



HAL
open science

L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine ? Le cas de la statue de Carl von Brandis

Pauline Guinard

► **To cite this version:**

Pauline Guinard. L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine ? Le cas de la statue de Carl von Brandis. *Géographie et cultures*, 2011, 79, pp.89-108. hal-00756703

HAL Id: hal-00756703

<https://hal.science/hal-00756703>

Submitted on 23 Nov 2012

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

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

L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine ? Le cas de la statue de Carl von Brandis¹

Résumé

Depuis 2007, la métropole de Johannesburg a adopté une « politique d'art public » en vue de favoriser l'installation, dans ses espaces publics, d'art symbolisant la nouvelle identité post-apartheid de la ville. Pourtant, en Afrique du Sud en général, et à Johannesburg en particulier, l'art public ne naît pas avec la fin de l'apartheid. La ville doit en effet également s'occuper de l'art public hérité de la période précédente. Dans un tel contexte de réinvention urbaine, il s'agit de s'interroger sur la place de cet héritage « encombrant » dans le Johannesburg contemporain, et sur sa capacité à faire patrimoine. L'étude d'une des œuvres emblématiques de l'apartheid permet de montrer que cet art public est aujourd'hui au cœur de différentes formes de réappropriations, institutionnelles ou non, qui questionnent les notions mêmes de patrimoine et de patrimonialisation. Ces réappropriations, parfois conflictuelles, sont révélatrices des enjeux symboliques qui entourent cet héritage, mais aussi de la volonté de la récente autorité métropolitaine d'asseoir, par la patrimonialisation, sa légitimité sur la ville et dans la ville.

Abstract

From 2007, the City of Johannesburg has been implementing a 'Public Art Policy'. This policy aims at promoting art in public spaces in order to symbolise the new post-apartheid identity of the city. However, public art in South Africa in general, and in Johannesburg in particular, did not arise at the end of the apartheid. Therefore, the city also has to deal with artworks inherited from the previous era. In such a context of urban reinvention, the ability of that disturbing heritage to make sense in Johannesburg today can be questioned. The case study of an emblematic artwork from the apartheid period shows that this kind of public art is subject to different types of re-appropriations, institutional or not, which question what heritage and 'heritagization' are. I argue that these re-appropriations, sometimes conflicting, are symptomatic of symbolic issues that surround this heritage, but also of the attempt made by the City of Johannesburg to establish – thanks to 'heritagization' – its authority in and on the city.

Mots-clés :

Johannesburg ; art public ; apartheid ; patrimoine ; appropriation ; performance ; légitimité.

Keywords:

Johannesburg; public art; apartheid; heritage; appropriation; performance; legitimacy.

¹ Le travail de terrain, dont rend compte cette communication, a été réalisé grâce au soutien de l'IFAS (Institut Français d'Afrique du Sud) et de l'école d'architecture et d'aménagement (School of architecture and planning) de l'Université du Witwatersrand (Johannesburg, Afrique du Sud).

Introduction

Depuis le début des années 2000, se dessine à Johannesburg un regain d'intérêt pour l'art public, entendu au sens large comme art installé dans les espaces publics (Miles, 1997), tout particulièrement lorsqu'il a pour sujet l'histoire de la ville et du pays. Ce phénomène s'inscrit dans un triple contexte : à l'échelle mondiale, affirmation de la culture en général, et de l'art en particulier, comme un élément central des stratégies de rénovation et de promotion urbaines (Zukin, 1995) ; à l'échelle nationale, redéfinition politique et symbolique de l'Afrique du Sud en tant que nation démocratique « post-apartheid », l'art et le patrimoine se devant d'incarner cette nouvelle identité nationale en cours de construction (Marschall, 2010b) ; enfin, à l'échelle locale, ambition de la métropole² de Johannesburg, autorité locale autonome, d'entrer dans le jeu de la concurrence interurbaine mondiale, en faisant de l'art à la fois un outil de réinvention de son image et un vecteur de cohésion socio-spatiale, au-delà des héritages ségrégatifs de l'apartheid (1948-1994). Cela s'est traduit concrètement par l'adoption par Johannesburg en 2007 d'une « politique d'art public » (*Public art Policy*)³, première et unique politique urbaine en son genre en Afrique du Sud, consistant en un plan directeur non-contraignant visant à favoriser le développement de l'art dans les espaces publics métropolitains.

Pour autant, à Johannesburg comme dans les autres villes sud-africaines, l'art public ne naît pas de et avec la ville post-apartheid : il constitue un héritage de la période précédente. Le devenir de cet art public produit par ou pour le régime d'apartheid fait question dans une société qui compte justement se (re)définir comme *post-apartheid* (Grundlingh, 2009 ; Marschall, 2010b). L'art de l'apartheid peut-il avoir un sens dans la ville sud-africaine contemporaine ? Un tel art public peut-il, en tant que bien hérité du passé, acquérir une valeur dans le présent, et être protégé au nom de cette valeur pour les générations à venir, et donc faire patrimoine, dans le Johannesburg d'aujourd'hui ? L'étude de la statue de Carl von Brandis (CVB) à Johannesburg, œuvre emblématique de l'art de l'apartheid tant par son sujet (un des pères fondateurs de la ville) et son style esthétique (monumental) que par sa localisation (centre-ville), offre, par les réappropriations multiples et parfois conflictuelles dont elle fait actuellement l'objet, un angle d'approche privilégié pour interroger les notions mêmes de patrimoine et de patrimonialisations dans le Johannesburg contemporain, et par

² Johannesburg est depuis 2000 l'une des six autorités métropolitaines que compte l'Afrique du Sud. Celles-ci exercent un pouvoir exécutif exclusif sur l'ensemble de leur juridiction (Gervais-Lambony, 2004).

³ http://www.joburg-archive.co.za/2006/pdfs/public_art_policy.pdf

extension dans les villes sud-africaines et africaines. Cette statue renvoie en effet à la question plus large du devenir du patrimoine « dissonant » – défini par Tunbridge et Ashworth comme un patrimoine discordant, en désaccord ou manquant de cohérence par rapport à un contexte social, spatial et/ou historique (1996 : 20) – dans les villes africaines, héritières pour la plupart d'un patrimoine issu de la colonisation et/ou de régimes autoritaires, et devenu « dissonant » avec la fin de ces systèmes.

Pour tenter de poursuivre cette réflexion sur la place du patrimoine « dissonant » dans les villes africaines et l'éventuelle évolution de ces dissonances, je me demanderai dans quelle mesure la statue de CVB peut aujourd'hui être regardée comme patrimoine de la métropole de Johannesburg. J'envisagerai ensuite différentes formes de réappropriations artistiques contemporaines de cette œuvre, en me demandant si elles peuvent constituer de nouvelles modalités de patrimonialisation – comprise comme processus de création et de mise en patrimoine – de la statue. Enfin, j'examinerai le caractère conflictuel de ces diverses logiques patrimoniales, institutionnelles et non-institutionnelles, en vue de montrer qu'au-delà des enjeux de mémoire, la patrimonialisation sert également une stratégie politique par laquelle la métropole de Johannesburg ambitionne de se faire reconnaître comme autorité légitime.

I. L'art public de l'apartheid : un patrimoine « encombrant » ?

1. L'art public de l'apartheid à Johannesburg : une présence-absence

Bien que Johannesburg soit la ville la plus importante d'Afrique du Sud sur le plan démographique et économique, il n'y existe finalement que peu d'œuvres d'art public héritées de l'apartheid. A cet égard, la géographie de l'art public de l'apartheid est révélatrice, à différentes échelles, des logiques de hiérarchisation « raciale » et spatiale du régime. Tout d'abord, à l'échelle nationale, ce sont surtout les villes-capitales que sont Le Cap, Pretoria et Bloemfontein, qui, en tant que vitrines du pouvoir, possèdent le plus grand nombre d'œuvres d'art public, ainsi que les plus monumentales. Johannesburg, elle, a été mise à l'écart : ville secondaire dans le système politique colonial, puis dans celui de l'apartheid (Mabin, 2011), elle a de ce fait été marginalisée dans le processus de construction nationale de l'époque. Ensuite, à l'échelle intra-urbaine, c'est dans les espaces centraux, ainsi que dans

d'autres espaces réservés aux « Blancs »⁴, que se concentrent les œuvres d'art public de l'apartheid (Houssay-Holzschuch, 2010), manière sans doute insidieuse de privilégier les espaces considérés comme plus importants. A Johannesburg, c'est bien dans le centre historique de la ville, ancienne municipalité blanche, et dans les quartiers péri-centraux également blancs que l'art public de l'apartheid, si rare soit-il, est polarisé (figure 1).

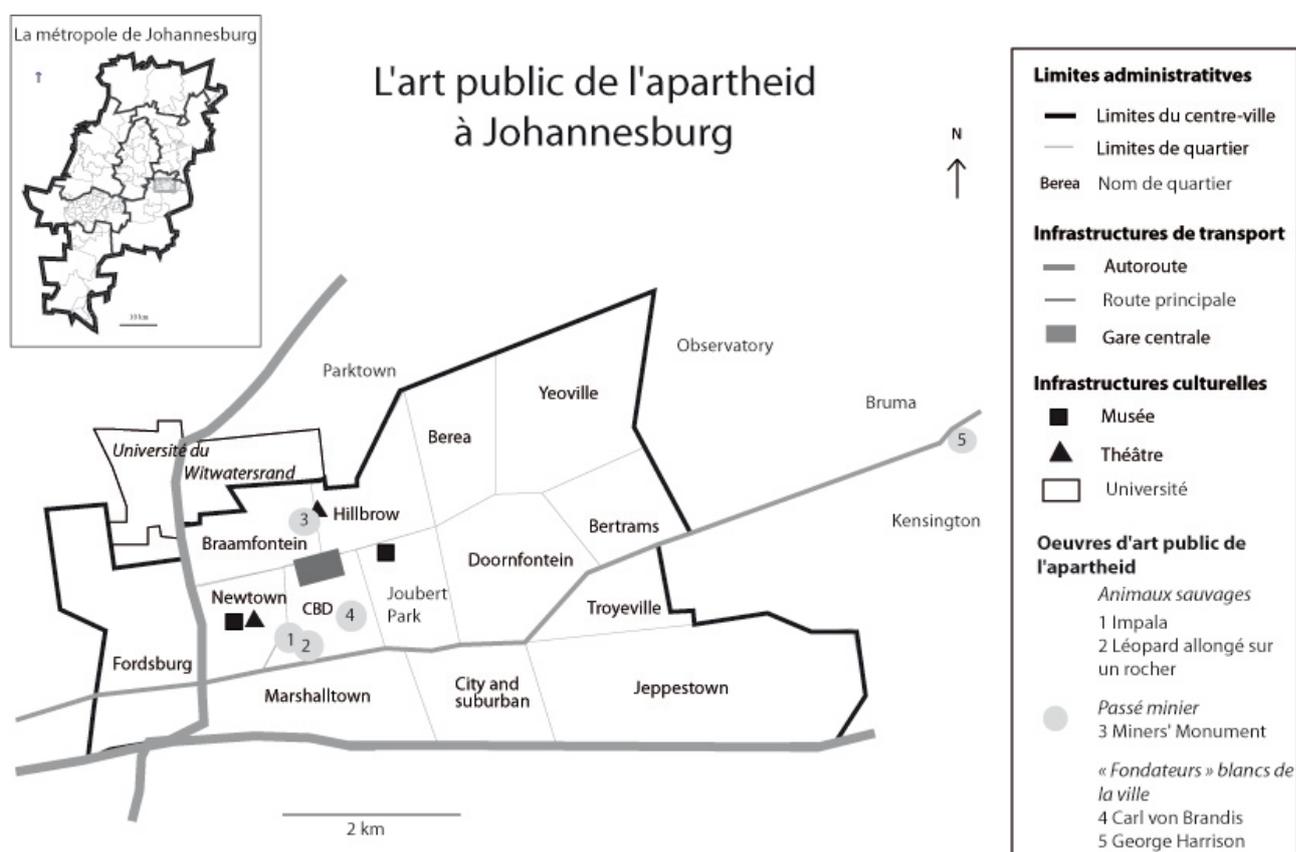


Figure 1 - © P. Guinard, novembre 2010

Mais cette faible présence de l'art de l'apartheid dans les espaces publics, signe d'une certaine marginalisation passée de Johannesburg, peut-elle se révéler une chance pour la ville d'aujourd'hui ? C'est ce que semble sous-entendre certains dirigeants, dont S. Sack, directeur du Département des Arts, de la Culture et du Patrimoine de la métropole. L'idée est que la relative absence d'art public de l'apartheid à Johannesburg permettrait de dépasser plus facilement cette forme d'art pour réinventer un art public incarnant les valeurs de l'Afrique du Sud post-apartheid. Toutefois, il n'est pas évident qu'une moindre empreinte spatiale de l'art

⁴ Je reprends ici – sans y souscrire – les distinctions « raciales » (Blanc, Noir, *Coloured*, Indien) établies par le régime d'apartheid et utilisées pour assigner aux populations ainsi définies des espaces de résidence spécifiques.

de l'apartheid implique une moindre prégnance symbolique ou esthétique de cet art, que ce soit sur ses producteurs ou sur ses récepteurs.

Bien que peu nombreuses, les œuvres d'art produites par ou pour le régime d'apartheid sont en effet aisément reconnaissables et visibles dans le Johannesburg contemporain. Comme le note S. Sack :

« L'histoire de notre ville est évidemment celle d'une ville d'apartheid [...] dans laquelle les monuments et l'art public existant célébraient soit des figures de l'apartheid, soit des figures afrikaners⁵, [...] et souvent des statues en bronze des fondateurs de la ville. »⁶ (Entretien du 2 février 2009)

Les œuvres héritées de l'apartheid sont ainsi le symbole d'un pouvoir raciste, visant à asseoir et à perpétuer la domination d'une minorité blanche, plus précisément afrikaner, sur le reste de la population. En tant que telles, les œuvres de l'apartheid posent problème à la nouvelle métropole, à qui il incombe désormais de s'occuper de ces héritages, installés dans le domaine public métropolitain. La logique d'exclusion des « non-Blancs » incarnée par ces œuvres va en effet contre les principes affichés par la métropole de Johannesburg, laquelle se proclame, depuis 2005, « ville globale africaine pour tous » (*World Class African City for All*), entendant revendiquer par là son caractère « africain »⁷ et inclusif. Dans ce contexte, les œuvres d'art de l'apartheid apparaissent comme des héritages « dissonants », voire encombrants pour la nouvelle métropole, la fonction ségrégative des œuvres se révélant non seulement dans leur géographie, mais aussi dans leurs codes esthétiques et leurs sujets.

Les œuvres d'art réalisées par ou pour le régime d'apartheid sont en effet des statues en bronze, monumentales pour la plupart, célébrant les bâtisseurs de la ville, son passé minier ou des animaux sauvages (figure 1). Hormis les cas où elles sont mises au service des Blancs, les populations non-blanches sont exclues de ces représentations exaltant la réalité sociale de l'époque et le modèle idéologique raciste qu'elle incarnait, comme par exemple le *Monument des mineurs*, mettant en scène deux mineurs noirs au service d'un contremaître blanc. Ses œuvres s'inscrivent dans une logique de construction de l'identité nationale de l'Afrique du Sud de l'apartheid, sur le modèle des techniques expérimentées notamment par le régime soviétique, dans lequel l'art monumental visait à éduquer idéologiquement les masses en

⁵ Les Afrikaners désignent les colons hollandais, allemands et français arrivés au XVII^{ème} siècle en Afrique du Sud, et leurs descendants.

⁶ Toutes les traductions sont réalisées de l'anglais par l'auteur.

⁷ Cette idée d'une identité « africaine » de la métropole reste d'ailleurs à définir et n'est pas sans contradiction (Sihlongonyane, à paraître).

édifiant des objets représentant, allégoriquement ou non, des sujets politiques. L'art public, devenant monument, est ici mis au service de l'affirmation de l'idéal ségrégationniste du régime. Il contribue à ancrer matériellement et symboliquement dans la ville la domination de quelques uns sur tous les autres, excluant ceux-ci et unissant ceux-là (Minty, 2006). Mais si ce processus de construction nationale de l'Afrique du Sud de l'apartheid tend à valoriser, à l'échelle du pays, l'histoire afrikaner créée et pensée comme assises du régime (Houssay-Holzschuch, 1999 ; Coombes, 2003), il est remarquable qu'à Johannesburg, ce soit avant tout l'histoire de la ville qui se trouve à la base d'une mise en scène patrimoniale, nouvel indice d'une certaine marginalisation de la ville dans le processus de construction de l'identité *nationale* de l'Afrique du Sud de l'apartheid.

Preuve sans doute de la force et de l'ancrage du référentiel esthétique et symbolique de l'apartheid à Johannesburg, il semble exister aujourd'hui une certaine difficulté à s'en détacher. Ainsi, beaucoup d'œuvres récemment produites en l'honneur de ceux qui se sont battus contre l'apartheid sont des statues en bronze. Si ce fait est révélateur d'une volonté d'intégrer au récit national des personnes, des événements ou des lieux qui en étaient jusque-là exclus (Bremner, 2007 ; Houssay-Holzschuch, 2010 ; Marschall, 2010b), il est aussi le signe d'un attachement au modèle antérieur. La statue en bronze reste pour la majorité des Johannesburgeais une marque de pouvoir et de reconnaissance (Marschall, 2010a). Dès lors, représenter les héros de la lutte contre l'oppression autrement qu'en bronze serait vu comme une injustice faite à leur égard. Dans de telles conditions, peut-on rêver de dépasser l'héritage de l'apartheid en matière d'art public ? Serait-il nécessaire de détruire les œuvres de cette période pour s'en libérer ?

2. Une patrimonialisation institutionnelle ambiguë de l'art public de l'apartheid

La difficulté à se détacher, ne serait-ce qu'esthétiquement, des œuvres d'art public de l'apartheid pose en effet la question de la pertinence de leur maintien en ville (Coombes, 2003 ; Marschall, 2010b). Faut-il détruire ces statues, synonymes d'oppression ? Faut-il les déplacer hors de la ville pour les mettre à distance ? Faut-il les maintenir et les conserver à leur emplacement pour ne pas oublier le passé ? Il s'agit finalement de savoir si ces œuvres peuvent encore avoir un sens dans le Johannesburg post-apartheid, et s'il est possible de réduire la « dissonance » existant entre ces œuvres et le contexte social et idéologique contemporain. Ces interrogations sont d'ailleurs partagées par certains anciens pays

socialistes ou colonisés, notamment africains, qui ont également hérité d'œuvres monumentales à la gloire du régime oppresseur (Tunbridge, Ashworth, 1996 ; Coombes, 2003 ; Walkowitz, Knauer, 2009). Ces pays ont pu choisir des stratégies diverses, allant de la destruction au maintien, en passant par le déplacement des œuvres concernées.

Le cas de la statue de CVB est révélateur des hésitations qui ont pu avoir lieu concernant le maintien de telles œuvres. Cette œuvre, érigée en 1965, est une statue de bronze en pied d'environ 4,5 mètres de haut, représentant le capitaine Carl von Brandis (1827-1903), premier magistrat de Johannesburg. Tant par son style que par son sujet, cette statue correspond bien à un type d'art monumental destiné à construire l'identité nationale du régime d'apartheid et celle de la ville : homme, blanc, en bronze, s'adressant à la foule de son piédestal, CVB incarne la domination des notables, blancs, masculins sur la ville et la nation. Ainsi érigé en père fondateur de la ville, CVB personnifie le régime raciste, patriarcal et paternaliste de l'apartheid. Pourtant, la métropole de Johannesburg a décidé, sans consulter les habitants, de conserver cette œuvre au nom de sa valeur « patrimoniale ». Celle-ci est en effet considérée par les autorités publiques comme héritage d'un passé certes douloureux, mais dont il est essentiel que les générations futures se souviennent pour comprendre l'histoire de la ville et du pays. La conservation de cette œuvre répond ainsi à une logique commémorative et éducative. Cette décision s'inscrit par ailleurs dans un processus de « réconciliation nationale » plus vaste, promu à l'échelle nationale depuis la fin de l'apartheid. Un tel processus ne suppose pas tant d'effacer les héritages du passé que de les conserver tout en complétant ou en contextualisant le discours univoque mis en place par le régime d'apartheid (Coombes, 2003 ; Houssay-Holzschuch, 2010 ; Marschall, 2010b). En faisant le choix de conserver cette statue, Johannesburg fait de cette œuvre – du moins sur le plan administratif et juridique – un élément du patrimoine à part entière de la ville, à ce titre protégée par la « politique du patrimoine » (*Heritage Policy*) de la métropole de 2004.

Mais la métropole n'a pas seulement décidé de conserver la statue, elle a aussi choisi de la rénover. Sa rénovation peut être lue comme une tentative de réinterprétation et de réappropriation de l'œuvre par les autorités publiques, comme une entreprise de réduction des « dissonances ». Le fait que cette rénovation fasse partie d'une opération plus vaste de régénération du quartier souligne d'ailleurs l'intégration de la statue aux nouvelles stratégies métropolitaines de reconquête du centre-ville et de changement d'image de la ville. Pour autant, la décision de rénover la statue de CVB n'est pas exempte d'ambiguïtés. La mise en

scène de l'œuvre choisie par l'architecte en charge du projet de rénovation, L. Levin, et validée par la métropole, le montre bien. D'une part, la grille derrière laquelle se trouvait la statue a été déplacée, de façon à la restituer à l'espace public, et d'en faciliter ainsi une éventuelle appropriation par les usagers. D'autre part, un auvent a été ajouté au sommet du socle de la statue, non seulement pour abriter les passants qui viendraient s'asseoir sur les bancs installés aux pieds de l'œuvre, mais aussi afin d'établir une sorte d'écran entre les passants et l'œuvre (figure 2).

La statue de CVB après rénovation : la montrer pour mieux la cacher ?



Figure 2 - © P. Guinard, février 2009

L'idée de l'architecte concernant la statue était, selon ses propres mots :

« de la cacher et de la montrer dans le même temps » (Entretien du 20 février 2009)

De cette manière, la statue est à la fois réintégrée à l'espace public et symboliquement mise à distance du public. Cette mise en scène de la statue de CVB, tout en répondant aux hésitations de la métropole quant au maintien de l'œuvre, permet finalement d'incorporer la statue au nouveau récit national : celui d'une ville *post-apartheid* – et non pas *anti-apartheid* – qui entend inclure tous les aspects de son passé dans sa réinvention contemporaine.

Néanmoins, l'absence de débat public concernant le devenir de cette œuvre est problématique. Une patrimonialisation « institutionnelle », initiée et garantie par l'autorité publique métropolitaine, suffit-elle à créer du patrimoine ? Ne faut-il pas que l'art public soit approprié par les usagers de la ville pour devenir patrimoine à part entière (Gravari-Barbas, Guichard-Anguis, 2003) ?

II. L'art public de l'apartheid réinventé : une autre patrimonialisation possible ?

1. Se réapproprier l'art public pour lui (re)donner sens

La question de l'appropriation de la statue de CVB par les usagers de la ville est d'autant plus problématique que l'espace autour de l'œuvre est depuis 2009 occupé, voire confisqué, par des migrants qui, s'ils constituent une part importante de la population de Johannesburg, et notamment du centre-ville, ne sont pas *a priori* les destinataires immédiats de cette œuvre, ce qui complique le processus même de patrimonialisation et suppose de porter une attention particulière à ces populations. Pour les migrants, en majorité zimbabwéens, cet espace présente plusieurs avantages, liés notamment à la proximité d'une église méthodiste leur fournissant un toit pour passer la nuit. Cette occupation physique de l'espace conduit à une sorte de détournement – compris comme une réutilisation, voire une subversion, d'un objet ou d'un message en un sens ou à des fins différents de ceux originels – fonctionnel de la statue et de ses alentours par ces populations (bancs pour dormir, auvent pour mettre leurs affaires à l'abri, etc.). Dans un tel contexte, la dimension artistique et symbolique de l'œuvre n'est-elle pas niée au profit de sa valeur d'usage ? N'est-elle alors qu'un objet parmi d'autres, simple élément du décor et du mobilier urbain ? La question est finalement celle du sens de l'œuvre pour ces migrants, qui ne sont ni sud-africains ni touristes, donc ni directement concernés par le processus de réconciliation nationale, ni venus dans la ville pour découvrir ou pour « consommer » son patrimoine. En ce sens, les migrants introduisent une nouvelle « dissonance » par rapport à cette œuvre dont ils ne sont ni les héritiers directs, ni les fils symboliques. De la même façon, leur présence questionne l'identité « africaine » de la ville qui, si elle est affichée, n'en reste pas moins ambiguë, comme l'ont révélé les émeutes xénophobes meurtrières de 2008 (Wa Kabwe-Segatti, 2008).

C'est dans ce climat, qu'IngridMwangiRobertHutter, couple d'artistes germano-kenyan, a organisé, le 12 mars 2009, une performance autour de cette œuvre en vue de dénoncer la situation des migrants. Cette performance s'inscrivait dans le cadre d'un projet artistique plus vaste dénommé « Scénographies Urbaines »⁸. Ce projet, créé par deux artistes français, C. Lanquetin et F. Duconseille, entend utiliser l'art pour interroger la complexité des villes contemporaines. Des résidences d'artistes ont lieu dans différentes villes, notamment africaines, pendant lesquelles les artistes sont invités à s'immerger dans la réalité locale, en vue de proposer des interventions en réponse ou en écho à ce contexte. La résidence de Johannesburg a été réalisée en partenariat avec le *Joubert Park Project* (JPP), collectif d'artistes local, partageant avec les « Scénographies Urbaines » une même vision de l'art public comme un art situé, participatif, socialement engagé et souvent éphémère, non seulement fait *pour* un public, mais aussi *avec* et *par* un public. La résidence, basée en plein cœur du centre-ville dans un quartier à forte proportion de populations migrantes, était essentiellement financée par des centres culturels étrangers installés à Johannesburg, soutenue par le pays hôte via le « Conseil national des arts sud-africain » (*National Arts Council of South Africa*), mais pas directement par les autorités publiques johannesburgeoises. La performance d'IngridMwangiRobertHutter – organisée sans autorisation préalable de la métropole – a consisté en une marche, regroupant une vingtaine de personnes depuis la Cour de justice toute proche jusqu'à la statue de CVB. Là, les participants se sont allongés, formant silencieusement un cercle aux pieds de la statue (figure 3).

⁸ <http://www.eternalnetwork.org/scenographiesurbaines>

Une performance publique pour (re)donner sens à l'art de l'apartheid ?



Figure 3 - © Artthrob (<http://www.artthrob.co.za/09apr/reviews/drill.html>)

La statue ne servait pas seulement de décor à la performance, mais en constituait un élément à part entière. Tous les participants portaient des T-shirts sur lesquels figurait la statue de CVB transformée en une femme-arbre noire, à l'image d'Ingrid Mwangi, censée symboliser la mère-nature, protectrice et nourricière. Le changement de sexe et de couleur de la statue contribuait à faire de CVB le représentant des populations (anciennement) dominées, et non plus dominantes, alors que la métaphore maternelle et végétale participait à une certaine infantilisation des migrants. La statue, ou du moins son image, était ainsi détournée et appropriée par les artistes, en vue d'une revendication sociale et politique (faite au nom, voire à la place des intéressés) : la nécessité d'accueillir et d'aider les nécessiteux, et particulièrement les migrants, message particulièrement sensible dans un contexte de forte xénophobie. A cet égard, la force de la performance a sans doute résidé dans le fait que, au fur et à mesure que les participants se relevaient, s'est instauré un dialogue, plus ou moins véhément, des migrants aussi bien avec les artistes, qu'avec les passants sud-africains.

L'espace public est devenu un espace de débat et d'échange, et non pas seulement un espace de passage, alors même que les migrants, rendus en quelque sorte visibles par la performance, acquéraient le statut de public à part entière (Mitchell, Staeheli, 2007). L'espace d'un moment, la statue de CVB a pris sens au présent : elle est entrée en résonance avec une situation donnée, transposant les thématiques de domination, d'oppression et d'exclusion passées dans le contexte contemporain, et réduisant ainsi la « dissonance » existant entre l'œuvre et son environnement.

Pourtant, on peut se demander si cette performance, par essence temporaire, a permis de changer durablement le regard porté sur cette statue aussi bien par les migrants que par les passants. Une telle performance peut-elle réellement (re)donner un sens, à plus long terme, à cette statue héritée de l'apartheid ? Plus largement, la capacité d'événements temporaires comme celui-ci à infléchir ou à changer la signification d'une œuvre ou d'un lieu au-delà de l'événement est ici en jeu (Chaudoir, 2007). L'événement peut-il produire du patrimoine ? Serait-il même *nécessaire* à la réinvention patrimoniale (Gravari-Barbas, 2000) ? Cette performance, en tant qu'elle permet de mettre en évidence une appropriation effective de ce patrimoine institutionnel, peut-elle être comprise comme un indice d'une autre forme de patrimonialisation possible ?

2. Détourner l'art public : une patrimonialisation à l'œuvre ?

L'enjeu concernant ce type d'actions artistiques est bien celui de leur inscription dans la durée. En effet, s'il est possible de voir dans la performance précédente une appropriation et un réinvestissement symboliques de la statue de Carl von Brandis – sorte de réinvention instantanée et éphémère du patrimoine institutionnel –, peut-on pour autant parler de *patrimonialisation* ? Le terme de patrimonialisation renvoyant à un processus, à un phénomène qui se déploie dans le temps, une telle action, malgré son caractère temporaire, peut-elle être à tout le moins un élément déclencheur de patrimonialisation ? Cette performance se réduit-elle à un simple événement ponctuel, conjoncturel, sans suite, ou est-elle au contraire révélatrice d'un processus plus profond dans lequel l'art jouerait un rôle à part entière dans la (ré)invention patrimoniale, et plus généralement dans la transition post-apartheid ?

En avril 2010, un nouveau détournement a été organisé, prenant cette fois pour sujet la statue elle-même, et non son image : CVB a été transformé par un anonyme en un rappeur,

portant un dollar en carton doré autour du cou, un bandana, des lunettes de soleil et un poste de radio (figure 4).

CVB en rappeur : la répétition des performances, indice de patrimonialisation ?



Figure 4 - © P. Guinard, mai 2010

La figure du rappeur étant couramment associée à celle d'un jeune homme noir, ce détournement conduit à « africaniser » et à rajeunir CVB, tout en réaffirmant sa masculinité. Le dollar, quant à lui, souligne d'une part une certaine américanisation de la société contemporaine, mondialisant par la même occasion le personnage de CVB, mais contribue d'autre part à l'ancrer localement, Johannesburg étant historiquement la ville de l'or – ce qui est rappelé par l'emploi de la couleur dorée. Ce détournement n'est pas sans évoquer d'autres interventions artistiques réalisées en Afrique du Sud, par exemple la transformation de Louis Botha, premier Premier ministre afrikaner de l'Union d'Afrique du Sud, en initié xhosa⁹ au Cap par B. Bailey (Minty, 2006 ; Houssay-Holzschuch, 2010) ou l'intervention de T. Rose à Oudtschoorn, consistant à entourer un monument en l'honneur de la police de laine de *dollies*, poupées caractéristiques de l'intérieur afrikaner (Houssay-Holzschuch, 2010 ; Marschall, 2010b). Tous ces détournements ont en commun de révéler la « dissonance patrimoniale »

⁹ Les Xhosa sont une ethnie sud-africaine, particulièrement présente à l'Est du pays.

(Tunbridge, Ashworth, 1996) existant entre ces œuvres héritées et le contexte contemporain dans lequel elles s'inscrivent, tout en en proposant une réinterprétation, qui peut être un moyen de réduire, ne serait-ce que temporairement, cette dissonance. Un nouveau modèle de réappropriation et de réinterprétation patrimoniales se dessinerait-il à travers l'ensemble de ces interventions ?

Le fait même que cette seconde intervention autour de la statue de CVB ait eu lieu présente un intérêt en soi. En effet, la répétition des performances qui prennent pour objet et sujet la statue de CVB laisse penser à une inscription possible, dans un temps plus long, des phénomènes d'appropriation temporaires déjà mis en évidence. Il conviendrait alors de savoir si la somme de ces interventions ponctuelles est suffisante à la mise en œuvre d'une véritable patrimonialisation, dans laquelle chacune de ces interventions apparaîtrait comme une affirmation au présent d'une valeur nouvelle accordée à cette statue. En ce sens, la réitération des réappropriations artistiques de cette statue particulière semble déjà témoigner d'une certaine valeur accordée à cette œuvre. Si le patrimoine est compris comme un bien du passé, préservé pour les générations futures au nom d'une valeur qui lui est accordée au présent, alors de telles interventions artistiques peuvent participer à un processus de patrimonialisation puisqu'elles contribuent à donner un sens *au présent* aux œuvres héritées de l'apartheid. Pour autant, la forme de patrimonialisation qui semble ici se dessiner pourrait entrer en conflit avec la patrimonialisation institutionnelle précédemment décrite. Cet antagonisme révélerait alors les enjeux symboliques et politiques de ce phénomène.

III. L'art public de l'apartheid : des réappropriations conflictuelles dont la ville est l'enjeu ?

1. Les réappropriations artistiques de l'art public de l'apartheid : vandalisme ou réinvention patrimoniale ?

Le cas de la transformation de la statue de CVB en rappeur permet de mettre en évidence les logiques qui sous-tendent différents types de réappropriations. En effet, pour l'autorité métropolitaine, ce détournement a été immédiatement interprété comme un acte de vandalisme. Un quotidien johannesbourgeois rapporte ainsi que le porte-parole de la ville de Johannesburg :

« n'a pas été du tout impressionné par la transformation de von Brandis, affirmant que ce vandalisme pourraient contraindre les contribuables à mettre de leur poche pour réparer les dommages. "Nous avons tous la responsabilité collective de s'assurer que la propriété publique ne soit pas dégradée. [...]", a-t-il dit »¹⁰

Pour le représentant de Johannesburg, ce détournement témoigne d'une volonté de porter atteinte à un élément du patrimoine de la ville, et en tant que tel, à la « propriété publique ». En dénonçant cet acte, l'autorité métropolitaine entend s'affirmer comme garante du bien public.

A l'inverse, pour les passants, cette action a été perçue comme quelque chose de drôle, de ludique, et même d'artistique. Ainsi :

« Des douzaines de badauds curieux se sont arrêtés hier pour admirer le spectacle. Certains trouvaient cela amusant, alors que d'autres parlaient d'une œuvre d'art »¹¹

Les usagers de cet espace ont plutôt apprécié cet événement qui, de fait, les a incités à regarder à nouveau cette « œuvre d'art » qui du fait de l'habitude s'était sans doute peu à peu effacée de leur perception quotidienne (Ruby, 2001). Les passants sont alors devenus « spectateurs » de l'œuvre, la découvrant sous un jour inédit, hors de leur appréhension ordinaire de cet espace.

Ce détournement permet de confronter deux lectures d'un même événement qui révèlent deux modalités de ce qu'est ou peut être la patrimonialisation. Pour la métropole, ce processus consiste en effet à reconnaître et à préserver un héritage, en vue de sa transmission aux générations futures. C'est une patrimonialisation institutionnelle et institutionnalisante, qui se fait souvent sans consultation des habitants, comme le prouve l'absence de débat public concernant le devenir de la statue de CVB. Les réappropriations artistiques de ce patrimoine semblent quant à elles favoriser une appropriation au quotidien de cet héritage par les usagers de la ville. On pourrait parler à ce propos d'une patrimonialisation en actes, sans cesse à réaffirmer, dans laquelle les artistes joueraient le rôle de médiateur entre patrimoine et habitants. Mais ces deux logiques de patrimonialisation sont-elles inéluctablement inconciliables, comme tendrait à le montrer la réaction de l'autorité métropolitaine ? On peut se demander si au contraire la patrimonialisation, pour être complète, ne doit pas justement articuler ces deux visions, en intégrant à la fois la dimension de protection institutionnelle

¹⁰ *The Star*, 30 avril 2010, p.1. Tous les mots soulignés le sont pas l'auteur.

¹¹ *Ibid.*

d'un élément du passé reconnu comme héritage à préserver pour le futur, et la dimension d'appropriation au présent de cet héritage par les usagers (Murray, *et alii*, 2007). Ces deux logiques ne semblent effectivement pas *a priori* opposées, tant que le réinvestissement patrimonial contemporain ne se fait pas aux dépens du patrimoine lui-même. Comment alors expliquer la prise de position de la métropole de Johannesburg ? Serait-elle opposée à toute forme de patrimonialisation non-institutionnelle ?

2. Patrimonialiser : légitimer l'autorité métropolitaine sur et dans la ville

La réaction de la métropole de Johannesburg concernant le second détournement de la statue de CVB est révélatrice d'enjeux politiques et symboliques qui dépassent l'événement en lui-même, et qui traduisent la volonté de la métropole de s'affirmer comme l'autorité légitime, que ce soit vis-à-vis de ses opposants ou des Johannesburgueois.

Sur la scène politique métropolitaine, cet événement a été utilisé par le DA (*Democratic Alliance*)¹² comme une occasion d'attaquer la métropole à majorité ANC (*African National Congress*)¹³ pour mauvaise gestion, un an avant les élections municipales de 2011. Début mai 2010, J. Bloom, chef du DA pour la province du Gauteng – dont dépend Johannesburg –, déclarait ainsi que :

*« Le conseil [métropolitain] est très lent concernant cette question [la dégradation de la statue de CVB]. [...] Des mesures appropriées [devraient] être prises pour sécuriser et améliorer les environs de la Cour de justice. »*¹⁴

Le détournement de la statue est donc lu par le DA comme un signe de faiblesse de la métropole ANC de Johannesburg, incapable non seulement d'empêcher la « dégradation » du patrimoine de la ville, mais aussi d'assurer le retour à une situation normale. C'est bien la crédibilité de l'autorité métropolitaine qui est ici en jeu, et en particulier sa capacité à garantir le respect du bien public, ainsi que le maintien de l'ordre et de la sécurité dans la ville, question particulièrement sensible à Johannesburg dans un contexte de forte violence et d'important sentiment d'insécurité.

¹² Le DA est un parti de sensibilité libérale, né en 2000. Il constitue le principal parti d'opposition depuis lors.

¹³ Créé en 1912 pour s'opposer à la domination de la population blanche, l'ANC est devenu pendant l'apartheid un parti de lutte contre ce régime. Depuis 1994, il est largement majoritaire en Afrique du Sud et à Johannesburg.

¹⁴ Site internet du réseau des membres des législatures provinciales de l'Alliance Démocratique, <http://damp1.co.za>, consulté le 11 juin 2010.

Plus qu'une opposition à une patrimonialisation non-institutionnelle, la prise de position de la métropole de Johannesburg est à comprendre comme une tentative de légitimation de son autorité. Ceci est d'ailleurs confirmé par le fait que la métropole ne dénonce pas toujours ce type de détournement, bien au contraire. En octobre 2009, une étudiante en art, K. Lemper, a accroché des ballons à deux sculptures du centre-ville, dont le *Monument des Mineurs* qui, comme mentionné précédemment, date également de la période de l'apartheid. Cette intervention rappelle dans sa forme celle qui a consisté à transformer CVB en rappeur, puisqu'elle correspond également à un ajout d'éléments temporaires qui ne détériorent pas l'œuvre-support. Le but de l'artiste était effectivement :

*« d'attirer l'attention sur la sculpture. Je n'endommage pas ni n'abîme la sculpture. C'est juste [...] quelque chose d'un peu artistique pour que les gens pensent à l'art de manière différente. »*¹⁵

Cette action est donc conçue comme une mise en valeur de l'œuvre préexistante, comme une invitation à porter un regard neuf sur ce monument. Malgré les similitudes entre ce détournement et celui de la statue de CVB, la réaction de l'autorité métropolitaine a été bien différente dans ce cas, puisque loin de condamner cette action comme un acte de vandalisme, la métropole a au contraire relayé et vanté cette performance en y consacrant une page entière de son site internet¹⁶. Cette disparité de traitement de la part de la métropole de Johannesburg tient sans doute au fait que pour le détournement du *Monument des Mineurs*, la métropole a vraisemblablement été consultée alors qu'elle ne l'a pas été pour celui de la statue de CVB, ce qui pouvait alors être interprété comme une contestation de l'autorité métropolitaine. L'enjeu ne semble donc pas se situer autour du détournement lui-même, mais naît de la volonté d'affirmation de l'autorité métropolitaine comme *seule* autorité pouvant légitimement intervenir en matière de bien public. Cette logique d'affirmation de la puissance métropolitaine se comprend d'autant mieux que sa légitimité semble encore fragile. La centaine de questionnaires que j'ai menés dans différents quartiers de la métropole d'avril à juillet 2010 laissent en effet penser que l'échelle métropolitaine a actuellement peu de sens pour les usagers de la ville qui se réfèrent encore largement au découpage administratif de l'apartheid, Johannesburg désignant alors l'ancienne municipalité blanche du centre-ville. Dans ce contexte, patrimonialiser est pour l'autorité métropolitaine un geste politique et

¹⁵ Site internet de la ville de Johannesburg, <http://www.joburg.org.za/content/view/4401/266>, consulté le 31 octobre 2009.

¹⁶ *Ibid*, http://www.joburg.org.za/index.php?option=com_content&task=view&id=4401&Itemid=193, consulté le 31 octobre 2009.

symbolique, par lequel celle-ci entend asseoir son pouvoir sur et dans la métropole de Johannesburg.

Conclusion

L'étude de la statue de CVB à Johannesburg, œuvre d'art héritée de l'apartheid, permet de réfléchir aux différentes modalités de réappropriation d'un patrimoine devenu « dissonant » suite à un changement de contexte socio-politique. Problème de dissonance d'autant plus crucial que de nombreuses villes africaines sont confrontées. D'une part, il semble se dessiner une réappropriation patrimoniale que l'on pourrait qualifier d'institutionnelle, au sens où celle-ci est menée par la nouvelle autorité métropolitaine. En considérant l'art de l'apartheid comme patrimoine, la métropole de Johannesburg reconnaît l'importance de cet héritage, symbole d'un passé douloureux, pour la construction future du pays et de la ville. En cela Johannesburg s'inscrit dans la logique de réconciliation nationale telle qu'elle est promue à l'échelle nationale. Par la même occasion, la métropole s'affirme aussi comme garante de la protection de ce patrimoine, et à travers lui du bien public métropolitain. Patrimonialiser est alors un acte politique de légitimation de la puissance publique locale.

D'autre part, il est également possible de mettre en évidence d'autres formes de réappropriations, cette fois artistiques, des œuvres héritées de l'apartheid. Ces interventions artistiques sont aussi bien des possibilités de mettre en évidence des « dissonances patrimoniales » que des opportunités de réduire ces dernières. De telles performances, que l'on trouve ailleurs en Afrique du Sud, constitueraient-elles alors un nouveau modèle de patrimonialisation ? Une patrimonialisation en actes, au cours de laquelle chacune des interventions serait un moyen de réaffirmer la valeur présente de ces œuvres ? L'ensemble de ces interventions artistiques témoigne d'ores et déjà d'une certaine transition artistique quant à ce que l'art public peut et doit être dans la société sud-africaine contemporaine, et notamment en matière de réinvention patrimoniale. Se dessine peut-être alors une nouvelle fonction de l'art en tant que vecteur de transition post-apartheid.

Bibliographie

Bremner L., 2007, "Memory, Nation Building and the Post-apartheid City: The Apartheid Museum in Johannesburg", in Murray N., *et alii*, *Desire lines: Space, memory and identity in the post-apartheid city*, Londres, New-York, Routledge, p. 85-103.

Chaudoir P., 2007, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour*, n°82 (3), p. 107-110.

Coombes A., 2003, *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham, Duke University Press.

Gervais-Lambony P., 2004, « Mondialisation, métropolisation et changement urbain en Afrique du Sud », *Vingtième siècle*, n°81, p. 57-68.

Gravari-Barbas M., Guichard-Anguis S. (dir.), 2003, *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe siècle [actes du colloque international, 7-9 octobre 1999, Sorbonne]*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Gravari-Barbas, 2000, *La ville festive : espaces, expressions, acteurs*, Habilitation à diriger des recherches (HDR), Université de Poitiers.

Grundlingh, A., 2009, "A Cultural Conundrum? Old Monuments and New Regimes: The Voortrekker Monument as Symbol of Afrikaner Power in a Postapartheid South Africa", in Walkowitz, D. J., Knauer, L. M., *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, and Nation*, Durham, Duke University Press, p. 157-177.

Houssay-Holzschuch M., 2010, *Crossing Boundaries - tome 3 : Vivre ensemble dans l'Afrique du Sud post-apartheid*, Habilitation à diriger des recherches (HDR), Université Paris1 Panthéon Sorbonne.

———, 1999, « Penser le passé, parler du passé : l'identité afrikaner chez Mark Behr et Antjie Krog », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 25, n°99/100, pp. 157-168.

Mabin, A., 2011, "South African capital cities", in Bekker, S., Therborn, G., *Capital cities in Africa: Power and powerlessness*. Cape Town, HSRC Press.

Marschall, S., 2010a, "How to honour a woman: gendered memorialisation in post-apartheid South Africa", *Critical Arts*, vol. 24 (2), p. 260-284.

———. 2010b. *Landscape of Memory: Commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary in Post-apartheid South-Africa*. Leiden: Brill Academic Publishers.

Miles M., 1997, *Art, Space and the City: public art and urban futures*, New-York, Londres, Routledge.

Minty Z., 2006, "Post-apartheid Public Art in Cape Town: Symbolic Reparations and Public Space", in *Urban Studies*, vol. 43 (2), p. 421-440.

Mitchell, D., Staeheli, L., 2007, *The People's Property?: Power, Politics, and the Public*. New York, Routledge.

Murray, N., Hall, M. et Shepherd, N., 2007, *Desire Lines: Space, Memory And Identity in the Post-apartheid City*, Londres, New York, Routledge.

Ruby C., 2001, *L'art public : Un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre Volée.

Sihlongonyane, F., à paraître, “The Making of Johannesburg as an African City: A Critical Review”, *International Journal of Urban and Regional Research*.

Tunbridge, J., Ashworth, G., 1996, *Dissonant heritage : the management of the past as a resource in conflict*, Chichester, New York, John Wiley and sons.

Wa Kabwe-Segatti, A., 2008, « Violences xénophobes en Afrique du Sud : retour sur un désastre annoncé », *Politique africaine*, n°112, p. 99-118.

Walkowitz, D. J., Knauer, L. M., 2009, *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, and Nation*, Durham, Duke University Press.

Zukin, S., 1995, *The cultures of cities*, Cambridge, Oxford, Victoria, Blackwell Publishers.