Belgeo

Revue belge de géographie

4 | 2015

Miscellaneous

Pauline Guinard, *Johannesburg. L'art d'inventer une ville*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 326 p.

Tatiana Debroux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/belgeo/17622>

DOI : 10.4000/belgeo.17622

ISSN : 2294-9135

Éditeur :

National Committee of Geography of Belgium, Société Royale Belge de Géographie

Référence électronique

Tatiana Debroux, « Pauline Guinard, *Johannesburg. L'art d'inventer une ville* », *Belgeo* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 30 décembre 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belgeo/17622> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belgeo.17622>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Belgeo est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Pauline Guinard, *Johannesburg. L'art d'inventer une ville*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 326 p.

Tatiana Debroux

RÉFÉRENCE

Pauline Guinard, *Johannesburg. L'art d'inventer une ville*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 326 p.

- 1 Ce dont il est question dans *Johannesburg. L'art d'inventer une ville*, c'est de la découverte d'un espace urbain singulier, celui d'une ville d'Afrique du Sud post-apartheid, à travers ses espaces publics et les manifestations artistiques diverses qui s'y déploient. L'originalité de l'étude¹ porte tant sur la perspective géographique adoptée par l'auteure – étudier les espaces publics au prisme de l'art – que sur le terrain choisi, celui de Johannesburg. Bien sûr, cette ville (et plus généralement les espaces urbains sud-africains) avait déjà attiré le regard de nombreux chercheurs, et Pauline Guinard mobilise à bon escient leurs travaux. La perspective qu'elle développe demeure néanmoins inédite à ce jour : étudier la formation et la transformation des espaces publics et de leur caractère public, en prenant l'art pour angle de vue.
- 2 Les définitions de l'espace public s'accordent généralement sur une triple acception du terme : juridique, sociale et politique. Ces trois dimensions ne coexistent pas forcément dans tous les espaces ; c'est spécifiquement au processus de « publicisation » de l'espace par l'art, c'est-à-dire à l'acquisition ou au renforcement des trois dimensions du caractère public d'un espace, que s'intéresse l'auteure. L'art qui se déploie dans les espaces publics, qu'il soit officiel ou non, permet en effet d'étudier la construction ou l'effacement des trois dimensions, en agissant comme *révélateur* des processus de publicisation ou dépublicisation à l'œuvre mais pas toujours perceptibles, comme *catalyseur* de ces processus ou, enfin, en permettant d'étudier les *représentations* associées aux espaces publics. « Notre ambition est d'utiliser l'art comme une clef de

lecture de ces espaces, susceptible d'en révéler les multiples aspects. En effet, l'art qui se déploie dans les espaces publics se rapporte à toutes leurs dimensions : juridique, en tant qu'installé dans les espaces appartenant à la puissance publique ; sociale, en entendant favoriser la diversification des publics présents dans ces espaces et leur interaction ; politique, en promouvant l'acceptation et l'expression de tous, y compris des personnes sous-représentées » (27).

- 3 Johannesburg est intéressante à étudier à travers ses espaces publics à plus d'un titre. En premier lieu, parce que la ville a parfois été accusée de ne pas disposer de tels espaces, ce qui interroge sur son urbanité même et, dans le cas qui intéresse Pauline Guinard, sur les dimensions manquantes des espaces juridiquement publics de Johannesburg et le caractère imparfait de leur publicisation. Tout au long de l'ouvrage, l'auteure articule sa réflexion autour d'exemples choisis avec soin, révélant qu'il existe bel et bien des espaces publics johannesbourgeois, même s'ils peuvent ne pas correspondre aux espaces publics étudiés et définis dans le Nord. En cherchant précisément à déconstruire l'affirmation de l'absence des espaces publics, elle se donne les moyens de mettre en lumière les processus à l'œuvre dans la ville sud-africaine, et d'en interroger la spécificité. L'autre aspect pour lequel le terrain choisi se révèle pertinent tient à ce qu'il permet de reconsidérer les processus associant l'activité artistique et la rénovation ou l'animation des espaces urbains, en décalant le regard et s'attachant à une ville du Sud. A la question de savoir si Johannesburg constitue ou non un cas limite, en raison de son histoire particulière, Pauline Guinard répond en mobilisant la notion de « norme », qui parcourt d'ailleurs une grande partie de l'ouvrage. Johannesburg suit-elle actuellement le chemin d'une certaine normalisation, notamment à travers les différentes déclinaisons de l'art public qu'elle héberge (voir les chapitres 4, 5 et 6), concourant finalement à faire d'elle une « ville normale », susceptible de figurer sur la liste des métropoles internationales ? Si ce dernier point figure bien à l'agenda des autorités publiques locales, qui jouent de l'art pour transformer les représentations associées à Johannesburg depuis l'extérieur, il est loin d'être le seul enjeu révélé par l'analyse des œuvres et des manifestations artistiques intégrées à son espace public. Le travail de terrain mené par l'auteure nous révèle qu'un enjeu prioritaire consiste également à faire métropole « de l'intérieur », construisant à la fois une unité territoriale et sociale autour d'une identité métropolitaine auparavant inexistante.
- 4 Un autre intérêt de l'ouvrage tient à la méthodologie mise en place pour approcher les différents phénomènes étudiés, lesquels sont à la fois spatiaux et sociaux, matériels et symboliques. Dès l'entame de l'ouvrage, à travers un prologue captivant, Pauline Guinard nous présente les enjeux du travail de terrain à Johannesburg en nous faisant pénétrer à sa suite dans *Joubert Park*, l'un des rares parcs publics situés dans le centre-ville. Dans une ville longtemps ségréguée sur base sociale et raciale, mener un terrain en tant que jeune femme blanche est loin d'être anodin et sans conséquence. De nombreux espaces demandent à être apprivoisés prudemment (une vieille femme noire prévient la chercheuse un jour : « *It's not a street for White. Keep it in mind, baby !* » (48), tandis que d'autres demeureront inaccessibles (les espaces publics, la nuit). Dès lors, les particularités du terrain incitent aux « bricolage et petits arrangements » (106) dans l'utilisation des différentes méthodes d'enquête, afin d'évaluer les risques et ce que l'on perd en renonçant à certaines pratiques de terrain (à Johannesburg, l'impossibilité de la marche est sans doute l'une des contraintes les plus marquantes). Dans un espace initialement étranger au chercheur et parfois hostile, il faut aussi qu'il s'accommode de

ses émotions : la crainte, la peur font partie des conditions du terrain à ne pas sous-estimer. De la même manière, l'auteure insiste sur l'intérêt qu'il y a pour le chercheur à reconnaître les émotions esthétiques associées à un travail sur l'art, car elles peuvent l'amener à comprendre les réactions des publics et, ce faisant, à mieux analyser les éventuelles transformations des usages et représentations de l'espace par l'art. Le texte porte d'ailleurs la marque de la posture adoptée : l'auteure s'exprime tantôt à la première personne du singulier (lorsqu'il s'agit de rendre l'expérience sensible du terrain), tantôt à la première personne du pluriel (prenant alors du recul pour interpréter les éléments récoltés). Au final, c'est une « micro-géographie qualitative » (34) que Pauline Guinard met en place, agençant sur la demi-douzaine d'espaces publics étudiés de l'observation, des comptages et de la documentation, plus d'une centaine d'entretiens et des questionnaires, menés *in situ* ou pas (évoquant alors l'espace et les œuvres à travers l'utilisation de photographies). Ce faisant, elle cherche non seulement à analyser la construction des espaces étudiés et leurs enjeux passés et contemporains, mais aussi à appréhender leurs multiples usages et représentations, de même que, dans une mesure plus limitée, la réception des œuvres d'art qui prennent part à leur publicisation.

- 5 Les résultats collectés, pour originaux et intéressants qu'ils soient, comportent toutefois une faiblesse par rapport aux ambitions de l'auteure (qui le souligne d'ailleurs), celle de surreprésenter la parole des producteurs de l'art public, au détriment de celle des récepteurs (les usagers, les publics). Cela tient à deux raisons : d'une part, à la plus grande difficulté de récolter les propos des seconds et à l'évaluation même de la réception des œuvres. D'autre part, le contexte spécifique de l'art public johannesbourgeois et de la concentration de ses acteurs génère clairement un effet grossissant sur leurs discours. Le chapitre 3 de l'ouvrage est précisément consacré aux acteurs de l'art public à Johannesburg, répartis en deux catégories principales : les acteurs associés à l'art public de commande et les acteurs de l'art public indépendant (développé à l'initiative et sous contrôle de l'artiste, de manière officielle ou non). La présence de ces deux profils d'acteurs pose évidemment la question de l'art qu'ils promeuvent et produisent, et de l'impact que celui-ci peut avoir sur les espaces publics. En réalité, si des différences existent bel et bien (en particulier pour les acteurs alternatifs présentés au chapitre 6), elles sont à relativiser au regard de l'étroitesse apparente de la scène artistique officielle. La présence d'acteurs identiques à différents postes du processus de production entraîne *de facto* une surreprésentation de leurs discours et visions de l'art public ; l'exemple en est particulièrement frappant lorsqu'il est question des consultants mandatés par les commanditaires privés ou publics pour conceptualiser et réaliser les commandes. Nombre de ces consultants sont aussi des artistes en activité, et ils se retrouvent parfois du côté de la commande et de la réalisation des projets, générant ainsi des conflits d'intérêts et une unicité des visions évidents (voir notamment le projet *Bus Rapid Transit System* et la société *Trinity Session*, évoqués p. 129). A la présence récurrente de certains acteurs s'ajoute par ailleurs le poids de quelques grandes structures de financement, en particulier celui du *Department of Arts, Culture and Heritage* et surtout de l'agence de développement *Johannesburg Development Agency*. Cette dernière n'a pas parmi ses attributions l'art public, mais n'en reste pas moins un acteur essentiel du financement, grâce à la vision de ses directeurs qui voient en l'art public un « instrument de croissance économique, facteur de cohésion sociale et ferment de démocratisation » (139).

- 6 La conception de la *Johannesburg Development Agency* envisage prioritairement l'art comme facteur de (re)développement de Johannesburg. Elle rejoint celles des commanditaires privés (et dans une certaine mesure, publics aussi), qui souhaitent transformer l'image que Johannesburg renvoie afin d'en faire une « ville africaine globale », compétitive et attractive. Le chapitre 4 porte ainsi sur les processus de mise aux normes des espaces urbains à travers l'art public, en comparant les cas de *Mandela Square*², un espace juridiquement privé à la publicisation sociale réussie mais subordonnée à la dimension mercantile de l'espace, et de *Mary Fitzgerald Square*, un espace public qui ne l'est que très temporairement, désert hormis lors d'événements à l'accès souvent restreint. Ce que parviennent à faire les acteurs privés du complexe commercial de *Mandela Square*, contrairement aux pouvoirs publics sur *Mary Fitzgerald Square*, consiste à sécuriser l'espace urbain de manière à faire du square un espace d'interaction sociale, ce que le sentiment quotidien d'insécurité et de violence dans l'espace public johannesbourgeois ne permet pas. A *Mandela Square*, les différents usagers de l'espace public se côtoient, classes, genres et races confondus, interagissant à l'occasion des performances organisées de temps à autres sur la place, ou plus couramment à l'occasion d'une photographie avec l'imposante statue de Nelson Mandela, placée à l'une des extrémités de l'espace. Extrait du carnet de terrain de l'auteure : « Lundi 3 mars 2012. Midi. Un couple d'Indiens se fait prendre en photographie par un homme noir, seul. Un autre homme, également noir, passe par inadvertance derrière la statue à ce moment-là. Il s'excuse et se déplace. Le premier homme qui a pris la photographie pour le couple décide de se prendre lui aussi en photographie devant la statue, en tenant son téléphone à bout de bras. Cela fait sourire un autre passant, cette fois blanc, qui tape sur l'épaule du premier en passant à sa hauteur » (167). Ce qui paraît *a priori* banal devient digne d'attention et remarquable dans l'espace public sud-africain, et semble n'avoir été observé par la chercheuse que dans des espaces juridiquement privés. Il semble donc difficile de concilier les dimensions juridique et sociale de la publicité des espaces dans cette ville, du moins en dehors de manifestations ponctuelles et donc extraordinaires (chapitre 6).
- 7 L'ambition affichée de faire de l'art public un outil de redéveloppement de la métropole se traduit également dans les décisions qui ont été prises par rapport à l'héritage patrimonial du régime d'apartheid (objet du chapitre 5). Plutôt que de détruire les anciens symboles de la domination blanche, matérialisés par plusieurs statues à travers le centre-ville, la décision de l'ANC a été au contraire de conserver ces monuments et de les intégrer à la construction de la nouvelle identité sud-africaine et johannesbourgeoise. Le cas de la statue de Carl von Bradis illustre particulièrement bien les enjeux sous-jacents à ce « patrimoine encombrant »³, catalysant à la fois les efforts déployés par les autorités pour construire des nouveaux lieux de mémoire en recontextualisant ces monuments hérités, la critique politique des choix posés par les autorités (l'auteure mentionne les détournements réguliers et illicites de la statue) et enfin, la question des publics de cet art patrimonial dans le centre-ville (la statue de von Bradis est devenue le centre d'un campement de migrants qui en détournent la fonction première). La question de la mémoire des événements de l'apartheid et de sa lutte est traitée également à travers le réaménagement et la mise en tourisme de *Vilakazi Street* à Orlando West, un des *townships* de Soweto. Les œuvres réalisées dans cet espace mettent en avant les événements marquants et les grands hommes des combats contre le régime inégalitaire ; à la vie quotidienne des habitants de Soweto, à ce qu'ils auraient à raconter, il n'est pas laissé de place. Le grand récit de la nation sud-africaine

prime avant tout, dans l'espoir de créer/d'imposer une identité métropolitaine pour l'ensemble des habitants, à travers un art paradoxalement dépolitisé. Même s'il est généralement produit par des artistes sud-africains et qu'il fait référence à des symboles locaux, ambitionnant de construire une identité rassembleuse, l'art public commandité dans les rues de Johannesburg semble au final ne pas s'adresser à son public immédiat. D'une part, les processus décisionnels et créatifs incluent rarement les populations résidentes à l'occasion des commandes ; d'autre part, Pauline Guinard souligne que les références aux activités quotidiennes des habitants, lorsqu'elles existent, auraient plutôt pour but de les intégrer symboliquement au paysage urbain de Johannesburg, pour les déplacer ou les faire disparaître dans la pratique (l'auteure évoque l'exemple du *Fire Walker* des artistes William Kentridge et Gerhard Marx représentant une vendeuse de rue, alors que le commerce informel est de plus en plus pourchassé, p. 197).

- 8 Le sixième et dernier chapitre du livre s'attache finalement à ce qui se développe aux marges des espaces produits par l'art de commande, aux acteurs alternatifs du monde de l'art local qui proposent une résistance aux différentes formes de mise en normes (« normation ») à l'œuvre, à travers de nouveaux usages pour ses espaces publics. « L'ambition n'est alors pas de faire correspondre par l'art les espaces publics à des normes préexistantes, mais plutôt de faire du fonctionnement ordinaire, normal, de ces espaces la norme, et donc de « normaliser » au sens foucauldien les espaces publics johannesbourgeois » (241). Souvent temporaires et participatifs, ces autres modes de production d'art public ont pu se développer dans les espaces sous-investis par le pouvoir, avant d'être parfois récupérés par celui-ci et pris en modèle, comme l'illustre le cas des *murals* de Fietas. S'agit-il d'une récupération des formes d'art alternatives, ou bien de leur institutionnalisation prévisible à mesure qu'elles sortent des marges et qu'elles influencent l'art dominant ? C'est de cette rencontre entre formes d'art dites dominantes et alternatives que traite le dernier cas d'étude présenté par l'auteure, qui nous fait revenir avec elle à *Joubert Park*. Né à l'initiative de trois artistes sud-africains passionnés par le centre-ville de Johannesburg, le *Joubert Park Project* (et ses déclinaisons ultérieures) a été développé à partir des années 1980, alors que le parc constituait une marge du centre-ville et un espace privilégié d'expérimentation sociale, y compris par l'art. L'ambition des initiateurs du projet consistait à réconcilier l'espace du parc avec la *Johannesburg Art Gallery*, un musée d'art intégré spatialement à *Joubert Park*, mais étranger sur le plan symbolique et, pendant un temps, physique (une grille aujourd'hui ouverte a marqué la rupture des publics). En jouant de cette division du parc, organisant un jeu d'échecs de part et d'autre de la grille (pions blancs du côté du musée, pions noirs du côté du parc), en créant une parade de géants qui entraîne les visiteurs du parc vers le musée et ses collections, les artistes matérialisent une ségrégation de l'espace public qui est sociologique et culturelle, et non plus physique. L'ambition des différentes manifestations artistiques organisées est de révéler la permanence des divisions socio-spatiales de *Joubert Park* (le public mélangé s'est différencié au moment de pénétrer dans l'enceinte de la *Johannesburg Art Gallery*), afin que les participants en prennent conscience et osent peut-être à l'avenir franchir la grille dans un sens ou dans l'autre. Si toutes ces actions n'ont pas atteint leur but, elles ont chacune fait apparaître les processus de publicisation en cours dans l'espace du parc, ou ont parfois révélé des limites entre le langage de l'artiste et celui du public (ce qui pose alors la question plus générale de l'œuvre imposée dans l'espace public et à ses usagers).

- 9 Ouvrage dense, riche en informations et agréable à lire, le livre de Pauline Guinard aborde de nombreuses questions soulevées par les recherches actuelles en études urbaines qui s'intéressent à l'art. Le focus étant placé sur les espaces publics et les processus qui mènent à leur (dé)publicisation, le travail soulève des questions qui restent en suspens, mais qui constitueraient sans nul doute de nouvelles pistes de recherche fécondes, à Johannesburg ou dans une perspective comparative. En particulier, l'auteure sous-entend qu'une ambiguïté existe en matière de politiques urbaines locales sur le rôle réel dévolu à l'art dans les processus de rénovation du centre-ville ou des *townships* (discours porté par la *Johannesburg Development Agency* : concilier croissance économique et lutte contre la pauvreté), tandis que les habitants seraient ponctuellement parvenus à détourner les discours et ambitions de développement urbain et identitaire des autorités (cas du *Yeoville Afrika Week Festival*, au chapitre 6), ce qui ne manque pas d'intérêt.
- 10 La démonstration qui est faite par l'auteure à travers l'articulation des concepts d'analyse (la norme, les dimensions des espaces publics) et celle de ses terrains d'étude confirme la pertinence de son intuition de départ : l'art est un outil pertinent pour la géographie urbaine, capable de faire apparaître les espaces publics à l'œuvre à Johannesburg, ou plus largement de déchiffrer les transformations urbaines contemporaines⁴. Qui plus est, l'art peut aussi s'avérer un outil puissant pour la recherche urbaine puisque « le fait [qu'il] soit souvent considéré comme un sujet plus léger, moins polémique, qu'il n'est en réalité, permet (...) souvent de libérer la parole des personnes interrogées, qui peuvent alors nous confier des choses qu'elles n'oseraient dire en d'autres circonstances et sur d'autres sujets » (29).

NOTES

1. Le présent ouvrage est issu d'un travail de thèse de doctorat réalisé sous la direction de Philippe Gervais-Lambony et soutenu en novembre 2012 à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Pauline Guinard est actuellement Maître de conférences en géographie à l'Ecole normale supérieure de Paris et membre de l'UMR Lavue-Laboratoire Mosaïques.

2. L'exemple de *Mandela Square* a également été décrit dans PAULINE GUINARD, « L'art, un outil géographique pour mettre au jour et en œuvre la (dé)construction des espaces publics à Johannesburg (Afrique du Sud) : le cas de *Mandela Square* », *Belgeo* [en ligne], 3 | 2014. URL : <http://belgeo.revues.org/13305>.

3. BRIDONNEAU M. & GUINARD P. (2014), « Traces encombrantes, patrimoine encombré : Une mise en regard Lalibela (Ethiopie) – Johannesburg (Afrique du Sud) », in DJAMENT G. & SAN MARCO P. (dir.), *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, Paris, Le Manuscrit.

4. Un nombre croissant de géographes et de chercheurs en sciences sociales intéressés par la ville développe actuellement des travaux qui interrogent la ville au prisme de l'art. Voir à ce sujet le numéro 2014-3 de *Belgeo*, intitulé *Art(s) & Espace(s)* (<https://belgeo.revues.org/12931>) ou l'ouvrage récemment publié par Boris Grésillon à propos d'une géographie de l'art (<https://belgeo.revues.org/12873>).