministe qui refonde les théories de terrains en empruntant aux théories du *care*. En effet, cette refonte est faite dans un cadre politique : l'objectif est de consolider l'identité sociale féministe. Or la psychanalyse du *care* repose sur une définition de l'identité qui n'est pas sociale, mais narcissique. Il existe dès lors une contradiction. La mobilisation de la psychanalyse transitionnelle semble alors nécessaire.

Comme l'écrit le psychanalyste D. Anzieu, la psychanalyse participe à la reconstruction des frontières et du territoire identitaire. Elle permet de travailler la question de la spatialité à travers la pratique et les expériences qui y sont associées (cf. Note 6). Par exemple, l'ANPU¹¹ est un collectif qui produit du savoir spatial, tout en comportant une dimension parodique. L'ANPU propose des psychanalyse urbaines afin d'identifier les névroses des villes. Elle établit une symptomatologie de la ville grâce à des enquêtes de terrain qui singent des techniques psychanalytiques et aménageuses, puis propose un « traitement » par l'aménagement. À Saint-Denis, elle propose une interprétation en identifiant une pathologie pour la ville, puis traduit cette interprétation par une proposition d'aménagement parodique. L'ANPU parle de TRU (Traitement Radical urbain) et plaide pour une science émotionnelle de l'aménagement – c'est-à-dire fondée sur une relationalité de terrain.

¹⁰ BOURRIAUD, N., (2001), *Esthétique relationnelle*, Paris : Les presses du réel.

¹¹ L'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine : <http://www.anpu.fr>



Exemple de l'analyse de l'ANPU à Drancy : « Drancy et le syndrome du HUB »

Source : <http://www.anpu.fr/Drancy.html>

Questions

Pourquoi ne pas mobiliser la notion d'environnement ? Est-ce que vous êtes tombée sur cette notion à un moment ?

Anne Volvey considère que les notions d'environnement, de milieu, etc. sont des « notions plombées ». Cela demanderait un travail lexical non négligeable pour pouvoir les utiliser correctement. La même remarque peut être faite pour la notion de paysage.

Anne Volvey souligne que la réflexion ne se fait seulement *avec* les notions, mais également *contre*.