



HAL
open science

La création in situ en Océanie : géo-esthétique et territoires urbains

Elsa Thénot

► **To cite this version:**

Elsa Thénot. La création in situ en Océanie : géo-esthétique et territoires urbains. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30010 . tel-01221143

HAL Id: tel-01221143

<https://theses.hal.science/tel-01221143>

Submitted on 27 Oct 2015

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.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ART (Histoire, Théorie, Pratique)

**La création *in situ* en Océanie.
Géo-esthétique et territoires urbains**

Présentée et soutenue publiquement le mercredi 13 mai 2015 par

Elsa Thénot

Sous la direction d'Alain Mons

Membres du jury :

M. Christophe Genin, Professeur des Universités, Paris 1

Mme. Claire Laux, Professeur des Universités, Institut d'Etudes Politiques de
Bordeaux

M. Alain Mons, Professeur des Universités, Bordeaux 3, Directeur de thèse

Mme. Hélène Saule-Sorbé, Professeur des Universités, Bordeaux 3

M. François Soulages, Professeur des Universités, Paris 8/INHA

Remerciements

Je tiens d'abord à adresser mes remerciements à Alain Mons pour avoir accepté de reprendre ce travail en 2011. Les nombreuses discussions que nous avons eues ainsi que vos conseils m'ont grandement aidé à construire ma pensée et mes écrits, donc merci pour votre confiance.

Cette thèse doit énormément à Sylviane Leprun, décédée en 2011, qui fut ma première directrice et grâce à qui j'ai amorcé ce travail de recherche.

Je tiens à remercier Hélène Saule-Sorbé. Tous mes remerciements pour votre disponibilité, votre écoute et votre générosité.

Mes remerciements vont ensuite à François Soulages, Christophe Genin et Claire Laux, pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse et me faire l'honneur de votre présence.

Les rencontres en Australie et en Nouvelle-Zélande ; l'enseignement suivi à l'Université de Technologie de Sydney, ont encouragé cette thèse et permis son aboutissement. Je remercie les professeurs Liz Gemmell et Mickael Snape. Je remercie également la photographe Tamara Voninsky, qui m'a beaucoup apporté dans mon étude exploratoire de la ville de Sydney.

Un grand merci à toi, Nicolas, nous avons parcouru ce chemin et cette épreuve ensemble.

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans l'immense soutien de Paul, que je tiens à remercier pour sa patience, son écoute et sa disponibilité. Je te dois beaucoup. Merci. Merci également à mes parents et à Guilhem, qui m'ont encouragée sans relâche. Merci à toi, Charline, qui, malgré la distance a toujours su trouver les mots de réconfort. Enfin, merci aux amis, en France et en Australie, pour leurs soutiens et les joies qu'ils m'ont procurées.

À Sylviane Leprun

Sommaire

Remerciements	2
Sommaire	4
Introduction générale : Avant-propos : cheminement et projet	6
I. Première partie : Villes-mondes et identités.....	26
II. Introduction de la première partie.....	27
III. Chapitre 1. Les espaces de représentation de l'art, de l'intra muros à l'extra muros, du nouveau sur le terrain de la ville	29
IV. Chapitre 2. Métropoles océaniques	54
V. Chapitre 3. Hybridités culturelles et urbaines	88
VI. Conclusion de la première partie	98
VII. Seconde Partie : L'art in situ à l'épreuve des villes océaniques	101
VIII. Introduction de la seconde partie	102
IX. Chapitre 1. Sculptures et « Nouveaux Territoires de l'Art ».....	111
X. Chapitre 2. Géographicité : quels marqueurs ?.....	167
XI. Chapitre 3. Expériences et ambiances urbaines	202
XII. Conclusion de la seconde partie.....	219
XIII. Troisième partie : Contagion artistique : enjeux et effets.....	221
XIV. Introduction de la troisième partie	222
XV. Chapitre 1. L'œuvre et le lieu : dialogues et réciprocités	226
XVI. Chapitre 2. Géo-esthétique et contagion artistique des espaces publics	254
XVII. Conclusion de la troisième partie	282
XVIII. Conclusion générale.....	283
XIX. Annexes.....	287
XX. Index des noms propres	290
XXI. Index des notions-clés	292

XXII. Table des figures et des cartes	294
XXIII. Table des matières	298
XXIV. Bibliographie générale.....	302

Introduction générale : Avant- propos : cheminement et projet

Le travail de cette thèse s'articule autour des pratiques artistiques et urbaines à travers quatre métropoles, situées en Australie et en Nouvelle-Zélande. Villes des Antipodes, Sydney, Melbourne, Auckland et Wellington, territoires artistiques majeurs dans ce continent, sont ici le socle d'une étude empirique et théorique. Son projet initial et ses premières formulations se sont engagés très tôt, au sortir de la Licence en Arts Plastiques et Sciences de l'Art à l'Université de Bordeaux 3. C'est à la faveur d'un échange avec l'Université de Technologie de Sydney en 2009 que j'ai amorcé ces recherches dans l'hémisphère sud, portées par mon engouement pour la représentation de l'art public en Europe et en Océanie. Elles ont nourri successivement mes mémoires de Master 1 et Master 2 dirigés par Sylviane Leprun, professeur des Universités en Sciences de l'Art, architecte et anthropologue qui allait ensuite diriger ma thèse – jusqu'à son décès en 2011. C'est elle qui a encadré ma première année de doctorat et suivi le travail sur le terrain d'étude, développé sur six mois en Nouvelle-Zélande et en Australie entre 2010 et 2011. L'objectif prioritaire des années de Master, tremplin vers cette thèse, avait consisté à définir les dimensions géographiques et artistiques à partir desquelles j'allais travailler et à cibler les Sciences Humaines qui me seraient de première importance, telles que l'Anthropologie, la Géographie, l'Esthétique et les Arts Plastiques. Cette thèse fut reprise et dirigée à partir de juin 2011 par Alain Mons avec la perspective d'une anthropologie esthétique du contemporain pouvant enrichir mon approche. Il, a depuis, publié, un ouvrage intitulé *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images* (2013). Son regard sur les ambiances, les perceptions et les formes sensibles de l'expérience urbaine ainsi que nos discussions s'ajoutant à mon attirance pour l'art public dans le continent de référence m'ont amenée à élargir l'angle de vue de l'étude. L'intérêt personnel que je porte depuis de nombreuses années aux arts dans leur relation à l'espace public m'a permis de définir ces œuvres qui se dupliquent d'un continent à l'autre, considérées sous le prisme de ces nouveaux apports théoriques. Cette thèse résulte en grande partie des observations menées *in situ* et de la prise de

connaissance d'une littérature scientifique, riche de l'apport de nombreux chercheurs, qu'ils soient anthropologues, sociologues, géographes ou artistes.

Mon approche s'appuie par conséquent sur ma démarche exploratoire, au profit d'une ethnographie de l'urbain à même de proposer une relecture des pratiques *in situ* qui puisse légitimer mon intuition. Il m'a semblé, en effet, que se jouait, là, une géo-esthétique des territoires urbains – au sens où l'entendent Kantuta Quiros et Aliocha Imhoff (2014)¹ notamment. Avec le mémoire de Master 1 (2009), fruit d'un semestre passé à l'Université de Technologie de Sydney, j'ai pu m'imprégner des *cultural studies*², me familiariser entre autres avec les cultures autochtones, aborigènes en l'occurrence, domaine jusqu'alors inconnu de l'Européenne que je suis. Ce bagage m'a incitée à ouvrir et à développer le présent travail sur la création urbaine qui en est l'objet. Je me suis dès lors tournée, au vu des pratiques artistiques que j'y ai rencontrées, vers des questionnements sociétaux, spatiaux et identitaires. Les enjeux de la réflexion s'articulent à des questions engendrées par l'exploration sur les terrains effectués dans les quatre métropoles sources entre 2009 et 2013. L'année suivante, les recherches du Master 2 (2010) se sont resserrées sur la ville de Sydney, véritable territoire de prédilection, qui sera largement abordé tout au long de cette thèse. De la construction d'*Opera House* (1957-1973) au Bicentenaire de la nation (1988) puis aux Jeux Olympiques (2000), comment cette ville n'a cessé de se réinventer ? A partir des problématiques initialement soulevées en Master, s'est dégagée celle – ou plutôt la question – qui allait devenir l'épicentre de ma recherche. Dans quelle mesure un territoire, au travers de ses quatre premières villes, peut-il nous amener à repenser l'*in situ* et, au-delà, la géo-esthétique qui s'en dégage ?

Depuis les années 1970 et plus encore 1980, les démarches visant à intégrer l'art dans la cité représentent des enjeux importants, symboles de lutte, réactivateurs de l'histoire, créateurs de socialité et parfois même de polémiques retentissantes. Ces présences de l'art sur le territoire urbain font l'objet à des degrés divers, selon

¹Kantuta Quiros et Aliocha Imhoff, ont créé une plate forme curatoriale en 2005, intitulée : *Le peuple qui manque*. Le colloque *L'artiste en ethnographe* au Musée du Quai Branly en 2012 nous donne à comprendre comment la démarche scientifique croise la démarche artistique. *Le peuple qui manque* est une référence à Gilles Deleuze qui publie dans *L'image temps* (1983), où il explique que dans le cinéma tiers-mondiste, cinéma politique de la décolonisation des années 1970, quand un colonisateur arrive dans un pays, il n'y a pas de peuple qui précède, le peuple manque. Gilles Deleuze, encourage les cinéastes à produire le peuple qui manquerait. Comment les disciplines se fissurent et où les artistes s'engouffrent – notamment dans l'art urbain et intègre l'étude des peuples et des territoires.

²Michael Goldsmith « "Our place" in New Zealand culture. How the Museum of New Zealand constructs biculturalism » in *Ethnologies Comparées*, 2003.

l'œuvre, les individus, l'artiste ou le contexte, d'une appropriation par les citoyens. En Océanie, le multiculturalisme, le biculturalisme, l'immigration et la cohabitation de deux cultures – qui seront l'objet de la première partie –, aux histoires différentes mobilisent aujourd'hui les artistes, tout comme ils circonscrivent mes études urbaines au point de baliser le territoire de cette recherche. Les travaux effectués dans ce cadre intègrent par conséquent des questions géopolitiques, géo-esthétiques et territoriales relatives aux quatre métropoles de référence. La mise en perspective réflexive de ces nouvelles questions croise les dimensions sociétales, identitaires et anthropologiques et prend aussi appui sur ma pratique photographique, moyen et outil de récolte de données visuelles. Dans son essai sur la photographie contemporaine, Alain Mons s'est attaché à mettre en exergue « une figure crépusculaire de la ville³ » (1994). Le recours à l'image photographique – et auparavant à la chambre noire – pour comprendre, représenter et étudier le monde, a connu ses balbutiements dès la Renaissance, puis fait ses preuves au XIX^e siècle dans le contexte de la ville. Les premières épreuves de Daguerre montrèrent en effet en 1839 la perspective du Boulevard du Temple à Paris. A partir de là, maintes missions ou commandes amenèrent les opérateurs à travailler sur la ville, à rendre compte de l'état de ses monuments, des efforts du Baron Haussmann pour assainir la ville ou la doter d'éclairage public. L'image aux sels d'argent renvoyait tout d'un coup son image à la ville, et la ville en comprenait en même temps l'importance. Aujourd'hui les villes travaillent leurs images, celles que privilégie la thèse ont choisi de le faire en faisant appel à l'art. C'est l'inscription de l'art dans le cadre que lui offre la ville que mon regard appareillé s'est employé à saisir.

L'Australie et la Nouvelle-Zélande, jeunes nations au cœur des mers du sud, représentent les deux piliers du continent océanien ; elles ont progressivement conquis une place notable dans l'économie mondiale, en se tournant vers la zone Pacifique plus que vers le *Commonwealth*⁴. Elles revendiquent et entretiennent une identité plurielle et singulière, notamment par le biais de l'art. Comment se traduisent les relations entre la culture occidentale importée par les Britanniques et la culture autochtone émanant des populations indigènes, les Maoris en Nouvelle-Zélande et les Aborigènes d'Australie ? Peut-on parler de biculturalité, si oui, quelles en sont les expressions *in situ* ? Quel en est le potentiel géo-esthétique ? Les arts traditionnels

³Alain Mons, *L'ombre de la ville. Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Editions de la Villette, 1994.

⁴Organisation intergouvernementale composée de cinquante trois états membres indépendants.

des Maoris et des Aborigènes sont souvent considérés comme une culture matérielle⁵ trouvant sa place dans les musées. Nicholas Thomas a analysé cet état de fait dans son ouvrage *Possessions. Indigenous Art/ Colonial Culture* (1999) et exposé les relations difficiles entre la culture occidentale dans un contexte colonial et postcolonial, entre la culture autochtone et les arts dits traditionnels. La quête d'émancipation véhiculée par la création fait l'objet de travaux auprès des *cultural studies* dans les universités australiennes, néo-zélandaises et, plus généralement anglo-saxonnes. Les diverses études de terrain que j'ai effectuées ont soulevé de nombreuses interrogations et mis à jour des problématiques qui ont motivé le choix de l'aire culturelle et sa mise en perspective sous l'angle des Sciences Humaines. Observant un esprit transdisciplinaire et une dialectique des savoirs pour exploiter mon corpus d'œuvres, j'ai pu dégager des formes d'esthétique singulière, à mettre au compte d'une géo-esthétique. Comment la géographie peut-elle rejoindre l'art et réciproquement ? Que nous livre leur cohabitation spatiale ? C'est ce à quoi notre développement va tâcher de répondre.

Le premier mouvement (partie 1), sera de situer chronologiquement et de comprendre, à partir de l'art occidental et de son évolution, quelles sont les problématiques artistiques inhérentes à l'*in situ* ? C'est ainsi que nous passerons en revue des artistes, des collectifs tels que les Nouveaux Réalistes, Christo et Jeanne Claude, Joseph Beuys, Daniel Buren. Les appréhender nous amènera à les cerner afin de mettre en valeur le premier tournant spatial, voire géo spatial de l'art, soit sa propension, à un moment donné de sortir de ses cadres traditionnels – dont le musée – pour conquérir de nouveaux territoires d'inscription. En effet, un artiste comme Robert Smithson déclarait, autour de 1970, « le musée sape notre confiance dans les données des sens [...] l'art s'installe dans une prodigieuse inertie [...] les choses s'aplatissent et se fanent⁶ ». Les défis qu'ils se sont imposés et, auparavant, le besoin de tout réinventer dont les Nouveaux Réalistes ont fait preuve à travers une reconsidération du réel, ont inauguré un virage décisif dans la création contemporaine « hors les murs⁷ » et le rapport à l'espace. Au même moment Daniel Buren commence à expérimenter une pratique *in situ* « dans le lieu », dans son « milieu naturel » ; il insiste sur l'idée d'un « rapport au site aussi contraignant pour

⁵Nicholas Thomas, *Possessions. Indigenous Art/ Colonial Culture*, Thames&Hudson, 1999.

⁶Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Broché, 1993, p.8.

⁷Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1991.

l'œuvre que pour le lieu dans laquelle elle se trouve⁸». Se plier à des impératifs, se munir de ses propres règles, différentes de celles de la pratique traditionnelle et de l'espace muséal implique de repenser les modalités de l'art. Ainsi l'artiste vidéaste américain Vito Acconci déclare-t-il : « l'idée d'*in situ*, faire quelque chose qui soit conçu spécialement pour un endroit particulier, avait beaucoup d'importance aux yeux des gens de ma génération [...] faire quelque chose de spécifique à un lieu, parce qu'ainsi cette chose n'affirme aucune prétention à l'universalité. C'est une manière de dire que cela signifie quelque chose ici et maintenant⁹ ». De telles démarches prennent en compte le lieu d'élection comme territoire de l'action. D'après le critique d'art Robert Atkins, « une œuvre *in situ* est exécutée en fonction du lieu où elle est montrée, pour y jouer un rôle actif¹⁰ ». Les interventions révèlent alors les composantes du lieu et son échelle. L'artiste négocie avec une multiplicité de paramètres, soucieux de traiter avec la globalité du lieu¹¹, du site¹² d'implantation. Paul Ardenne, dans son chapitre « La ville comme espace pratique¹³ » (2002) pense que « le milieu urbain semble en effet plus que tout dévolu à l'art¹⁴ » pour conclure que « la ville ne s'illustre pas, mais se vit¹⁵ ». Il définit l'art *in situ* comme « conçu en fonction de son lieu d'accueil [il] se donne dans les cas autorisés des airs de conversation raffinée entre le site et l'œuvre¹⁶ ». A partir de ces points de définition, nous nous emploierons à présenter sous le prisme des pratiques artistiques et de leurs saisies théoriques, les processus de cette spatialisation dans l'art. L'*in situ* dépend intrinsèquement du lieu et de l'environnement urbain qui l'accueille, c'est sur cette relation de dépendance voire d'interdépendance entre l'œuvre et son ancrage que portera la première partie.

La considération de l'espace muséal et de l'espace urbain nous permettra d'apprécier la façon dont le musée conserve et met en scène les arts traditionnels, elle alimentera la transition entre le premier et le second chapitre, de l'Europe vers

⁸Daniel Buren, « Du volume de la couleur » in *Les Ecrits, 1965-1995, volume 1*, Paris, Flammarion, CNAP, 1991, p.1069.

⁹Claude Gintz, « Vito Acconci. L'impossible art public » in *Art Press*, février 1992, p.12.

¹⁰Robert Atkins, *Petit Lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville, 1998, p.78.

¹¹Le lieu renvoie à « une portion déterminée de l'espace », www.atilf.fr consulté le 9 janvier 2014.

¹²Le site renvoie à « un paysage considéré du point de vue de l'aspect, du pittoresque, de l'esthétique » www.atilf.fr consulté le 9 janvier 2014.

¹³Paul Ardenne, « La ville comme espace pratique » in *Un art contextuel. Création artistique : en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009, pp.87-116.

¹⁴*Ibid.*, p.88.

¹⁵*Ibid.*, p.88.

¹⁶*Ibid.*, p.101.

l'Océanie. En quête d'une réelle légitimité, les arts traditionnels océaniens évoluent singulièrement, l'anthropologue néo-zélandais Michael Goldsmith explique dans son article « "Our Place" in New Zealand Culture. How the Museum of New Zealand constructs biculturalism¹⁷ » (2003) comment la société néo-zélandaise a accueilli l'ouverture du Musée National *Te Papa Tongarewa* en 1998, devenu depuis le symbole de la culture néo-zélandaise. La représentation d'un héritage culturel fort offre, aujourd'hui, une identité nationale résolument biculturelle. Très critiquée lors de son ouverture, cette institution fait le lien entre la culture *pakeha* (celle des Européens) et la culture maorie – même si le traitement médiatique et politique reste inégal selon certains détracteurs¹⁸. La critique s'étend jusqu'à la construction de la Chapelle *Futuna* à Wellington (cf.fig.2) réalisée par l'architecte John Scott en 1961, pas assez biculturelle selon le journaliste Gordon Campbell qui pense qu'une « architecture biculturelle est difficile, mais possible. La Chapelle *Futuna* de Wellington est une synthèse culturelle splendide¹⁹ ». Cet exemple est symbolique du langage composite qui s'emploie à faire référence à différents modèles : architecture ancestrale ou vernaculaire pour la maison traditionnelle maorie d'un côté et « tradition » moderniste pour la Chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp de l'architecte français Le Corbusier, de l'autre, trament la dimension biculturelle hybride de l'édifice religieux. Cette étude, majoritairement centrée sur le terrain de la ville, s'appuie sur le cadre géopolitique et multiculturel, et vise à définir, à partir des arts *in situ* – créations des artistes locaux et internationaux – les modalités d'une géo-esthétique spécifique. Les concepts issus de la littérature scientifique française et anglo-saxonne ainsi que le regard des artistes sur leurs villes, m'amèneront à comprendre les pratiques de l'art propre au lieu et à la teneur géographique de ce dernier.

¹⁷Michael Goldsmith « "Our place" in New Zealand culture. How the Museum of New Zealand constructs biculturalism » in *Ethnologies Comparées*, 2003.

¹⁸*Ibid.*

¹⁹*Ibid.*



Figure 1 *Marae*, Rotorua (Elsa Thénot, février 2011)



Figure 2 Chapelle Futuna, Wellington²⁰, John Scott, 1961

²⁰www.johnscott.net.nz consulté le 3 mars 2015

Depuis les années 1980 à ce jour, le phénomène d'une renaissance des cultures autochtones en Australie et en Nouvelle-Zélande représente des enjeux majeurs et pour les autochtones et pour la nation. Le 13 février 2008, soucieux de tenir une promesse de campagne, le Premier Ministre Australien Kevin Rudd, prononçait publiquement un discours solennel, le *sorry speech*²¹, auprès des Aborigènes, pour les maltraitances et la discrimination subies durant ces deux derniers siècles. En Nouvelle-Zélande, cette reconnaissance est intervenue à partir de 1970²². La dimension culturelle comparative impulsée par la renaissance des cultures autochtones en milieu urbain, dessinera l'axe d'étude du chapitre 2 de la première partie. Voisins des Antipodes, ces deux pays possèdent des spécificités culturelles, toutefois quelles relations entretiennent-ils avec cet héritage ? Comment ce questionnement identitaire, si il y a, se traduit-il dans les arts ? L'introduction de l'art *in situ* contribue-t-il au développement ou à l'exaltation des singularités artistiques dans ces métropoles, entre tradition et contemporanéité ? Les travaux d'anthropologues, comme l'Australienne Melinda Hinkson²³ sur la renaissance culturelle et spatiale des Aborigènes dans la ville de Sydney, ceux de la Canadienne Natacha Gagné²⁴ corroborent l'importance et la nécessité d'aborder ces questions sociales ; ils nous seront d'un appui précieux. Dans son article « Primitifs d'hier, artistes de demain : l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité » (2003), Caroline Graille explique que les « artistes contemporains d'origine maorie et aborigène sont les héritiers d'un biculturalisme encombrant et d'un passé colonial douloureux²⁵ ». Cette mutation dans la considération de la communauté maorie et de sa culture à travers l'art contemporain s'exprime d'après elle, dans « les créations récentes proposées par ces artistes "nationaux" [qui] permettent de discerner les tendances d'une nouvelle esthétique postcoloniale *en train de se faire*²⁶ ». Les artistes utilisent leur histoire, leur culture, pour créer une géo-esthétique et « invitent du même coup à repenser, en termes nouveaux, les liens entre politique, anthropologie,

²¹www.smh.com.au consulté le 15 février 2015.

²²Cette renaissance maorie fait directement référence à la controverse du Traité de *Waitangi* signé en 1840, que nous étudierons dans la première partie.

²³Melinda Hinkson, *Aboriginal Sydney, a guide to important places of the past and present*, Aboriginal Studies Press, 2010.

²⁴Natacha Gagné, *Being Maori in the City. Indigenous everyday life in Auckland*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

²⁵Caroline Graille, « Primitifs d'hier, artistes de demain: l'art Kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité », in *Ethnologies Comparées*, 2003

²⁶*Ibid.*

et histoire de l'art²⁷ ». D'un art océanien traditionnel en quête de légitimité, évoluant essentiellement dans l'espace muséal, à la création contemporaine investissant l'espace urbain, nous tenterons de comprendre en nous aidant de diverses problématiques, quels statuts ont acquis les productions artistiques dans ce contexte postcolonial. L'étude de terrain a révélé, par exemple, que l'identité maorie est davantage ancrée dans les villes néo-zélandaises que ne l'est la culture aborigène dans les métropoles australiennes, car trop souvent assimilée au *bush*, à l'industrie touristique et au commerce d'artisanats d'art. Comment cette présence de l'art en milieu urbain témoigne-t-elle de leurs identités culturelles à l'échelle métropolitaine voire internationale ? Entre espaces naturels et urbains, le local et le global interfèrent-ils dans ces lieux insulaires ? A l'échelle régionale et internationale, comment évoluent les œuvres *in situ* ? Quel devenir, sinon culturel, pour ces deux civilisations à l'agonie dans une société occidentale qui n'est pas non plus au mieux de sa forme ? Quelle place occupent ces cultures dans des villes et des pays jeunes, forts de leur mixité sociale, mais également théâtre d'une cohabitation parfois difficile ?

Gilles Deleuze²⁸ dans le chapitre « Géophilosophie » de *Qu'est ce que la philosophie ?* (1991) explique les relations entre esthétique, politique et rapport du territoire à la terre, questionnées dans cette thèse. Pour mieux appréhender l'œuvre de Deleuze, l'ouvrage collectif *La géophilosophie de Gilles Deleuze. Entre esthétiques et politiques*²⁹ – tiré du colloque international éponyme tenu à Lyon en 2010 – m'a été bénéfique. Deleuze parle du lieu de création, de milieu, d'ambiance, d'atmosphère de la philosophie, de la Grèce, et s'inspire de la géographie pour créer le concept mentionné en début de paragraphe. Dans ma thèse, la géographie a une place et un rôle prépondérant car elle me permet de penser et de proposer une géo-esthétique océanienne tout en faisant place à l'histoire de ces deux pays. La géo-esthétique, fil conducteur de ces recherches, englobe le site urbain et les projets qui s'y développent, les correspondances ou les intrigues entre le lieu, la ville comme ancrage géographique physique et entité socioculturelle d'une part, et le spectateur comme sujet percevant d'autre part.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Géophilosophie » in *Qu'est ce que la philosophie?*, Paris, Les Editions de minuit, 2011.

²⁹ Mauro Carbone, Paride Broggi, Laura Turarbeck, *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimesis, 2012.

L'intérêt, ici, est de définir ce concept mouvant de géo-esthétique et de montrer comment l'*in situ* en Australie et en Nouvelle-Zélande peut s'affranchir ou pas d'un esprit ou d'une pensée artistique européenne. Le regard ethnographique sur l'urbain a rendu possible une relecture fructueuse de l'art *in situ* qui légitime notre questionnement, et le va-et-vient entre terrain et recours à la théorie. Il a, de plus, corroboré les corrélations entre corpus d'œuvres et territoire quant à la teneur géographique des œuvres : leur géographicités³⁰, « ce qui dans un objet relève spécifiquement de la géographie ». Il sera question ici, de motif vernaculaire ; de système graphique propre à l'art aborigène: points, bandes colorées alternées. Dans quelle mesure ces marqueurs révèlent-ils une géographicités et, au delà, une interculturalité océanienne ? Le philosophe italien Mauro Carbone déclare, dans la présentation de l'ouvrage tiré du colloque de Lyon, que la « géophilosophie ne peut qu'avoir, au premier chef, un incontournable caractère « esthétique » au sens étymologique du terme, puisqu'elle a affaire au rapport sensible de nos corps avec leurs territoires ainsi qu'avec la terre. D'autre part, ce caractère « esthétique » est lui-même immédiatement « politique », puisque le rapport de nos corps avec leurs territoires et avec la terre pose le problème de la politique entendue comme construction de l'espace du vivre-ensemble³¹ ». La portée contemporaine de ce concept me permettra donc de mieux cerner, au travers des territoires urbains, les phénomènes artistiques, leurs singularités et d'adopter plusieurs postures: comprendre comment la géographie et l'art peuvent s'articuler, puis comment les créations *in situ* contemporaines évoluent dans les villes océaniques.

Ma confrontation avec les pratiques urbaines et l'appréhension théorique des métropoles concernées m'ont amenée à me plonger dans des ouvrages de langue anglaise – notamment sur l'identité urbaine dans le Pacifique Sud –, dans les romans d'Alan Duff, écrivain néo-zélandais qui traite des problèmes sociaux et en particulier de la montée économique de la communauté maorie. En histoire contemporaine, les travaux de Claire Laux³² sur le Pacifique aux XVIII^e et XIX^e siècles ont été un appui

³⁰Marie-Claire Robic, www.hypergeo.eu consulté le 13 janvier 2015. « Peu usité (dans la langue française comme en anglais), le terme recouvre deux notions distinctes. Dans une première acception, "géographicités" désigne ce qui dans un objet relève spécifiquement de la géographie, ou encore ce qui concerne l'activité propre du géographe. Une seconde acception renvoie non pas à une démarche cognitive mais à la relation existentielle établie entre l'homme et son habitat ».

³¹Mauro Carbone, Paride Broggi, Laura Turarbeck, *op.cit.*, p.7.

³²Claire Laux, *Le Pacifique aux XVIIIe et XIXe siècles, une confrontation franco-britannique : enjeux économiques, politiques et culturels (1763-1914)*, Paris, Karthala, 2011.

précieux, sur le plan historique, chronologique et géopolitique. Son regard d'historienne sur les événements de la colonisation dans cette région du monde m'a aidé à comprendre les enjeux contemporains – culturels, identitaires, artistiques – de tels pays. J'ai ainsi pu associer son approche de l'histoire coloniale et postcoloniale à cette étude en Science de l'Art, dans ces territoires aux frontières d'un passé douloureux et d'un futur mondialisé. La lecture des travaux réalisés par les anglicistes Xavier Pons³³ (1996 ; 2000) et Francine Tolron (2000), sur l'évolution de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande, dans leurs environnements multiculturels et géographiques, ont été très utiles. Dans son essai d'histoire culturelle, Francine Tolron, décrit la Nouvelle-Zélande comme « une nation unique du Pacifique Sud qui cherche et trouve son identité au cœur de sa dualité historique et culturelle³⁴ ». En Architecture, les monographies³⁵ de Françoise Fromonot sur Sydney m'ont permis d'appréhender cette ville sous l'angle d'un paysage urbain en train de se construire. En Anthropologie, un auteur comme Arjun Appadurai³⁶(2005), qui pense la mondialisation, phénomène présent dans les sociétés et métropoles postcoloniales, m'a familiarisée aux singularités locales océaniques face à l'économie globale. L'écrivain Nicolas Bourriaud dans son livre *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*³⁷ (2009), dresse le portrait d'un monde en mouvement entre multiculturalisme et traditionalisme. Ces références permettront de mieux apprécier, entre innovation et héritage, la place de la création urbaine d'un point de vue identitaire, géographique, mondial, dans la vie artistique des villes mises en scène ici. Marquées par la nature et fortes d'une démographie urbaine importante, ces deux nations entretiennent des relations singulières avec leurs villes – de part la superficie de l'Australie et la position isolée et antipodale de la Nouvelle Zélande – qui symbolisent l'insularité. En dressant un argumentaire scientifique sur leurs héritages culturels, nous verrons comment les métissages, les influences animent la création contemporaine locale.

La géo-esthétique mouvante dont il est question – relativement aux œuvres et territoires abordés – interroge principalement deux dimensions de l'art : la première est identitaire, la seconde spatiale. Nous définissons la géo-esthétique à partir des

³³Xavier Pons, *L'Australie en Orient et Occident*, Paris, Documentation Française, 2000.

³⁴Francine Tolron, *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ?* Presses Universitaires du Mirail, 2000.

³⁵Françoise Fromonot, *Jørn Utzon et l'opéra de Sydney*, Paris, Gallimard, 1998 et avec Christopher Thompson, *Sydney, histoire d'un paysage*, Paris, Telleri/Vilo International, 2000.

³⁶Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, 2005.

³⁷Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

identités artistiques océaniques et d'une spatialité esthétique produite ou induite par l'art *in situ*. Ces deux angles s'envisagent ensemble ou séparément, comme on le verra dans la seconde partie au regard des œuvres présentées dans le corpus. En misant sur une géo-artistique, notion qui « caractérise certaines pratiques de l'art et certains déplacements d'artistes³⁸ » telle que développée par l'esthéticien François Soulages (2013), le concept de géo-esthétique a toute sa légitimité. Tout d'abord, l'identité océanique des artistes et ce qu'ils donnent à voir est indéniablement liée au métissage inhérent aux deux plus grands pays du continent océanien et se pense à travers la colonisation, et par conséquent en termes de multiculturalisme et biculturalisme. La culture matérielle océanique, souvent analogue aux savoir-faire traditionnels présente, quant à elle, un renouveau identitaire, auquel prennent part de nombreux artistes australiens, néo-zélandais, Aborigènes, Maoris et internationaux. Les frontières artistiques et culturelles sont ainsi réévaluées et donnent à apprécier une identité nouvelle, qui a été pensée par l'essayiste Edouard Glissant³⁹ (1997) dans les termes d'*identité-relation* ou *créolisation* (partie 1). Selon lui, le Monde et l'Océanie – dans notre étude –, au même titre que le continent américain et sud-américain, doivent leur métissage aux puissances occidentales. Il parle d'un métissage « mécanique » qui résulte de l'idée que la culture du colonisateur était jugée par ce dernier, supérieure à celle des populations colonisées. Dans l'exemple de l'Australie, lors de la colonisation, les Aborigènes ont subi de plein fouet un tel impérialisme et une déculturation violente, qui a laissé des blessures profondes dans un pays qui cherche encore son identité ; plus tard, l'adage « peupler ou périr » (*populate or perish*, 1945) modèlera la politique d'immigration de « l'Australie colonisée [...] marquée par le syndrome originel "d'une petite nation mais d'un grand pays"⁴⁰ ». Ce passé est caractérisé par ce qui n'est plus mais qui peut être soutenu au prix d'une volonté humaine et culturelle, offrant à l'art une place de choix. C'est à travers l'identité et les voix plurielles des artistes océaniques que nous pourrions déployer le premier pan de cette géo-esthétique.

Le second pan, nous l'avons dit, est spatial et relève de la géographie, au sens étymologique du terme : « écriture de la terre ». Dans quelles mesures les œuvres d'art peuvent-elles instruire un dialogue constructif entre ces écritures façonnées au

³⁸François Soulages, *Géoartistique et Géopolitique. Frontières*, Paris, l'Harmattan, 2013, p.5.

³⁹Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴⁰François Madoré, Gérard Billard, « Evolution de la gouvernance métropolitaine à Sydney » in *Annales de géographie*, Paris, Armand Colin, 2007, numéro 656, p. 411.

fil du temps et au jour le jour par la morphogenèse, par les actions ou l'emprise de l'homme, bref, cette écriture de la terre, et cette autre écriture fertile qu'est tout langage plastique ? Les paysages urbains et les territoires que j'ai découverts, je les ai vus et compris pas le voyage. Pour façonner cette thèse, la pratique du terrain s'est imposée comme indispensable, encouragée ou corroborée par la littérature scientifique, fécondée par les concepts théoriques. Ma propre expérience de *l'in situ* et l'empirisme de mon approche des lieux confirment bien cette idée que le voyage est source de la connaissance. Si Gilles Deleuze détestait les voyages – comme il l'explique dans son *Abécédaire* à la lettre *V comme Voyage* (1988) –, et le comparait à une fausse rupture, préférant vivre des intensités immobiles à travers la musique ou les livres ; il n'en est pas moins pour cette thèse un passeur indispensable aux idées pionnières. Un autre temps fort a été la lecture d'un article, suite à l'entretien avec Georges Balandier mené par *George Steinmetz et Gisèle Sapiro : Tout parcours scientifique comporte des moments autobiographiques*⁴¹ (2010). Mon approche analytique des sociétés multiculturelles que j'ai côtoyées, et des œuvres ressortant de leur aire géographique permettra de mieux ancrer les hypothèses majeures qui éclairent cette thèse et en justifient le corpus.

Il s'agira de montrer dans un second mouvement (partie 2), à travers les démarches exemplaires, comment l'art, dans les villes océaniques, évolue spatialement, souligne l'histoire et s'en détache. Analyser, conceptualiser mon expérience exploratoire m'a poussée à la recherche de l'expression d'une géo-esthétique urbaine spécifique en sélectionnant des œuvres qui m'ont paru les plus pertinentes au vu de la priorité identitaire, multiculturelle et spatiale évoquée plus haut. Dans son ensemble, le corpus dresse un panorama représentatif des expressions urbaines de l'art impliquant au moins trois critères qui ont présidé à l'élection des œuvres. Premièrement, faire preuve de collaborations, de réflexions biculturelles ; deuxièmement, mettre en avant des indices, des marqueurs de haute géographicité (signes, iconographies, motifs vernaculaires), et enfin faire jour sur la capacité à produire de l'événement et ce dans un contexte de revalorisation des espaces publics et de régénération urbaine.

⁴¹Georges Balandier, George Steinmetz et Gisèle Sapiro, *Tout parcours scientifique comporte des moments autobiographiques*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Représenter la colonisation, numéro 185, décembre 2010, pp.44-61.

Les protagonistes premiers d'une esthétique novatrice à la croisée d'un territoire vivant, d'une histoire réactivée, d'un art *en train de se faire* ne pouvait être que des artistes. Je porte un double regard sur cette thèse : mettre à profit d'une part les concepts à même de comprendre les mutations de l'art pour l'espace public à travers les pratiques de l'*in situ* ; définir d'autre part la géo-esthétique qui émane de certaines réalisations artistiques. Pour le sociologue Henri-Pierre Jeudy⁴² (2003), l'épreuve esthétique d'une ville est analogue à l'expérience visuelle d'une œuvre d'art ; il dresse un portrait critique et sociologique de ce langage commun que les architectes, urbanistes et artistes pratiquent. Selon lui, « le blanchiment des monuments, de ces édifices urbains qui figurent l'histoire des villes et son inscription dans le temps, ne fait que consacrer le pouvoir de l'uniformisation patrimoniale⁴³ ». Pour autant, les nombreux débats et actions autour du renouveau des villes, de revalorisation des friches industrielles, des quais, des zones périphériques et plus largement l'intégration de l'art, me permettent d'appréhender les problématiques développées précédemment. Souvent réfractaire de prime abord, le public finit par apprivoiser l'œuvre à son insu, voire se fait la proie de nouvelles expériences esthétiques. Mon approche empirique a consisté, dans un premier temps, à appréhender les œuvres par l'exercice de la description et ma pratique de la photographie dont le rôle, ici, est de documenter mon étude, l'intégration spatiale des œuvres, leur composition plastique, le dialogue avec la ville et les usagers. Dans un second temps, elle a été de définir ce qui façonne le territoire urbain dans l'aire culturelle concernée. Parallèlement s'est constitué un corpus de textes critiques sur les artistes et les œuvres concernés pour mieux analyser ces dernières à la croisée des disciplines invoquées précédemment. Ces œuvres ne sont pas seulement le faire-valoir de lieux où se joue le métissage artistique, mais aussi des expressions et appropriations culturelles plurielles. En outre, elles sont productrices de singularités spatiales, d'ambiances et parviennent à proposer un équilibre à deux niveaux, celui du territoire et celui de la ville-monde. C'est alors que la géo-esthétique s'imposera pour cerner leur dimension et leurs effets plastiques, spatiaux et sociaux de l'art. Y aurait-il un sentiment géographique de l'art et quels en seraient les ressorts ? L'article d'Hélène Saule-Sorbé « Du sentiment géographique en art. Quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires en Sud-Ouest⁴⁴ » (2000), nous

⁴²Henri-Pierre Jeudy, *Critique de l'Esthétique urbaine*, Paris, Sens&Tonka, 2003.

⁴³*Ibid.*, p.11.

⁴⁴Hélène Saule-Sorbé, « Du sentiment géographique en art. Quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires en Sud-Ouest » in *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, 2000.

permettra d'appréhender les relations entre artistes et lieux. Notre méthodologie de cette thèse s'articule autour de l'équilibre entre certaines particularités artistiques *in situ* propre à ces villes-mondes et la géo-esthétique liée au territoire.

Le corpus d'œuvres, considéré ici comme socle et élément moteur de cette recherche, s'ouvrira à mes interrogations. Il fait référence à des artistes contemporains autochtones et non autochtones qui relancerons les problématiques évoquées précédemment – dans quelle mesure un territoire, au travers de ses quatre premières villes, peut-il réactiver l'*in situ* et nous amener à le repenser et, au-delà, appréhender la géo-esthétique qu'il dégage ? L'art *in situ* se concrétise par une grande variété de *mediums* et devient l'indicateur par excellence de la créativité d'une ville, de sa diversité culturelle, de son rapport au lieu et de sa spatialité. L'art représente une fonction essentielle dans les villes d'aujourd'hui et devient un élément urbain à part entière, ayant la propriété de transformer une cité en œuvre d'art. C'est en ce sens que nous entendons analyser nos quatre métropoles, sous l'influence de l'art, lequel se mue en un outil de lecture pour comprendre ces sociétés en mutation. En Australie, l'artiste Fiona Foley, qui a réalisé avec Janet Laurence la sculpture *The Edge of Trees* (1995) sur le parvis du Musée de Sydney, a marqué un tournant : la collaboration entre une artiste aborigène et une artiste non aborigène. A travers les grands projets urbains qui ont accompagné mes études de terrain comme *Halo Project* (2013) à Sydney, la réhabilitation du front de mer à Melbourne avec le projet *Docklands Public Art Walk* (2013), je tenterai de mesurer l'impact que la sculpture exerce sur l'urbanisme. L'art, produit dans le cadre d'une régénération urbaine, s'affirme dans ces villes et impulse un dialogue avec d'autres formes d'art moins officielles ou institutionnelles. L'événement annuel *Sculpture by the Sea* (1997-) contribue à la créativité de Sydney ; les sculptures transforment la ville en une promenade attractive et dynamique, métamorphosent le quartier emblématique du port et mettent en avant des artistes locaux et internationaux. En Nouvelle-Zélande, l'artiste Neil Dawson crée des œuvres *in situ* dans la capitale, Wellington, pourvoyeuse d'une géographicité de l'art ; son installation *Fern* (1998) réalisée à *Civic Square* témoigne du dynamisme de la ville ; l'utilisation d'un symbole fort et biculturel, la fougère, anime cette fièvre géographique de l'art ? Les quatre m tropolles que j'ai étudiées et parcourues sont des villes portuaires qui entretiennent des relations fortes avec leurs territoires urbains, à la lisière de l'océan, tout en affirmant leur insularité. Cette vitalité artistique, réside dans leur capacité d'accueil d'artistes, leur politique d' v nements culturels se fera jour dans l'analyse du corpus

d'œuvres – éphémères et pérennes – et dans les démarches contemporaines représentatives du phénomène étudié. Améliorer ou reconsidérer l'image d'une ville, la rendre plus attractive tout en luttant contre les divisions socio-spatiales (Billard, Madoré, 2007), prend part à la singularité de ces métropoles. Un sentiment d'identité, d'appartenance à une culture, à un territoire urbain, à une nation, s'affirme ; il sera analysé dans le portrait de deux artistes en particulier : le Néo-Zélandais Neil Dawson et l'Australien d'origine aborigène Reko Rennie (partie 2). Nous verrons que Melbourne est connue comme l'une des plus grandes capitales de l'art de rue – le *street art* notamment – et des fresques, expression artistique unique et qui, malgré son statut d'art mineur, tend à s'imposer. Christophe Genin s'est intéressé au *street art* dans un ouvrage récent et richement illustré⁴⁵, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre* (2013) et constate que ce phénomène planétaire et ses multiples aspects esthétiques, culturelles et territoriaux connaissent eux aussi un tournant « entre illégalité et patrimonialisation, entre contestation locale et consommation de masse⁴⁶ ». D'une considération l'associant souvent au vandalisme à la reconnaissance de son statut artistique dans les galeries internationales (Banksy, Londres, 2014), quelle place occupe-t-il dans une ville comme Melbourne ? Pouvons-nous parler d'une géo-esthétique du *street art* ? Notre étude fera dialoguer le positionnement des politiques publiques d'art en fonction des œuvres comme révélatrices, instigatrices de la construction des espaces publics contemporains en Australie et Nouvelle-Zélande. Enfin, la question de la complémentarité, de l'écho entre espace urbain et espace naturel – on pense aux zones de voisinage évoquées dans le cas du parc *Gibbs Farm* près d'Auckland, et de l'événement *Sculpture by the Sea* à Sydney – relève des particularités océaniques, entre monumental, spectaculaire et cohésion social. La réappropriation des lieux publics grâce à l'art réconcilie deux peuples sur les divisions héritées du colonialisme. Les métropoles en sont devenues le support : redévelopper, régénérer un site par l'intégration d'œuvres pour changer de regard sur la création et faire évoluer le point de vue du spectateur sur les arts.

Le troisième mouvement (partie 3) replacera au cœur de ce travail, l'œuvre et le lieu : jeux du dialogue et de la réciprocité. L'ouverture aux artistes européens, étayera les démarches et mutations que l'art subi à une échelle géographique élargie entre

⁴⁵Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013.

⁴⁶*Ibid.*

Europe et Océanie. Parmi les œuvres qui ponctuent les grandes métropoles, notre corpus a retenu celles qui présentaient un condensé frappant de résonance identitaire, spatiale et culturelle. Nous y appréhenderons quelles seront les spécificités des territoires urbains, l'influence qu'ils ont sur la création contemporaine et comment ces pratiques circulent et se propagent, afin envisager dans un troisième temps de nouvelles perspectives. A partir du « tournant spatial de l'art⁴⁷ » et de l'introduction d'artistes européens – Ernest Pignon-Ernest notamment – nous verrons comment l'artiste s'empare de l'identité et de l'histoire d'un lieu avant de le requalifier. Pour preuve, le colloque international *Art et géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux* organisé à Lyon en février 2013, questionnait l'engouement manifeste de la discipline géographique pour les arts et l'approche des plasticiens-chercheurs quant aux lieux de la création. A travers l'examen et le dialogue de nos différentes disciplines artistiques, nous analyserons les tendances de la prise en compte des lieux quand il s'agit de produire un espace plastique.

Notre regard comparatif sur les dispositifs mis en place permettra de comprendre si c'est le lieu qui s'impose à l'artiste ou à l'inverse si ce dernier s'empare du lieu. Les propositions, intégrant histoire, éléments factuels, puis la convocation de démarches exemplaires, nous amèneront à soulever une nouvelle problématique : est-ce le lieu qui détermine, conditionne, le geste de l'artiste ? Il s'agira alors de déployer les interrogations issues de l'étude exploratoire et plastique, pour recentrer le dialogue entre les deux continents et de considérer, en accord avec l'ouverture de cette thèse, l'art *in situ* comme un opérateur de contagion des espaces publics. Nous appuierons cette hypothèse théorique de *contagion* par l'art en faisant référence à Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴⁸ (1980) auxquels nous avons emprunté le concept et aux réflexions de Dan Sperber⁴⁹ (1996), Isabelle Rieusset-Lemarié⁵⁰ (1996) et Alain Mons⁵¹ (2013) ainsi qu'à des exemples de notre corpus. Comment l'art *in situ* devient-il acteur de cette propagation au cœur des espaces urbains, distillant de la sorte une géo-esthétique singulière ? Enfin, le choix de faire un retour sur l'Europe,

⁴⁷Le « tournant spatial de l'art », interroge la dimension spatiale de l'art contemporain et a été développé par le géographe américain Edward Soja. Il se définit comme un « phénomène interdisciplinaire signifiant une plus grande attention portée à l'espace dans les sciences sociales depuis la fin des années 1960 ».

⁴⁸Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.295.

⁴⁹Dan Sperber, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁵⁰Isabelle Rieusset-Lemarié, « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?*, Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, p.217.

⁵¹Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Editions, 2013.

fort de l'épopée culturelle et artistique de nos quatre territoires océaniques, reviendra sur Bilbao la pionnière. Comment la dimension urbaine de l'art, à un moment donné, a-t-elle révolutionné l'image de cette ville et régénéré ses lieux les plus déshérités? L'art peut-il se concevoir comme un moyen de gouvernance métropolitaine applicable de par le monde ?



Figure 3 L'Océanie au centre du monde⁵²

Cette carte replace l'Océanie au cœur de l'espace mondial. Dans l'introduction de l'*Atlas de l'Océanie*⁵³, les auteurs expliquent que « représenter l'Océanie, ensemble discontinu d'îles marqué par la distance et l'isolement, n'a jamais été simple. Comment visualiser cet espace essentiellement maritime aux antipodes de l'Europe ? Quelle est la réalité de ce continent océan souvent distingué en faisant référence aux arts premiers ou à l'histoire ? La carte *Downunder* est une des réponses que les Océaniens donnent à ces questions qui les interrogent sur leur identité et leur territoire⁵⁴ ». Cet exemple replace l'Australie et la Nouvelle-Zélande au cœur des dynamiques spatiales, identitaires et culturelles que nous allons présentement définir et analyser.

⁵² www.telescopes-astronomy.com.au consulté le 5 mars 2015.

⁵³ Fabrice Argounes, Sarah Mohamed-Gaillard, Luc Vacher, *Atlas de l'Océanie. Continent d'îles, laboratoire du futur*, Paris, Editions Autrement, 2011, p.4. « Ce planisphère renversé et centré sur le Pacifique est apparu dans les années 1970, au moment où, en Australie et en Nouvelle-Zélande, nombreux sont ceux qui souhaitent se démarquer d'une vision européenne ou américaine du monde. Les deux pays s'en disputent la paternité » expliquent les géographes.

⁵⁴ *Ibid.*, p.4.



Figure 4 Villes australiennes et néo-zélandaises

I. Première partie : Villes-mondes et identités



II. Introduction de la première partie

Ayant brossé le panorama qui met en scène le contexte culturel et urbain de nos travaux, nous allons utiliser, dans cette première partie, l'expression de villes-mondes⁵⁵, car c'est là « où se retrouvent et éventuellement s'affrontent les différences et les inégalités⁵⁶ » écrit Marc Augé. Combinant patrimoine et modernité, les espaces en mouvement que sont les villes-mondes représentent à certains égards des territoires fascinants – Sydney notamment. Moteurs économiques, espaces de création et de flux, ces villes se construisent avec leurs passés et leurs identités plurielles. Les quatre villes sources qui charpentent mon terrain d'étude forment le cœur du monde océanien, ancrées dans deux pays souvent méconnus des Européens : l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Comment définir, singulariser ces villes-mondes ? En les explorant d'un point de vue spatial et identitaire, en privilégiant une entrée : l'art *in situ* ; en repérant et en abordant les problématiques historiques, politiques, culturelles, à même d'éclairer et de structurer cette thèse. C'est au prix de l'immersion dans leur réalité, de la pratique du terrain, des rencontres, des études suivies à l'Université de Technologie de Sydney, que les réalités et la complexité de ces deux pays se sont livrées à moi.

Le sociologue Fabio la Rocca, dans un essai récent⁵⁷, définit la ville comme une « plate-forme ouverte d'innovations, de mutations affectant notre regard [...] sa compréhension climatologique est comme un *work in progress* perpétuel⁵⁸ ». En empruntant un terme venant de l'étude des climats, il montre que l'urbain peut s'apparenter à une atmosphère propre à chaque espace. Laboratoires des sociétés, de telles villes vivent au rythme de transformations incessantes, tout en existant à

⁵⁵Titre emprunté à l'émission Villes-Mondes réalisé par Catherine Lieber, France Culture. Cet adjectif villes-mondes reviendra abondamment dans ce travail de thèse et caractérise mes quatre terrains exploratoires mais également de nombreuses métropoles dans les pays développés ou en voie de développement.

⁵⁶Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2012, p.17.

⁵⁷Fabio La Rocca, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Editions, 2013.

⁵⁸*Ibid.*, p.19.

l'échelle mondiale. Les ambiances urbaines sont une traduction tout autre, intangible, de ce qui fait, la typicité d'un territoire, d'un pays ou d'une cité, des territoires qui prennent le pouls de la société. Le caractère d'une ville est le condensé de données géographique, sociale, identitaire d'où se dégagent des singularités. Pour les agglomérations qui motivent ces pages, il faut ajouter la diversité qu'impose la cohabitation délicate de deux entités sociales issues de deux civilisations que tout opposait, dans un affrontement inégal⁵⁹. Cette donnée est un des enjeux capitaux de toute transformation urbaine ou projet social à venir.

Ces mutations seront analysées dans le chapitre 1 en considérant l'espace muséal et l'espace urbain sous le prisme des pratiques européennes. Au regard de l'art contemporain des années 1960 et de son évolution – chronologie succincte aidant – quelles problématiques artistiques propres à l'*in situ* peut-on repérer ? La ville subissant des changements multiples, nous appréhenderons dans le chapitre 2 le profil de ces métropoles océaniques sous l'angle de l'Anthropologie urbaine. Des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, le phénomène d'une renaissance des cultures autochtones en Australie et en Nouvelle-Zélande constitue par exemple pour Sydney un des enjeux majeurs, indissociable qui plus est de son obsession de développement urbain (Fromonot, 1998 ; 2000). Enfin, le chapitre 3 interrogera les hybridités et métissages (Glissant, 1996) identitaires et urbains qui caractérisent ces territoires *en devenir*. A partir de l'articulation de ces problématiques, nous verrons comment évoluent des métropoles relativement modestes à l'échelle internationale. En associant approches historique, anthropologique et artistique, nous tâcherons de savoir quelles formes d'hybridités connaissent ces terrains urbains, rattrapés par un passé colonial et propulsés dans un futur mondialisé.

⁵⁹www.lemonde.fr/asia-pacifique consulté le 12 mars 2015. Preuve récente, le premier ministre, Tony Abbott, à récemment suggéré « la suppression de quelque cent villages aborigènes en raison de leur coût social et financier » Selon, lui, « nous ne pouvons pas éternellement subventionner des choix de vie si ces choix de vie ne permettent pas [à leurs bénéficiaires] de participer pleinement à la société australienne », provoquant un tollé dans la communauté aborigène.

III. **Chapitre 1. Les espaces de représentation de l'art, de l'*intra muros* à l'*extra muros*, du nouveau sur le terrain de la ville**

III.1. Introduction

Au début du XX^e siècle la sculpture gagne son autonomie et s'éloigne des formes traditionnelles. D'un point de vue historique, la commande publique au XIX^e siècle était strictement analogue à la statuaire, outil de pouvoir servant à magnifier l'image de l'Etat. Sur des places, monuments civils ou religieux cet art était décoratif, ne tenant aucunement compte du lieu, seule l'œuvre comptait. Ainsi, au cours des années 1980 en France, les édiles ont mis en place des partenariats avec les collectivités territoriales, permettant aux artistes de créer des œuvres et ouvrant la voie à un art autonome, dégageant de nouvelles modalités expressives.

L'espace muséal et l'espace urbain relèvent de lieux qui ne répondent pas aux mêmes attentes dans le domaine de la création. L'un est institutionnel et vise une pérennité, l'autre est soumis à de nouvelles échelles, hiérarchies et temporalités. L'ouverture élargie de l'art à la vie-même, thème qui traverse la modernité et les pratiques contemporaines, prouve que la création peut accompagner le quotidien urbain. La visite d'un musée, d'une exposition ou rétrospective suppose en amont une volonté réelle et, en général, un goût pour l'art, ou tout au moins une curiosité à l'endroit des œuvres exposées. Le spectateur, en général, va donc spontanément vers cette forme de culture lorsqu'il se rend dans un musée. Nous pouvons nous interroger sur la nécessité de connaissances ou pas chez le visiteur d'un musée, néophyte ou grand amateur, pour apprécier une œuvre. La question de

« l'élargissement de la problématique de l'art⁶⁰ » nous amène à un constat simple. L'art dans l'espace urbain – plutôt que public, car cet adjectif s'applique également au musée – s'offre à tous sinon s'impose aux passants, aux usagers, spectateurs involontaires, passifs, ou intéressés d'une œuvre, d'une installation ou d'un événement artistique. Ils ne viennent pas tant voir l'art qu'ils ne le vivent au jour le jour. Entre le spectateur qui se rend dans un lieu consacré à l'art et celui qui croise l'art dans les lieux familiers du quotidien, le public adopte deux démarches différentes. Dans l'espace urbain, l'art s'adresse à un plus grand nombre d'individus ou, du moins, les côtoie physiquement et visiblement – participant de cet « élargissement » que nous venons d'évoquer. Les deux cas de figure sur lesquels nous allons nous pencher, Joseph Beuys et Daniel Buren, s'inscrivent, pour le premier, dans une action collective au travers d'un geste symbolique et, pour le second, dans une organisation architecturale visant à requalifier un lieu pour en faire un espace public digne de ce nom. Ils répondent, quoique différemment, aux prémices de la représentation urbaine d'un art public et social. A partir de ces trajectoires artistiques européennes, la problématique centrale amenée dans l'introduction – à savoir quels sont les conditions, les modalités et les enjeux des arts *in situ* en Australie et en Nouvelle-Zélande, verra jour – à la fin de ce chapitre – sous le prisme de l'espace muséal et de l'attention portée aux arts traditionnels océaniques.

⁶⁰Catherine Francblin, *L'élargissement de la problématique de l'art (suite)*, in Artpress numéro 101.

III.2. L'art repense ses espaces d'expression et d'inscription

D'un point de vue historique, la commande publique au XIX^e siècle concernait essentiellement la statuaire qui immortalisait, dans la pierre ou le bronze, les grandes figures du moment ou de l'Histoire : héros, hommes d'Etat ou de science, écrivains ou artistes, etc. Hissées sur un socle, puis érigées sous la voûte céleste, signe du pouvoir, bien souvent ces statues n'étaient accessibles au regard du passant qu'à la condition de se tenir à distance. Commémoratives, elles servaient à magnifier l'image de l'Etat, qui privilégiait par ailleurs les artistes de l'Académie pour la réalisation de ces commandes publiques. Au centre des places, les monuments civils ou religieux, relevaient d'un art qui ne tenait aucunement compte du lieu, seule importait l'œuvre et sa visibilité supposée dominait par l'exemple le commun des mortels battant le pavé. Au siècle de la « statuomanie⁶¹ » l'œuvre et le nom de l'artiste comptaient davantage que le site d'ancrage. La sculpture traditionnelle eut encore quelques « riches heures » au XX^e siècle, lorsque près de 60 000 communes françaises eurent besoin de monuments aux morts à la suite de la Première Guerre mondiale. Les jeunes artistes qui inaugurent le XX^e siècle, bénéficiant de la révolution industrielle et de nouveaux matériaux, marqués par l'art africain et l'art océanien, séduits par les perspectives de l'abstraction travaillent à de toute autres perception et conception de l'espace plastique. Ils recourent à de nouveaux matériaux tels le métal ouvrant sur les possibilités expressives du pli et de la soudure, comme c'est le cas avec Julio Gonzales, le carton et les matériaux pauvres ou récupérés avec Braque et Picasso qui font dire à Claude Lévi-Strauss : « Désormais, c'est le geste même du créateur en train d'accomplir l'œuvre qui se trouve porté sur le terrain des fins contemplatives⁶² ». Face à cela, Il est évident que la statuaire traditionnelle est promise à l'obsolescence, même si les premières commandes passées aux tenants de l'art moderne connaissent divers déboires.

⁶¹Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter*, Paris, Sens&Tonka, 1998.

⁶²Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, (Plon, 1962), rééd. Paris, Pocket, 1990, p. 46.

III.2.1. Evolution de la commande publique

La mutation profonde qui touche la commande publique manifeste dès les années 1930 la volonté de rompre avec la sculpture traditionnelle. En 1937, le comité d'organisation de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques, qui a lieu à Paris, passe commande d'un certain nombre d'œuvres pour décorer le Grand-Palais et les pavillons créés pour l'occasion – celui des Temps Modernes est réalisé par Le Corbusier et au lendemain du drame de Guernica, Picasso répond à la demande d'une grande toile pour le pavillon espagnol par l'œuvre que nous connaissons. A cette même époque, Jean Zay, alors ministre de l'Education Nationale et des Beaux-Arts, lance les prémices du 1% artistique relativement aux chantiers publics. Cette mesure sera effective en 1951 et l'obligation de décorer les constructions publiques, plus communément dénommée « 1% artistique », impose dorénavant aux maîtres d'ouvrages publics de réserver un pour cent du coût de la création architecturale publique à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art. Cette mesure s'appliquera plus tard à l'ensemble des arts visuels et favorisera la rencontre entre un artiste, un architecte et le public, et ce en dehors des institutions dédiées à l'art.

Une réactivation de ce dispositif (le 1%) intervient au début des années 1980 en France, alors que la politique culturelle et artistique et sa décentralisation via le renforcement des DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) connaissent, avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir en 1981, et celle de Jack Lang au Ministère de la Culture (1981) une impulsion sans précédent. La relance de la commande publique répond d'une volonté politique affirmée et d'importants moyens sont mis en place comme le Fonds de la commande publique, doté dès 1983 de 5 millions de francs, puis de 9 millions de francs l'année suivante. En 1985, la dotation est de 24 millions de francs auxquels s'ajoutent toujours une quarantaine de millions de francs pour la commande publique d'œuvres d'arts dans les monuments historiques appartenant à l'Etat. Tous les grands travaux entrepris étant soumis à la règle du 1%, des sommes importantes sont, là encore, dégagées à ce titre, soit 50 millions de francs. Les 80 % de cette manne sont dévolus à la sculpture, offrant aux sculpteurs « une occasion nouvelle de s'exprimer par un art vivant, qui puisse redonner le goût du plaisir visuel, du décoratif et de l'espace public⁶³ ». L'affectation

⁶³www.debat-art-contemporain.info, consulté le 21 mars 2015

d'un fond budgétaire à la Délégation aux Arts Plastiques découle de cet engagement. Ainsi s'exprime en 1985 Claude Mollard, président du CNAP (Centre National des Arts Plastiques) : « La commande publique de sculptures et de peintures était tombée en désuétude [...] Dans le même moment beaucoup d'artistes éprouvaient le besoin de se confronter à l'espace public comme si l'art contemporain, en ces années 80, pour avancer et se démarquer de ce qu'il fut dans les années 60 ou 70, devait sortir de l'espace clos de la galerie ou du musée⁶⁴ ». Certains projets soulèvent des polémiques – je pense aux œuvres *Clara-Clara* (1983) et *Les Deux Plateaux* (1986). Si la statue entretenait depuis longtemps une relation avec les parcs et jardins publics conformément à une conception ancienne de l'espace – entre fonction de monument et commémoration –, l'objectif des édiles et des artistes est de faire place à un langage résolument contemporain.

III.2.2. « Nouvelles Approches Perceptives du Réel »

Parallèlement à l'évolution de l'Etat vis-à-vis de la commande d'art, et hors institution, un autre champ d'action et d'artistes se structure autour du critique d'art Pierre Restany en 1960, tandis qu'en 1962, Christo occupe l'espace public de manière transgressive. Ils ont su s'emparer de cet espace et créer une poétique urbaine. Avec les années 1980, la politique de commande d'œuvres multiplie les initiatives visant à encourager la jeune création et implique les collectivités territoriales par le biais de partenariats. Un affranchissement de l'art est en marche, la relance de la commande publique laisse-t-elle plus de liberté aux créateurs ? Les Nouveaux Réalistes fédérés autour de « Nouvelles Approches Perceptives du Réel » réfutent l'art antérieur et posent un regard neuf sur le monde en éprouvant le besoin de tout réinventer. Le terme « Réalisme » fait référence au mouvement artistique et littéraire du XIX^e siècle, qui entendait décrire le quotidien, sans le magnifier. Pierre Restany, fondateur du mouvement en 1960, explique à ce sujet que « ce qui est la réalité de notre contexte quotidien, c'est la ville ou l'usine [...] l'appropriation directe du réel est la loi du présent⁶⁵ » et définit le mouvement de « recyclage poétique du

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Pierre Restany, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions Dilecta, 2007.

réel urbain, industriel, publicitaire⁶⁶ ». La sculpture s'est très souvent opposée à la peinture, deux gestes différents dans l'héritage que l'on connaît aujourd'hui. Lorsqu'en 1913, Marcel Duchamp eut l'idée de mettre une roue de bicyclette sur un tabouret (*Roue de Bicyclette*, 1913), il inventa la notion de *ready made*, « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste⁶⁷ ». C'est là un exemple radical du renversement que Marcel Duchamp oppose à l'art traditionnel de la sculpture. De fait, l'autonomie de l'œuvre impulse, dans les années 1960 de nouvelles pratiques de l'art, avec le groupe des Nouveaux Réalistes. Des artistes comme Jean Tinguely, Christo et Jeanne-Claude cherchent à sortir du cadre institutionnel, réfutent les matériaux pigmentaire et sculptural traditionnels.

La dimension nouvelle que prend la sculpture dans les années 1970, en Europe et aux Etats Unis, nous amène à comprendre comment les artistes se sont peu à peu émancipés d'un espace muséal confiné, pour construire une nouvelle esthétique. Un autre membre des Nouveaux Réalistes, Jean Tinguely, propose, dès 1954, des sculptures cinétiques appelées *Méta-Matics*, et affirme « je voudrais faire des Mondrian qui bougent⁶⁸ » et se demande « pourquoi l'art doit-il être statique ? La prochaine étape, c'est la sculpture en mouvement⁶⁹ ». En 1959, il crée dans le jardin du MOMA, des « machines autodestructrices, immatérielle à l'extrême⁷⁰ » intitulée *Hommage à New-York*. Pendant trois semaines il récupère le maximum d'objets et conçoit une immense œuvre qui s'autodétruit : un happening, geste sans préméditation, qui arrive, advient, condensé dans un moment, dans un environnement (cf. chapitre 1, partie 3). La sculpture se désagrège, sans laisser de trace – seules les descriptions textuelles témoignent de cette pratique –, bruyante, elle perturbe l'ambiance ordinairement feutrée des musées et crée le spectacle. L'artiste pose la question du temps qui passe et de l'industrialisation. En évacuant la notion de sculpture comme objet d'art, ces œuvres jouent de la perte d'une maîtrise traditionnelle du médium et impliquent davantage le spectateur dans leurs significations.

⁶⁶Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveaux Réalistes*, Paris, La différence, 1990.

⁶⁷Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p.49.

⁶⁸Jacob Baal-Teschuva, *Alexander Calder*, Taschen, 2003.

⁶⁹*Ibid.*

⁷⁰Pontus Hultén, « L'homme et l'œuvre » in *Musée Jean Tinguely*, p.46.

Christo et Jeanne-Claude furent un temps (1963) associés aux Nouveaux Réalistes, et s'en détournèrent peu à peu pour réaliser l'œuvre que l'on connaît aujourd'hui. C'est une entreprise et une mise en œuvre complexe que leur travail, des projets ambitieux de portée éminemment politiques aux démarches qui les mettent en butte avec les pouvoirs en place, ces deux grands artistes redéfinissent complètement les modalités de l'art pour les faire leurs. Ils sortent de l'atelier et réalisent un travail mondial, historique, géographique et urbain. Christo et Jeanne-Claude se situent à la croisée de différentes pratiques (sculpture et art environnemental), et grâce à leurs projets spatiaux, et ce, à l'échelle planétaire, ils inventent totalement les processus et procédés de création. Sensibles à la production industrielle et à la prolifération d'objets, de rebus propres aux nouveaux réalistes, ils se réfèrent à la ville moderne, à son réseau urbain et créent un discours plastique entre gestes et objets du quotidien. Toutefois une de leurs œuvres, *Le Rideau de Fer* (1962), fait explicitement référence à la construction l'année précédente du mur de Berlin (1961) et au contexte historique de l'époque. Christo, exilé à Paris depuis 1958, monte, par empilement, une sculpture composée de 240 barils de pétrole. Cette réalisation est l'amorce des interventions sur des lieux qu'il s'emploiera à révéler par la suite. Exclusivement construit avec des tonneaux métalliques destinés au transport de l'essence, le rideau de fer, analogue à un barrage, obstrue la rue Visconti. Les barils en l'état – couleurs industrielles et rouille – bloquent complètement la circulation, et deviennent l'œuvre in situ. Néanmoins, le sens critique et politique n'est pas à négliger, leurs buts : lancer un défi permanent au lieu qu'ils investissent, rejeter les modalités traditionnelles de l'art – invoquées précédemment –, et poser les bases d'un art contextuel, « art de l'action, de la présence et de l'affirmation immédiates, qui se marient à une réalité concrète, à laquelle l'artiste se « noue » à sa mesure et à sa guise⁷¹ » écrit Paul Ardenne. Christo évoque à ce propos qu'il « ne croit pas à l'art comme monologue. L'art c'est vivre une expérience, la communiquer, la faire vivre avec tout ce que cela comporte d'imprévu, de difficultés, d'échecs, de réussites. C'est la vie⁷² ». Nous reviendrons ultérieurement (partie 2) sur la pratique de ces deux artistes avec le premier geste d'artifice à même le réel paysager de Sydney en 1969 (*Wrapped Coast, Little Bay*).

⁷¹Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique : en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009, p.87.

⁷²Christo, extrait d'une interview par Alain Macaire, in *Artstudio*, octobre 1975.



Figure 5 Christo et Jeanne-Claude, *Le rideau de fer*, barils de pétrole, Rue Visconti, Paris, 1962⁷³

⁷³www.thenorthfaith.blogspot.com consulté le 3 mars 2015.

III.3. Dedans, dehors

En récréant de la sociabilité et en repensant la ville dans ses lieux et ses formes les plus diverses, l'espace public renoue avec sa fonction première : la pratique sociale des individus dans l'espace citoyen et les échanges entre les hommes. L'espace public dérivé de l'agora grecque est, pour la philosophe et sociologue allemande Hannah Arendt, un lieu où se manifeste « la liberté [...] statut de l'homme libre, qui permet de se déplacer, de sortir, d'aller et venir, d'où l'importance de la visibilité des hommes entre eux⁷⁴ ». Convoquer cette approche de l'espace public telle que le définit la philosophe – réfugiée en France entre 1934 et 1941, puis exilée aux Etats-Unis – laisse entendre à quel point la visibilité des hommes entre eux, est capitale pour que s'exprime cette liberté qui permet de se déplacer parmi ses semblables.

III.3.1. Sculpter l'espace

La sculpture envahit de nombreux espaces, publics ou privés, et échappe à une seule définition. Après avoir abandonné les matériaux nobles, après avoir côtoyé le monde industriel, les aciéries, elle est désormais en quête d'un nouveau terrain de jeu : la ville. L'espace du musée qui l'accueillait et qui accueille toujours les sculptures a peu à peu laissé place à un autre lieu, l'espace public extérieur. La sculpture envahit les villes et après avoir modifié au siècle dernier le matériau lui-même c'est au tour du lieu d'exposition qu'est l'espace urbain d'être transformé. Ayant eu un rôle décoratif, elle a su devenir autonome et exister singulièrement. Depuis les années 1970, de plus en plus d'artistes créent *in situ*, souhaitant faire table rase des critères esthétiques autrefois établis – la présence du socle et la relation que le spectateur entretient avec l'espace d'exposition. L'image de l'artiste sculptant dans son atelier n'est pas caduque mais c'est bel et bien dans le domaine de la sculpture que le parallèle dedans/dehors prend le plus de sens. De nouveaux rapports entre l'espace, les volumes mais aussi les spectateurs voient le jour. De fait, l'élaboration d'une sculpture ou installation dans une ville offre un nouvel aperçu du quotidien, du moins jusqu'à l'habitude voire la lassitude qu'aura le spectateur.

⁷⁴Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2002, p.68.

Imposante, intimidante cette forme d'art sort de l'institution pour descendre dans la rue. L'historienne et critique d'art Catherine Francblin⁷⁵ s'interroge et évoque la relation que les œuvres entretiennent avec la ville, « comment concurrencer ces architectures écrasantes, multiformes, superposées, ces styles qui se heurtent, ces énergies incoercibles et anarchiques ? Voilà à quoi la sculpture dans la ville doit faire face, devant quoi elle doit tenir le choc [...] Dans la ville, l'art ne peut en revanche, qu'épouser la réalité qu'il côtoie, la réaffirmer, l'accompagner⁷⁶ ». Si depuis une cinquantaine d'années, l'espace urbain est devenu le cadre de vie d'une très grande partie de la population mondiale, cette urbanisation a connu une forte accélération dans les années 1960. La ville est ainsi devenue le terrain de vie et de jeu de nouvelles pratiques artistiques et culturelles. De longue date, la ville est source d'inspiration pour les artistes, qui l'utilisent comme lieu et support de création. Mais pourquoi quitter le musée? Quelles autres relations veulent-ils engager avec l'art?

III.3.2. L'art dans la ville

A la fin des années 1960, la mise en œuvre des villes nouvelles⁷⁷ fut nécessaire, l'aménagement, et la production de nouveaux territoires, afin d'éviter la concentration urbaine dans les grandes métropoles (Paris), a créé des attentes précises, notamment artistiques. Une autre dimension de la ville apparaît tout en faisant place à une démarche autonome des artistes. L'art ne sort pas du musée à proprement parler, il s'oriente vers la ville. Les artistes trouvent ainsi le cadre d'une pratique qui s'extériorise et quitte l'espace conventionnel, parfois sclérosé. Cette confrontation au réel est le lieu d'un nouveau rapport à l'espace public mais également à l'art. Le musée, lieu destiné au regard où la sculpture s'appréhende intimement, fait place à de nouvelles formes d'appropriations urbaines. L'envie d'autonomie, de liberté est grande et les artistes souhaitent, en œuvrant dans la ville, s'émanciper et donner un nouvel élan à leurs pratiques. L'importance du lieu dans l'œuvre et l'action *in situ* mettent en avant des démarches précises : rompre avec la

⁷⁵Catherine Francblin, « L'élargissement de la problématique de l'art (suite) », in *Artpress*, numéro 101.

⁷⁶*Ibid.*

⁷⁷Neuf villes nouvelles virent le jour en France à partir de la fin des années 1960 : Lille-Est, Evry, Cergy-Pontoise, Saint-Quentin-en-Yvelines, L'Isle-Abeau, Le Vaudreuil, Marne-la-Vallée, Etang de Berre et Sénart.

tradition décorative de la sculpture, qui, dans son aspect le plus traditionnel exerce une fonction, a un rôle ; et s'insurger contre une économie de marché.

Cette correspondance œuvre/lieu, peut être analogue au *Land Art* et à des artistes comme Andy Goldsworthy ou Robert Smithson, qui, à la même époque, associent leurs pratiques à une conscience écologique du territoire et modèlent le cadre naturel. Gerry Schum, réalisateur, qui a participé à la dénomination du *Land Art*, explique que les *land* artistes « tentent de trouver des moyens d'expression qui dépassent les limites de la peinture traditionnelle. Ce n'est plus une image peinte du paysage mais le paysage en tant que tel, respectivement le paysage marqué par l'artiste, qui devient objet d'art. Le triangle atelier-galerie-collectionneur, dans lequel l'art s'est articulé jusqu'à présent, est ainsi rompu⁷⁸ ». Le travail de l'espace à l'échelle environnementale – nous y reviendrons avec l'exemple *Gibbs Farm* en Nouvelle-Zélande –, son caractère éphémère qui a pour intention d'expérimenter le lieu avec des matériaux empruntés aux paysages, propose un dialogue entre art et nature. Le *Land Art* sera très peu abordé dans cette étude car il ne s'expose pas aux mêmes paramètres que l'art *in situ* dans la ville et ses nouvelles fonctions : redéfinir un site, une architecture, rendre compte des correspondances entre œuvre et lieu, faire entrer l'art dans le quotidien et créer des échanges.

Lorsque Christian Ruby observe que la « visée éducative⁷⁹ » – qui tend à ce que l'art soit exposé aux regards de tous – se réinvente, il souhaite montrer que « la modernité artistique pénètre les lieux publics en fonction de stratégies renouvelées. Elle *met l'art en public*, sous le prétexte affiché d'une démocratisation pédagogique et populaire de l'accession aux arts modernes. La visée éducative n'est plus immédiatement politique, elle est devenue artistique et esthétique. Il ne s'agit plus d'initier le peuple à des valeurs mais de l'inviter aux festins de l'Art, un art moderne, en rupture avec les canons du classicisme et qui se regarde d'abord pour ce qu'il est et non pour ce qu'il figure, fabricant du « commun » dans et par la sensibilité⁸⁰ ». Dans les années 1980 l'évolution de l'art public vers l'art *in situ* – et sa prise en compte du lieu – fut primordiale et amène de nouvelles perspectives : artistes et commanditaires ont cherché dans l'art urbain à rompre avec le monument figé pour l'éternité. Rien ne peut remplacer le contact direct avec les œuvres – en allant dans

⁷⁸Michael Lailach, *Land Art*, Cologne, Taschen, 2007.

⁷⁹Christian Ruby, *L'art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, p.14.

⁸⁰*Ibid.*, p.14.

les musées et les galeries –, c'est pourquoi nous tâchons de comprendre ici, ce qui a amené les artistes à sortir de cet espace conventionnel pour engendrer de nouvelles spatialités. Confronter le passant à des formes artistiques contemporaines dans la ville nous conduit nécessairement à parler du rôle de la commande publique et des enjeux des années 1980 jusqu'à maintenant, en Europe d'abord, puis élargi à l'aire océanienne (partie 2). Nous allons à présent nous pencher sur deux cas de figure Joseph Beuys et Daniel Buren, et voir comment leurs pratiques s'inscrivent dans la culture artistique. Puis nous ferons l'analyse sémantique et étymologique du concept d'*in situ* aux prémices de la représentation urbaine d'un art public.

III.4. L'art public en Europe, de nouvelles conceptions

III.4.1. Joseph Beuys et la sculpture sociale

Joseph Beuys, artiste engagé de la seconde moitié du XX^e siècle se sert de la société comme d'un matériau et affirme que « l'art ne sert pas à décorer les appartements mais à mettre une étincelle dans la tête des gens⁸¹ ». Il n'a plus seulement une fonction décorative mais sociale. Cet artiste éprouve le désir de guérir les maux de la société au travers de la sculpture sociale et, à cette fin, sortir du musée constitua une des premières actions menées. Il s'est aussi intéressé à la mythologie des peuples nomades, de même qu'il a investi la symbolique intime issue de son histoire personnelle pour donner existence à un art inédit cultivant les mythes du renouveau et de la renaissance.

Pilote d'avion mitrailleur lors de la Seconde Guerre mondiale, Joseph Beuys est abattu dans la Péninsule de Crimée (1943) et recueilli par un peuple nomade, les Tatars, qui le soignent avec de la graisse, le nourrissent avec du miel et le protègent avec du feutre. Ces éléments deviendront plus tard les tenants d'une symbolique personnelle, récurrents dans ses œuvres. Ce langage très singulier caractérise sa démarche, sa remise en question de l'art et la conception d'un art élargi – qui n'est pas réservé à une élite de gens et d'artistes – au profit de ce qu'il appelle la sculpture

⁸¹ Joseph Beuys, Harlan Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, L'Arche, Paris, 1992.

sociale. Voilà un changement fort de la pensée de l'art et du binôme spectateur/artiste. Dans *Qu'est-ce que l'art ?* (1992) Joseph Beuys expose cette toute autre approche de la créativité et, s'interrogeant sur le monde dans lequel nous vivons, définit la sculpture comme « un processus évolutif [où] chaque être humain est un artiste⁸² ». Parmi ses nombreuses réalisations, a fait date (1982) l'œuvre-action pérenne de reforestation intitulée *7000 chênes* à l'occasion de la Documenta 7 à Kassel. Il fit alors déposer et disposer sept mille morceaux de basalte dans un parc de la ville. Puis il proposa aux spectateurs et au public que chaque pièce de basalte soit transportée à l'endroit où un chêne sera planté. Cette sculpture sociale et écologique, a mis en exergue la participation des gens à donner existence même à l'œuvre. L'art provoque, stimule, encourage ainsi un engagement plus direct avec la vie. Entre art *in situ*, c'est-à-dire dans un lieu élu, expérience visuelle et physique, des artistes comme Joseph Beuys, mais encore Daniel Buren, que nous allons invoquer, font leur un espace qui devient partie intégrante, territoire d'une forme de sculpture qui a besoin du public pour exister.



Figure 6 Joseph Beuys, *7000 chênes*, basaltes et chênes, Documenta 7, Kassel, 1982⁸³

⁸² *Ibid.*

⁸³ www.beyondaesthetics.wordpress.com consulté le 2 mars 2015.

III.4.2. L'in situ selon Daniel Buren

Nous questionnons l'art *in situ* confronté à l'épreuve de la ville, qui ne consiste pas tant à ériger une sculpture au centre d'une place, mais plutôt à intégrer les multiples dimensions d'un projet à un lieu qui a une histoire, une fonction, une spécificité architecturale en mal de visibilité, de reconnaissance ou de fréquentation, dans l'environnement urbain. Le critique d'art contemporain, Gérard Durozoi donne, de l'*in situ*, la définition suivante : « expression qualifiant depuis les années 1970, les œuvres réalisées dans leur lieu d'exposition, avec lequel elles sont en interaction et dont elle révèlent le caractère singulier ». Plus largement, continue-t-il, « on constate que la réalisation d'œuvres *in situ* va de pair avec le développement de grandes manifestations internationales : le nomadisme⁸⁴ des artistes rejoint ainsi une nouvelle pratique institutionnelle⁸⁵ ». En langue anglo-saxonne ce type d'art est qualifié de *site specific art*⁸⁶ (cf. chapitre 1, partie 2), expression composée qui implique plus généralement la relation entre objet et site, puis sa réception esthétique.

Daniel Buren, pionnier dans cette forme d'art et sa théorie, analyse dans *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* (1998) la notion d'art *in situ*. *In situ* signifie « dans le lieu », dans son « milieu naturel » dans son esprit – il en fait un emploi systématique – il définit les modalités de son travail et propose un lien entre le lieu d'accueil et le travail qui s'y fait, s'y expose. Cet art se développe et s'institutionnalise dans un contexte particulier, échapper à l'espace muséal, la ville devient en quelque sorte un musée *extra-muros*. Destinés à l'exercice du regard et à la connaissance de l'art, « ces lieux d'expositions privilégiés et uniques finirent par créer non seulement un certain type de travaux mais également un certain nombre d'habitudes et de réflexes que la rue n'est pas prête à accepter⁸⁷ » note l'artiste. D'où

⁸⁴L'anthropologue Marc Augé fait référence au nomadisme comme métaphore d'un monde mouvant, mobile, sur moderne et urbanisé. Il écrit ainsi, « l'urbanisation du monde est un phénomène qu'un démographe a pu comparer au passage à l'agriculture, c'est-à-dire au passage du nomadisme chasseur à la sédentarité. Son paradoxe, pourtant, c'est que c'est un phénomène qui ne correspond pas à une nouvelle sédentarisation, mais plutôt à de nouvelles formes de mobilité » dans *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2012, p23.

⁸⁵Gérard Durozoi, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 2002, p.334.

⁸⁶Définition que nous analyserons dans le chapitre 1 de la seconde partie *L'art in situ à l'épreuve des villes océaniques*.

⁸⁷Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris, Sens&Tonka, 1998. p.40.

l'importance de tenir compte d'une multiplicité de paramètres liés à la globalité de l'espace et d'une réflexion sur le caractère premier du contexte et du lieu. S'il réfute tout au long de l'ouvrage les termes de « commande » et « public », il porte néanmoins une réflexion sur l'avancée de l'art public et pose plus largement la question du lieu et de l'œuvre. A travers ses réflexions éparses, l'espace dans lequel l'œuvre fait sens nous amène à comprendre comment les sculptures et installations ont-elles peu à peu investies l'espace urbain.

Il est important de distinguer l'impact qu'ont les œuvres dans les musées et celui qu'elles ont dans l'espace public. Exposer, puis plus tard travailler dans la ville, c'est questionner une production muséale forte et ancrée. L'artiste sait qu'il ne peut pas aborder l'espace urbain de la même manière que l'espace institutionnel. Les méthodes d'approche sont nouvelles car l'œuvre s'adresse à un espace réel, vivant, disposée de nouvelles échelles. Dans quelle mesure appréhender un art qui prend la ville comme scène et la rue comme unité de mesure ? Cette thèse interroge la conception que nous avons de la création *in situ*, domaine vaste qui suscite des interrogations sur l'art muséal et la création urbaine. En somme, cet art touche d'autres dimensions et nous oblige à nous déplacer et à engager un autre rapport à l'œuvre. En ce sens, l'œuvre de Daniel Buren *Les Deux Plateaux* (1986) répond au site architectural comme cadre artistique, le philosophe et sociologue Henri-Pierre Jeudy (2003) explique que si elle « a d'abord fait scandale, elle est désormais parfaitement intégrée au site lui-même [...] Le scandale d'origine participe à la monumentalité de l'œuvre, il consacre le rôle mythique de son implantation, et surtout du temps de son inscription dans les mémoires collectives⁸⁸ ». Œuvrer consiste pour l'artiste à établir un dialogue entre deux présences, le contexte urbain et les bandes alternées – *leitmotiv* visuel dans l'œuvre de Daniel Buren. Ces dernières désignent le lieu, le dessine et le révèle par un effet de contraste net, l'artiste explique que « les rayures blanches et colorées mesurant 8,7 cm de large sont l'outil visuel que j'ai utilisé, sans variations, dans des milliers d'espace différents [...] depuis 1965⁸⁹ ».

Cette œuvre faite de 260 futs en ciments mélangés de marbre blanc et de marbre noir a été réalisée dans la cour d'honneur du Palais Royal, place convexe

⁸⁸Henry-Pierre Jeudy, *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris, Sens et Tonka, 2003.

⁸⁹Daniel Buren, *Les Ecrits, 1965-1995, volume 1*, Paris, Flammarion, CNAP, 1991, p.610.

symbolique de l'architecture française. A propos de cet outil visuel que sont les rayures, l'historien médiéviste Michel Pastoureau, explique que « la rayure médiévale était cause de désordre et de transgression. La rayure moderne et contemporaine s'est progressivement transformée en instrument de mise en ordre⁹⁰ ». La rayure fut le signe dans les usages vestimentaires, des déportés des camps de la mort, des bagnards, des lépreux, des prostituées, et était perçue comme perturbateur, allant à l'encontre de l'ordre établi. Elle attire l'œil, souligne le lieu et devient ici un code visuel fort, elle est en mouvement et revêt une fonction décorative. A l'inverse de la pensée de Joseph Beuys, qui appréhende l'œuvre comme un élément culturel et social et non ornemental, Daniel Buren a toujours été explicite sur l'essence décorative de toute œuvre d'art. Comme l'explique Thierry Laurent⁹¹, l'artiste ne défend pas une conception autonome de l'œuvre dans le site. Daniel Buren écrit ainsi « tout objet, tout tableau, toutes tendances confondues, de ce siècle ou d'un autre, sont, dès qu'ils sont accrochés aux murs, décoratifs [...] ce qui est certain pour moi, c'est que le décoratif au sens noble du terme me semble être l'un des attributs de tout art majeur⁹² ». Ses œuvres renforcent et soulignent un site – comme les rayures – et contribue aux nouvelles règles de l'art urbain, très différentes de l'institution muséale. La production culturelle mobilise depuis plusieurs décennies la politique des villes et a fini, pour nombre d'entre elles, par constituer un enjeu majeur dans la construction et le renforcement de leurs identités. Qu'il s'agisse d'une sculpture, d'une installation ou tout autre forme de création, l'intégration de l'art dans l'espace public participe à la régénération urbaine et à la réactivation ou la valorisation du cadre de vie des habitants. L'art prend donc racine permanente ou temporaire sur les lieux, « à même la ville⁹³ », aussi s'impose-t-il de considérer cet ancrage des œuvres, en nous appuyant prioritairement sur le concept d'*in situ*.

Le concept d'*in situ* appliqué à l'art – dont la paternité, nous l'avons dit, revient à Daniel Buren –, renvoie littéralement, selon ce dernier, à « dans le lieu », « dans le site ». Cette expression signifie « à l'endroit même », « sur le site », la préposition *in* marquant le sens local ou, pourrait-on dire, « l'assignation à résidence fixe », et le

⁹⁰L'œuvre de Daniel Buren peut être abordée du point de vue de la sociologie des couleurs et des systèmes visuels notamment grâce aux travaux de Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991, p.14.

⁹¹Thierry Laurent, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre, 2002.

⁹²Hélène Saule-Sorbé, *Programme Art et espace public de 1960 à nos jours*.

⁹³Expression que nous empruntons à Marie Escorne, *L'art à même la ville*, Thèse de doctorat en Art, Université de Bordeaux III, 2011, pp. 368.

substantif *situs* désignant la position, la situation, du verbe *sinere*, *sino* : « je pose ». *In situ* équivaut à l'idée de milieu naturel, par exemple, l'étude d'une espèce animale dite *in situ* se réalise dans le milieu où vit cette espèce⁹⁴.

Concept mis à contribution artistique par le plasticien français Daniel Buren⁹⁵, ensuite largement mis en valeur par l'historien de l'art Paul Ardenne, l'expression *in situ* renvoie également aux formes d'art « à ciel ouvert⁹⁶ » des *lands* artistes américains et anglais qui ont forcé les cadres institutionnels de l'art à évoluer, la démarche de création de Daniel Buren parmi d'autres a entraîné la révision des cadres de la commande publique. Les mutations successives de l'art, enregistrées par les dernières décennies du XX^e siècle ont amené l'artiste à préférer le terme de « demande publique ». Ainsi, écrit-il, « il y a plus de cent ans, on s'intéressait essentiellement à l'œuvre en tant qu'objet et à celui-ci en tant que résultat par rapport à ce qui avait été demandé. Le lieu où se trouvait l'œuvre avait si peu d'importance qu'il était fort difficile parfois d'en trouver un seul qui convienne et les anecdotes relatant les pérégrinations des commandes publiques d'une place à une autre, voire d'une ville à l'autre, avant de trouver un point d'ancrage toujours éphémère sont légions⁹⁷ ».

Bien plus que dans le musée, l'art dans la rue est, selon Daniel Buren, « obligatoirement public⁹⁸ », accessible à tous. Aujourd'hui, c'est le lieu même qu'il s'agit d'« aménager », de « transformer » ou de « décorer » qui induit la commande d'une œuvre, c'est-à-dire sa « demande⁹⁹ ». Daniel Buren, nous l'avons dit, revendique le verbe « décorer », mot qui enregistra historiquement, via son synonyme l'« ornement », un lourd désaveu sous la plume de l'architecte viennois Adolf Loos, qui prônait autour de 1900 « l'ornement est un crime¹⁰⁰ ». Pour Daniel

⁹⁴www.locutio.net consulté le 14 novembre 2014.

⁹⁵Daniel Buren parle de son « travail *in situ* » dans le carnet qui propose le compte-rendu du symposium intitulé « Art dans l'espace public : arts de la rue, arts plastiques, même combat ? » organisé pendant le Tempo Festival par l'Ecole Supérieure des Beaux-arts de la Réunion en 2009. L'artiste explique « Je n'ai jamais inventé l'« art in situ ». J'ai parlé de « travail *in situ* », ce qui est différent ».

⁹⁶Titre de l'ouvrage de Christophe Domino, *A ciel ouvert : L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris, Scala, 2005.

⁹⁷Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris, Sens&Tonka, 2004, pp.20-21.

⁹⁸*Ibid.*, p.14.

⁹⁹*Ibid.*, p.20-21.

¹⁰⁰Adolf Loos, *Ornement et Crime*, Paris, Rivages, 1907.

Buren, il ne fait pas de doute que son œuvre est d'« essence décorative » : « mon travail n'est pas du décor, mais a un rapport direct avec le décor¹⁰¹ ». Partant de là, de quoi s'agit-il quand il intervient dans l'espace public ? Il s'agit de transformer, de transfigurer un lieu par l'art, en nouant son concept plastique à une réflexion sur le lieu, au profit d'une œuvre/lieu.

L'art *in situ* peut s'entendre comme une forme artistique qui se singularise par son ancrage dans un lieu. Le primat de la situation – on parle d'« art en situation¹⁰² » – justifie que l'on emprunte tant aux Sciences de l'Art qu'à l'Esthétique si l'on pense à l'effet produit sur l'environnement immédiat et sur les usagers de l'espace public en question. L'expression *in situ* nous pousse à insister sur le lien unique et fort qui naît de l'interaction – voire la fusion – de l'œuvre et du lieu, et sur le fait que ce dernier fait partie intégrante de la première, d'où l'importance aussi de l'aspect géographique, si nous voulons mieux saisir les situations et les implications spatiales, les effets de sens d'une œuvre qui est ici et pas ailleurs.

L'objectif de ce premier chapitre fut de comprendre, dans une chronologie succincte, ce qui a amené les artistes européens à quitter peu à peu les espaces d'expositions institutionnelles. A travers ces démarches exemplaires, les artistes ont exprimé leur soif de création et inventer de nouvelles modalités artistiques. Ces pratiques sont un tremplin pour effectuer la transition de l'Europe vers l'Océanie. L'Australie et la Nouvelle-Zélande n'ont pas connu de tels regroupements à cette époque, notre étude se tourne donc légitimement vers l'espace muséal avant d'appréhender celui des villes. Revenons désormais et pour conclure, sur le rôle du musée dans ce qui caractérise, sous le prisme d'une pensée européenne, l'art océanien. C'est à cette autre partie du monde que je consacrerai désormais cette thèse, en tentant de répondre de façon claire, scientifique et en adoptant deux vecteurs de considération. Le premier chemine vers une conclusion de ce présent chapitre et aborde la relation entre espace muséal et arts premiers dans un contexte postcolonial fort – comme ouverture à l'aire océanienne. Si notre culture européenne connaît les arts premiers océaniens, elle n'éprouve que rarement les pratiques contemporaines dans cette région du monde (partie 2). Il est donc nécessaire de convoquer ici le statut muséal de ces arts traditionnels – sans oublier celui des

¹⁰¹Cours Hélène Saule-Sorbé, *Daniel Buren, Révéler/réveiller l'espace public. Distribution et visibilité.*

¹⁰²Michael Archer, *L'art en situation*, Londres, Thames&Hudson, 1994.

créateurs – entre l'Europe et l'Océanie afin d'exposer ultérieurement d'autres perspectives : l'observation des territoires urbains, les identités qui en découlent et les pratiques artistiques. Le second présentera l'émergence d'une problématique géo-esthétique à travers un corpus d'œuvres et d'artistes (partie 2).



Figure 7 Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, colonnes en ciments mélangés, Cours d'honneur du Palais-Royal, 1986 (Elsa Thénot, décembre 2007)

III.5. Musées et arts premiers

La fin de ce chapitre est marquée par l'ouverture de notre étude à l'aire océanienne et aux faits artistiques liés à l'institution muséale. L'amorce de ce travail se fera autour du musée, des arts premiers et des représentations que nous en avons en Europe. Nous allons peu à peu nous émanciper de ces faits – comme les artistes autochtones contemporains ont pu le faire – de façon à rentrer dans l'exposé des expressions contemporaines *in situ* et des enjeux urbains afférents (partie 2). Comprenons d'abord comment le musée fait renaître les arts premiers, laissant dans l'imaginaire collectif un parfum d'exotisme, alors que la création contemporaine de ces jeunes nations n'a jamais été aussi riche et créative.

Caroline Graille évoque au sujet de la culture Kanak de Nouvelle-Calédonie (Mélanésie), une dichotomie entre l'objet d'art cloisonné et sa valeur patrimoniale, culturelle et identitaire. Selon elle, le musée « est sans aucun doute l'un de ces droits du peuple Kanak et de tous les peuples qui veulent conserver, pour les générations futures, les témoins matériels de leur histoire et de leur culture¹⁰³ ». Les expositions récentes, *Maori, leurs trésors ont une âme* (Quai Branly, Paris, 2012), *Aux sources de la peinture Aborigène* (Quai Branly, Paris, 2013) et *Mémoires vives, Une histoire de l'art Aborigène* (Musée d'Aquitaine, Bordeaux, 2014) montrent comment ces arts, présents sur la scène internationale depuis une trentaine d'année, sont liés au travail de mémoire, cher aux artistes contemporains – autochtones ou non. Cet espace clos permet de réunir des objets – souvent découverts après l'évangélisation des peuples autochtones – et de les exposer dans le monde entier. De fait, notre réflexion rejoint la question complexe du rapatriement dans leurs pays d'origine. Si la qualité des musées occidentaux, a permis la conservation de certains trésors, quelle légitimité ont-ils sur ces biens patrimoniaux? Cette mainmise sur des objets anciens – à l'abri de quelconques pillages ou dégradations – retarde-t-elle la reconstruction des peuples autochtones trop longtemps spoliés.

¹⁰³Caroline Graille, « Primitifs d'hier, artistes de demain, l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité » in *Ethnologies Comparées*, 2003.

III.5.1. Restitution des têtes maories

L'exemple récent (2013) de la restitution des têtes maories¹⁰⁴ au musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington montre là, les connivences réelles entre l'évolution de nos sociétés sur le passé colonial et l'institution muséale. L'historienne Claire Laux explique que « les peuples d'Océanie incarnèrent longtemps aux yeux des Occidentaux un état de nature pleinement heureux auquel les “étrangers venus de la mer” vinrent mettre terme¹⁰⁵ ». Les traditions, souvent guerrières ; le culte des crânes en Polynésie et Mélanésie montre qu'il était coutumier de décapiter la tête de son ennemi et de la momifier. Têtes des ancêtres, des chefs et des ennemis, elles représentent un symbole fort dans la société maorie et symbolisent, pour les collections des musées occidentaux, des restes humains, des « objets » d'art. Cette actualité singulière participe à comprendre comment la culture occidentale, par son passé colonial, a extirpé aux peuples leurs trophées pour les mettre dans des musées et des cabinets de curiosité.

Le 23 janvier 2013, les musées de Rouen, Lyon, Nantes, le Quai Branly¹⁰⁶ et d'autres en région ont restitué, dans une cérémonie privée, des têtes maories au musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington en Nouvelle-Zélande – qui avait demandé leur retour. Ces têtes tatouées de *ta moko*¹⁰⁷ ont intrigué les Occidentaux durant les siècles passés. Arrivées dans le courant du XIX^e siècle en France, ces restes humains étaient conservés dans des collections universitaires, privées et muséales. Les empires coloniaux, par le geste d'appropriation culturelle, ont longtemps désacralisé et exposé ces têtes. Les musées des arts premiers, dépositaires d'un patrimoine culturel immense et souvent méconnu, présentent ces

¹⁰⁴Emission La marche des Sciences, Aurélie Luneau, *Science et éthique : l'histoire de la restitution des têtes Maories*, France Culture, le 19 janvier 2012.

¹⁰⁵Claire Laux « Quelques enjeux des contacts entre Europe et Océanie » in *Le monde Pacifique dans la mondialisation*, CNRS Editions, Hermès Le Revue, 2013, p.38.

¹⁰⁶Malgré l'exposition consacrée en 2012 à la culture maorie, le musée du Quai Branly a pris la position de ne pas s'exprimer sur la restitution des têtes maories, nous pouvons en conclure que le sujet reste sensible.

¹⁰⁷Un *ta moko* est un tatouage traditionnel réalisé sur le visage ou sur le corps. Il représente la vie sociale, religieuse et politique des maoris et retrace des éléments de son existence. La culture Maorie est multiple, complexe et riche, une des nombreuses formes de création, l'art du tatouage porté à même la peau symbolise cet attachement. Se faire tatouer pour rendre hommage à ses racines maories permet d'honorer l'âme des ancêtres. C'est une affaire de transmission car cette généalogie épidermique reste une pratique très courante et connaît aujourd'hui une renaissance. L'exemple du *ta moko* montre les liens entre art, culture et identité. Le célèbre tatoueur, Gordon Toy explique que les blancs estiment assez la culture maorie pour porter des tatouages, ce qui est analogue à ce biculturalisme propre à la Nouvelle-Zélande.

artefacts et les qualifient d'art en les institutionnalisant. Comment le musée repense-t-il les arts traditionnels et, au delà, les arts océaniques contemporains? La visibilité des arts océaniques dans l'espace muséal – suite aux trois expositions entre 2012 et 2014 –, questionne aussi l'engouement que nous avons pour cette culture.



Figure 8 Un crâne présenté lors de l'exposition *Maori, leurs trésors ont une âme*, Musée du Quai Branly, Paris, 2012¹⁰⁸

¹⁰⁸www.francetvinfo.fr consulté le 2 mars 2015.

III.5.2. Déconstruire le primitivisme

L'exposition *Magiciens de la Terre* qui eut lieu au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette en 1989 dépasse les frontières de l'art que nous avons l'habitude de côtoyer et fut l'occasion de déconstruire le primitivisme associé à des formes d'art moins connues du grand public. De nombreux articles font référence à l'exposition *Magiciens de la terre*, pionnière dans l'ouverture de la culture occidentale à d'autres arts. Cette exposition a mis au premier plan des artistes du monde entier, pas seulement, asiatique ou américain, mais également australien et néo-zélandais. Claude Lévi-Strauss¹⁰⁹ explique qu'un artiste « avec des moyens artisanaux [...] confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance ¹¹⁰ ». Dans quelle mesure le musée fait-il se rencontrer la tradition et la modernité dans un espace-temps contemporain ? Patrimoine culturel et national, ces arts ne sont pas seulement esthétiques mais témoignent des cultures et des sociétés qui les ont créées.

Le musée, avant la ville, a été le premier à faire se côtoyer des œuvres d'arts occidentales et non occidentales. Comment les artistes contemporains autochtones, ont, dans un contexte post colonial pu s'émanciper de leurs pratiques traditionnelles ? Les artistes allochtones ont également puisé dans leurs origines et leurs terres d'accueil pour créer. Caroline Graille¹¹¹, évoque, à propos de l'analyse de l'anthropologue Nicholas Thomas¹¹² (1999) qu' « un multiculturalisme à la mode cohabite avec une conscience ethnique exacerbée : populations autochtones et allochtones négocient ainsi les modalités d'une cohabitation pacifique à l'intérieur d'une nation idéale en voie d'édification¹¹³ ».

Dans le musée, l'intégration d'artistes contemporains autochtones participe à ce changement. Il y a peu, certaines productions n'étaient pas considérées comme de l'art et aucune mention du créateur n'était présente. Le musée – avant la ville comme espace de création – présente un visage hybride et permet à des artistes autochtones d'œuvrer en termes « d'art contemporain », d'intégrer ou non des

¹⁰⁹Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Sion, 1962.

¹¹⁰*Ibid.*, p.33.

¹¹¹Caroline Graille, « Primitifs d'hier, artistes de demain : l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité » in *Ethnologies comparées*, 2003.

¹¹²Nicholas Thomas, *Possessions. Indigenous art/Colonial culture*, Londres, Thames&Hudson, 1999.

¹¹³Caroline Graille, *op.cit.*, p.2.

références à leurs cultures et à leurs histoires. Ce constat, explique Caroline Graille, vient du fait « qu'un artiste kanak, aborigène ou maori qui ferait « simplement » de l'art contemporain, inspiré d'abstractionnisme, de cubisme ou d'expressionnisme, *sans* y glisser la moindre référence visible à sa culture d'origine, n'aurait guère de chance d'exposer dans le cadre d'une exposition régionale ou internationale d'art contemporain [...]. Les artistes non-occidentaux sont encouragés à recourir aux évocations et symboles de leur culture d'origine, ce qui limite immanquablement leur liberté d'expression¹¹⁴ ». Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989) parle lui « d'histoire de l'art ethnocentrique qui traite de l'universalisme des arts pour mieux assurer le rôle central et la supériorité de l'Occident¹¹⁵ ». Dans cette perspective, aux frontières du continent océanien, je vais dans un premier temps, dessiner le portrait de ces métropoles océaniques afin de comprendre comment ces villes se sont construites dans une ère post coloniale. Nous sommes à présent confrontés à la double dynamique des arts océaniques – entre référence culturelle et émancipation – et allons l'appréhender hors des murs vers l'état actuel de ces villes. Au préalable, dégageons les éléments d'analyse que constituent le biculturalisme et le multiculturalisme afin de penser ces espaces publics *en train de se faire*.

¹¹⁴Caroline Graille, *op.cit.*, p.10.

¹¹⁵*L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art*, Questions posées à Jean-Hubert Martin par Carole Boulbès, Collège international de Philosophie, 2002, p.104.

IV. Chapitre 2.

Métropoles océaniques

IV.1. Introduction

Il faut regarder un planisphère pour constater que l'Australie et la Nouvelle-Zélande, qui qualifient leurs pays de *down under*, car tout y est inversé, sont aux antipodes de l'Europe Occidentale et depuis Paris aucune destination n'est plus éloignée. Ces « deux puissances relais¹¹⁶ » pour reprendre les termes de Claire Laux ne sont pas seules dans l'hémisphère sud, entourées de voisins d'Asie du Sud-est, une proximité géographique avec la Papouasie-Nouvelle-Guinée et la Polynésie existe. Selon Claire Laux « l'histoire des relations entre les îles du Pacifique et le reste de la planète est évidemment conditionné par cet éparpillement, auquel il faut ajouter l'éloignement par rapport aux “autres mondes”¹¹⁷ ». Cependant, l'essor économique de la région Asie-Pacifique a permis aux villes de Sydney, Melbourne, Auckland et Wellington de devenir des endroits dynamiques tant au niveau économique, identitaire, qu'artistique. Aujourd'hui « le dernier espace “découvert” par les Européens à la fin de l'époque moderne [...] est intégré à l'époque contemporaine dans des échanges culturels, économiques et politiques que l'on qualifierait [...] de mondialisé¹¹⁸ » observe Claire Laux ; en associant les approches historique, anthropologique et artistique, nous tâcherons de comprendre comment ces villes témoignent d'un passé colonial et d'un futur mondialisé.

Le terrain d'étude porte sur ces quatre villes sources qui constituent une sphère géographique singulière. Les deux plus grandes villes, Sydney et Melbourne, souvent qualifiées de rivales, font quasiment face aux villes néo-zélandaises

¹¹⁶La Fabrique de l'Histoire, Emmanuel Laurentin, *Pacifique 4/4*, invitée : Claire Laux, France Culture, le 11 décembre 2014. Claire Laux fait ici référence à la « régionalisation de la colonisation » britannique dès le début du XX^e siècle.

¹¹⁷Claire Laux, *Le Pacifique aux XVIII^e et XIX^e siècles, une confrontation franco-britannique : enjeux économiques, politiques et culturels (1763-1914)*, Paris, Karthala, 2011, p.6.

¹¹⁸Claire Laux « Quelques enjeux des contacts entre Europe et Océanie » in *Le monde Pacifique dans la mondialisation*, CNRS Editions, Hermès Le Revue, 2013, p.38.

d'Auckland et de Wellington, et créent des relations régionales fortes. L'Australie et la Nouvelle-Zélande font partie du *Commonwealth of Nations* (1947) étymologiquement « bien être commun » qui se définit comme une association d'anciennes colonies ou protectorats de l'Empire Britannique, aujourd'hui dirigé par la reine Elizabeth II. L'évolution de ces villes, situées en position littorale et plus grandes aires métropolitaines de leur pays, est relativement peu étudiée en Europe. Pourtant ces cités, fortes de leur multiculturalisme et de leur créativité ont une place importante dans le Pacifique Sud. Elles ont plusieurs points communs. D'abord, elles sont jeunes, l'Australie a été colonisée dès la fin du XVIII^e siècle ; la Nouvelle-Zélande en 1840 (Traité de *Waitangi*), elle faisait auparavant partie de la Nouvelle-Galles du Sud ; ensuite les populations autochtones, Aborigènes et Maoris sont minoritaires dans ces villes. A l'exception d'Auckland qui compte une forte population maorie et sera davantage considérée comme une ville « océanienne » et Melbourne à l'inverse comme une ville « européenne ». L'anthropologue Dorothee Dussy définit les différences entre ces deux schémas urbains en expliquant que « les populations autochtones sont majoritaires dans les petits Etats indépendants d'Océanie [Vanuatu, Iles Fidji entre autres] minoritaires en Australie et en Nouvelle-Zélande : en fonction de la prédominance politique et démographique d'un groupe ou de l'autre de ces populations, sont définies aujourd'hui deux catégories distinctes de villes, la ville « européenne » et la ville « océanienne¹¹⁹ ».

A rebours d'une approche empirique, ce chapitre est rythmé en trois mouvements. Le premier mouvement s'inscrit dans les études d'anthropologie urbaine initiales (Balandier, 1955) et une approche postcoloniale de ces territoires urbains – sous le prisme de la ville de Sydney. Le second mouvement entend développer à partir des faits biculturels (Babadzan, Gagné, Tolron) et multiculturels (Pons, 1996), les dualités identitaires et urbaines que subissent ces territoires duos. Enfin, le troisième mouvement fera jour sur le cas de Melbourne et de Sydney, espaces ou entités artistiques ? Nous analyserons l'ambition et l'itinéraire de Sydney, ville-monde océanienne (Fromonot, 1998 ; 2000) sous l'angle de ses grandes transformations urbaines.

¹¹⁹Dorothee Dussy, *Les populations urbaines océaniques : un état des lieux*, Formation à la Recherche dans l'Aire Océanienne (EHESS), séminaire du 2 mars 2006.

IV.2. La question urbaine en Anthropologie

Compte tenu de la spécificité de l'objet océanien, le traitement de l'anthropologie urbaine, inhérent au terme de villes postcoloniales, fera d'abord écho aux travaux de chercheurs plus proche de nous (Balandier, Raulin), puis, nous prendrons entièrement compte des récentes études d'Océanistes internationaux.

IV.2.1. Georges Balandier, la ville africaine

Le choix des métropoles comme sujet de terrain et d'étude montre l'opposition que de nombreux anthropologues ont pu faire avec l'espace rural. Le clivage rural/urbain fait ainsi naître cette anthropologie de l'espace urbain. Georges Balandier fut le premier à marquer une rupture avec l'anthropologie classique en travaillant sur une ville africaine (Brazzaville, République du Congo, 1955). A propos de son travail, *Sociologie des Brazzavilles noires*¹²⁰, des écrits trouvés dans le *Catalogue analytique international de thèses de doctorat (1940-1950)*, montrent l'importance et le rôle de son œuvre et marqua un tournant dans les Sciences Humaines. Je cite « il faut savoir gré à M. Georges Balandier d'avoir rompu le charme qui empêchait l'ethnographie et la sociologie françaises de s'engager dans une voie non frayée encore dans l'étude des sociétés africaines. En effet, la tradition de l'école sociologique française a fait en sorte que les africanistes ont surtout orienté leurs recherches vers ce qu'il y avait de "primitif" dans les sociétés africaines. Leur intérêt s'est ainsi porté plutôt vers les sociétés réputées les plus "authentiques", vers celles qui avaient le moins subi le contact et l'influence des Européens [...]. M. Balandier a eu le mérite de comprendre qu'une société en phase de transition présentait, pour la sociologie, un intérêt aussi grand, sinon plus, que des sociétés statiques ou présumés telles, et que le contact des cultures entre blancs et noirs, notamment dans le cadre des grandes villes africaines et suscitait des phénomènes d'importance capitale pour la compréhension du présent et la prédiction de l'avenir [...]. Mais l'immense mérite de M. Balandier est d'avoir su montrer le caractère global

¹²⁰Georges Balandier, *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Armand Colin, 1955.

de ces problèmes et, à travers leur complexité, d'avoir su recréer l'image d'une ville africaine¹²¹ ».

Les premières recherches scientifiques sur l'urbain voient le jour dans le contexte du Chicago des années 1920-1930 ; comme l'explique Anne Raulin¹²², c'est là « qu'éclot et se développe un véritable ensemble disciplinaire concentrant ces recherches sur la ville comme espace comprenant une multiplicité de milieux urbains. Caractéristique exceptionnelle de cette fameuse Ecole de Chicago : la ville où elle évolue est à la fois son port d'attache institutionnel grâce à son université et son lieu de recherche¹²³ ». La considération de la ville comme objet d'investigation et d'expérimentation mobilise alors les études de cette période, nous en voulons pour exemple l'étude célèbre d'ethnologie urbaine réalisée en 1923 par Nels Anderson, *Le Hobo, sociologie du sans-abri*¹²⁴. Les *hobos* sont ces ouvriers qui, au tournant du XX^e siècle, migraient de Chicago vers l'Ouest, lors de la Grande Dépression des années 1920-1930, pour trouver du travail, de chantier en chantier. Ils furent le symbole de la classe ouvrière et de la culture américaine libertaire. En France, c'est le philosophe Henri Lefebvre¹²⁵ qui a ouvert la voie aux études urbaines avec *Le droit à la ville* (1968), ouvrage qui a joué un rôle majeur dans la pensée de la ville. Après avoir travaillé sur le monde rural, il s'attaque à la révolution urbaine et définit la ville comme un « espace spécialisé, spécifié ». Son étude suscite encore aujourd'hui, un vif intérêt auprès de différentes disciplines. Le regard de l'anthropologie urbaine trouve de fait, ici, une place légitime dans la mesure où il peut enrichir nos considérations sur ces villes et phénomènes de la création contemporaine en milieu urbain. En nous appuyant sur l'étude des sociétés traditionnelles comme des mondes urbanisés, nous allons tâcher de comprendre – à partir d'un corpus développé dans la seconde partie – comment la sphère artistique va infiltrer la sphère géographique. Par sphère, il faut entendre l'idée de « domaine limité où se manifestent et s'exercent l'activité, les attributions ou l'influence¹²⁶ », ici, de disciplines.

¹²¹ *Catalogue analytique international de thèses de doctorat (1940-1950)*, consulté le 10 septembre 2013.

¹²² Anne Raulin, *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2001.

¹²³ *Ibid.*, p.60.

¹²⁴ Nels Anderson, *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Colin, 2011.

¹²⁵ Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.

¹²⁶ www.atilf.fr, consulté le 13 janvier 2015.

Ainsi l'anthropologie urbaine et les problématiques afférentes voient le jour et constituent encore aujourd'hui un axe important des études en Sciences Sociales et Humaines. Jeune discipline, le développement de celle-ci est analogue à l'expansion des villes au profit des études menées en anthropologie classique. L'approche anthropologique du monde urbain, le regard sur ces métropoles qui demeurent, à cette époque des territoires à explorer, est nouvelle. Ces études prouvent que les anthropologues se sont associés à d'autres chercheurs comme les géographes, les démographes, les artistes pour comprendre la ville et ses problématiques. En Océanie, ces villes ont été, sont et seront le cadre de luttes et de processus de reconnaissances identitaires. Petites au regard des villes-mondes américaines, asiatiques ou européennes, elles n'en sont pas moins singulières. Cette étude permet de comprendre ces espaces urbains sous le prisme de la Géographie culturelle, de l'Art, de l'Esthétique, de l'Anthropologie et dresse un état des savoirs et des créations qui évoluent et luttent dans ces espaces peu connus en Europe.

IV.2.2. Villes postcoloniales

Abordons ces « villes postcoloniales » avec un regard historique, aux prémises de l'urbain. Claire Laux, historienne et spécialiste du XVIII^e siècle et des conflits missionnaires et religieux entre les Français et les Britanniques, analyse dans l'article « La mort et la ville en Océanie¹²⁷ » (2007) les premiers contacts, l'apparition des villes et des épidémies importées par les colonisateurs. L'arrivée des Français et des Britanniques sur ce continent entraîna « l'apparition des villes, le plus souvent des ports, et des premiers cimetières urbains¹²⁸ ». En questionnant la mort dans la société océanienne colonisée, l'historienne nous montre le passage du statut de territoire qui ne sont pas encore des villes, où « la mort est omniprésente¹²⁹ » à celui de territoire urbanisé, menace pour les populations océaniques. L'apparition des villes océaniques est arrivée avec les colonisateurs, elles sont « à la fois les premières victimes et le vecteur de phénomènes jusque-là inédits dans cette région du monde, comme le choc microbien, et d'un certain nombre de "fléaux" urbains,

¹²⁷ www.abpo.revues.org consulté le 21 mars 2015. Claire Laux « La mort et la ville en Océanie » in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 114-4 | 2007, pp.15-27.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

comme l'alcoolisme¹³⁰». « L'effondrement démographique » pour reprendre ses termes, dans ces territoires, est dû à l'arrivée des marins et des maladies, ainsi écrite « à partir de là le port en question devient le point de départ d'une épidémie extrêmement meurtrière et dévastatrice qui se répand comme une trainée de poudre ¹³¹ ». L'émergence de la problématique urbaine postcoloniale et l'expression de « villes postcoloniales » qui en découle, fait sens ici, et peut s'apparenter à d'autres cités – je pense notamment à la ville de Johannesburg en Afrique du Sud¹³². A ce titre, la « ville postcoloniale » est décrite dans les études africaines comme « un lieu de compromis et de transaction entre forces sociales, voire de résistances de l'ordre social dominant par les citoyens qui sollicitent un “droit à la ville” (Lefebvre, 1968) mais aussi un droit d'accéder à ce qui existe déjà, et enfin un droit de transformer la ville à partir de ses “fissures démocratiques”¹³³ ».

Le Pacifique occupe une place de choix dans les études du début XX^e siècle en Sciences Sociales et Humaines (Mead, Mauss, Malinowski). Néanmoins, comme le souligne l'anthropologue Eric Wittersheim, « la décolonisation tardive, l'indépendance de certains états ont retardé les études historiographiques¹³⁴ ». Ces villes sont apparues pour la plus part au XIX^e siècle et sont devenues des lieux d'échange, d'économie dans un pays clivé entre colons et colonisés. Leurs essors « a suivi le même processus : d'abord centres administratifs et plate-forme commerciale, elles se sont rapidement développées du fait du centralisme propre au système colonial » expliquent les chercheurs Dorothee Dussy et Eric Wittersheim, dans un ouvrage récente sur les transformations des états et des villes dans le Pacifique Sud, *Villes invisibles. Anthropologie urbaine du Pacifique* (2013)¹³⁵. Penser la ville dans sa globalité, c'est penser la ville avec son histoire. L'impact des empires coloniaux sur ces cités a été immense et offre une étude de terrain idéale pour comprendre les mutations qu'elles subissent. Tournant le dos aux espaces urbains, l'Anthropologie a longtemps évolué dans des sphères rurales alors que les villes sont des territoires de métissage par excellence. Bouillons culturels et lieux de processus

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Pauline Guinard, *Johannesburg : l'art d'inventer une ville*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

¹³³ Lardeux Laurent, « Les migrants dans les villes postcoloniales d'Afrique centrale » *Entre tensions et recompositions des espaces urbains in Afrique contemporaine*, 2011/1 n° 237, pp.11-28.

¹³⁴ www.ehess.fr consulté le 13 décembre 2015.

¹³⁵ Dorothee Dussy, Eric Wittersheim (sous la direction de), *Anthropologie urbaine du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.18.

d'une reconnaissance identitaire, l'émergence de l'étude des espaces urbains mêlée aux études de cas empiriques tient une place importante dans cette thèse. Les métropoles étudiées et les identités urbaines sont étroitement liées à leur passé et l'analyse des processus urbains est récente en Anthropologie ainsi qu'en Géographie culturelle. Intéressons nous, à présent au cas de Sydney, qui intrigue et fascine l'imaginaire occidental.

Cette étude porte sur les métropoles australiennes et néo-zélandaises dans un contexte contemporain ; les faits coloniaux sont abordés à partir du XVIII^e siècle avec la colonisation britannique et les grandes expéditions. Nous ne ferons pas retour sur les enjeux précoloniaux européens de la fin du XVI^e siècle ¹³⁶ qui marquèrent le début de la conquête de ces terres du sud. L'approche historique débute à la fin du XVIII^e siècle à partir du moment où Sydney fut découverte en 1788 par les Britanniques qui y installèrent une colonie pénitentiaire. La phase coloniale apparue plus tard car l'intention première des missionnaires était de découvrir ces territoires. Considérée comme un lieu de vice, cette capitale coloniale, première et plus ancienne ville d'Australie, a des origines sombres et tragiques. Les premiers habitants européens étaient des bagnards, des criminels venus des prisons anglaises qui arrivèrent sur la *Terra Australis Incognita*, au terme d'un voyage de sept mois. Le capitaine britannique Arthur Phillip décida d'implanter la colonie pénitentiaire à Port Jackson qui allait devenir la ville de Sydney. C'est ainsi que le 26 janvier 1788, le drapeau britannique fut hissé. Cette date est plus connue sous le nom d'*Australian Day*, encore très célébrée aujourd'hui. Ce peuplement pénitentiaire ne s'arrêta qu'en 1840 pour laisser place à l'immigration libre mais blanche que l'Australie a connue jusque dans les années 1970. Cependant, ce territoire n'était pas vierge comme le supposait les premiers colons ; les Aborigènes y vivaient depuis au moins soixante mille ans. Décrits comme des « primitifs » par les premiers explorateurs, ce peuple a été et est encore victime de fortes inégalités. Si cette grande Terre fut le dernier continent découvert par les Européens, il a toutefois été le lieu de rencontre de deux mondes et de deux cultures qui tentent, encore aujourd'hui, de cohabiter.

¹³⁶ Les Espagnols et les Portugais, puissances coloniales concurrentes, tentent dès les années 1520, de rejoindre ces îles aux épices.

Ce qui semble lointain pour nous Européens, ayant une méconnaissance de ces territoires et des politiques de peuplement, est encore très présent dans les faits. Dans les années 1945, une politique de l'Australie blanche fut mise en place, alors que les Aborigènes et leurs droits étaient déjà spoliés. L'exemple de la *Stolen Generation* en Australie, épisode sombre de l'histoire contemporaine de ce pays en est l'exemple. Des milliers d'enfants furent retirés à leurs parents pour être placés dans des institutions religieuses, comme ouvriers agricoles à des fins d'assimilation ; ce blanchiment de la population fait écho aux « enfants perdus » de l'île de la Réunion où des enfants réunionnais entre 1960 et 1970 furent envoyés en métropole pour peupler des zones géographiques rurales. Pendant plus d'un siècle, de 1860 à 1960, des milliers d'enfants Aborigènes furent enlevés à leurs familles pour être placés dans des orphelinats ou des familles d'accueil afin d'en faire des « Australiens blancs ». Aucune politique d'intégration ne fut donc mise en place durant cette période. Au total, on dénombre plus de 10 000 enfants arrachés à leurs parents. Ce drame de la « génération volée » fut porté au grand jour et, après plusieurs années d'enquête, le rapport public amena vers une réconciliation nationale – qui s'est déroulée en 2000 peu avant l'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney. A travers cette politique, les Aborigènes, voués à une mort lente, n'étaient pas censés disparaître de la société blanche qui régnait mais se fondre dans la masse et adopter un mode de vie occidental. Ainsi, de la mise en place d'un traité reconnaissant les peuples indigènes à la reconnaissance officielle de la « *Stolen Generation* », l'Australie a fait un pas vers la cohésion et le dialogue malgré une prise de conscience tardive. Ce n'est que récemment, en 2008, que le Premier Ministre Australien Kevin Rudd prononça un discours dans lequel le gouvernement s'excusa officiellement auprès de cette « génération volée » et brisée afin de « supprimer une grande tache de l'âme de la nation¹³⁷ » déclara-t-il. Cela reste une avancée, même si ce peuple est parmi le plus pauvre et le moins intégré du continent, notamment à Sydney.

L'abandon du programme de peuplement britannique dans les années 1970, a entraîné l'arrivée à Sydney de populations turques, libanaises, grecques, italiennes, et de toute l'Asie, qui peuplent aujourd'hui la ville. Ayant toujours été un territoire d'accueil, les changements démographiques que la cité a connus ont bouleversé son paysage urbain. Une Australie contemporaine des villes voit ainsi le jour prônant une

¹³⁷Discours prononcé par Kevin Rudd le 13 février 2008 au parlement de Canberra.

idéologie du multiculturalisme mais dénigrant souvent son passé et son peuple autochtone. Colonies de peuplement européen, ces territoires vierges, sont devenus des plates formes économiques fleurissantes et se sont majoritairement peuplées de populations non océaniques – à l’exception d’Auckland en Nouvelle-Zélande, qui accueille la plus grande population polynésienne et micronésienne du continent. De toute évidence, l’Australie actuelle ne se conçoit plus sans son héritage culturel ancestral autour duquel gravite une certaine forme de tourisme. L’attrait des étrangers pour la culture aborigène, son art et ses traditions peut être analogue à un tourisme « exotique » dans un pays où les zones d’ombre sur le sort des minorités – la population aborigène est estimée à moins de 2% – restent très présentes. Il suffit de se promener dans certains endroits de la ville pour y voir une économie périphérique. Nombreux sont les Aborigènes qui font des spectacles de rue, créant ainsi un fossé entre leurs conditions de vie dans la métropole et ce qu’ils donnent à voir aux étrangers. Cette cohabitation difficile est surtout visible à Sydney et cette « omerta » peut s’expliquer par la vitesse à laquelle le pays et sa plus grande métropole ont subi des changements culturels, identitaires et spatiaux.

Mais alors, quelles relations Sydney entretient-elle avec ce peuple dépossédé de ses terres – proche de l’extinction au début de XX^e siècle –, chassé et marginalisé, devenu citoyen Australien après le référendum de 1967. Grâce à l’expérience que j’ai eue à Sydney, j’ai vu la complexité d’une reconnaissance citoyenne et comment cette ville a évolué face à cette mémoire enfouie. La reconnaissance culturelle en Australie dans les années 1960 va modifier la situation des Aborigènes. Fantômes de la ville, ils habitent souvent des quartiers pauvres comme *Redfern*, territoire aborigène en milieu urbain, ce qui engendre ce statut singulier de villes postcoloniales, et le dialogue entre passé et contexte historique fort. Ces faits s’articulent autour des signes de fragmentations identitaires et territoriales au regard d’un biculturalisme et multiculturalisme spécifiques.



Figure 9 Tamara Voninsky, *Sydney Aborigène*, 2008¹³⁸

IV.3. Territoires : duo et dualités

Le clivage rural/urbain développé précédemment nous amène à comprendre les métropoles comme une continuité des espaces ruraux dans un continent où les notions de territoires sont très différentes de ce que nous connaissons en Europe. De fait, les migrations vers les centres urbains sont récentes dans ce continent car les villes sont nouvelles. Si ces deux pays – d'un côté un territoire australien immense, de l'autre une Nouvelle-Zélande antipodale –, souffrent d'un complexe d'infériorité appelé « *cultural cringe*¹³⁹ », ils doivent sans cesse prouver, malgré

¹³⁸www.agence.vu.com consulté le 5 mars 2015.

¹³⁹Expression qui qualifie ce complexe d'infériorité, de par sa faible population, son éloignement et son développement, l'Australie tente de rivaliser avec d'autres métropoles mondiales.

l'isolement, qu'ils sont modernes et dynamiques, et n'en demeurent pas moins des territoires où se joue une histoire douloureuse¹⁴⁰. Il est nécessaire d'attirer l'attention sur ce qui constitue aujourd'hui l'identité – biculturelle et multiculturelle – de ces deux pays, avec, dans un premier temps, le cas de la Nouvelle-Zélande, puis celui de l'Australie. Auparavant, définissons ce qu'est un territoire avant d'analyser cet espace comme lieu de fragmentation identitaire à travers son schéma culturel.

IV.3.1. Territoires

La notion de territoire est large et se définit comme une « étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée, qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier¹⁴¹ ». Les multiples définitions données par les géographes amènent certaines confusions, si l'espace est géographique, le territoire est lui, un espace géographique. Comme le précise le géographe Romain Lajarge¹⁴² « le territoire n'est pas un objet neutre décidé dans l'abstraction et déconnecté du réel. Il est avant tout bricolé par les acteurs en fonction d'un grand nombre de paramètres en permanente mutation¹⁴³ ». N'étant pas seulement étudiée par les géographes, cette notion de territoire s'appréhende singulièrement, d'un continent à l'autre.

Dans le cas de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande, il faut définir ce territoire en plusieurs points. Ce continent « dont le lieu géographique n'est pas la terre mais l'océan » pour reprendre les termes du géographe Joël Bonnemaïson, issu de l'article de Claire Laux « Quelques enjeux des contacts entre Europe et Océanie¹⁴⁴ » (2013), existe singulièrement. À cet espace immense s'ajoute le lieu. Comme l'expliquent les géographes Jacques Levy et Michel Lussault à propos du mot territoire, il « vient spontanément à l'esprit pour désigner tout ce qui a trait à l'espace

¹⁴⁰Rappelons que sur les drapeaux australien et néo-zélandais et leur Union Jack – drapeau civil du Royaume de Grande Bretagne – il y a la Croix du Sud – constellation de l'Hémisphère Sud – mais ils ne côtoient pas officiellement le drapeau aborigène et le drapeau maori. Les significations de ces deux drapeaux se trouvent en annexes de cette thèse.

¹⁴¹www.atilf.fr, consulté le 22 janvier 2014.

¹⁴²Romain Lajarge, « Patrimoine et légitimité des territoires. De la construction d'un autre espace et d'un autre temps commun » in *Utopies pour le territoire : cohérence ou complexité?*, Editions de l'Aube, 2000, pp. 79-100.

¹⁴³Alexandre Moine, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie » in *l'Espace Géographique*, Paris, Belin, 2006, p.4.

¹⁴⁴« Quelques enjeux des contacts entre Europe et Océanie » in *Le monde Pacifique dans la mondialisation*, CNRS Editions, Hermès Le Revue, 2013, p.38.

mais plus particulièrement lorsque l'on veut souligner la spécificité de villes ou de régions au sein d'un ensemble plus vaste, national, continental ou mondial. Le « territoire » remplace « le local » avec l'avantage de pouvoir désigner des objets de tailles diverses, ce que, pour les non géographes, le mot « lieu » parvient plus difficilement à faire¹⁴⁵ ». Nous comprenons ici, avec les exemples à venir, la transformation de territoires urbains – comme terrain des identités d'aujourd'hui et de demain. Dans ces territoires, nous appréhendons, au même titre qu'une œuvre existe dans et hors du musée, l'espace dans et hors de la ville, ce qui relève de la fragmentation (cf. chapitre 3, partie 2). Ce concept de fragmentation s'applique autant aux sociétés qui façonnent ces espaces qu'aux territoires. Le terme se traduit par « *un processus de division ou de différenciation de ce qui, antérieurement, était uni ou homogène*¹⁴⁶ » et motive la nécessité d'appréhender ces espaces à l'aune d'identité plurielle.

IV.3.2. Le biculturalisme néo-zélandais

Au sud du Pacifique Sud on rencontre deux longues îles verdoyantes, au relief accidenté, la Nouvelle Zélande, *Aotearoa* – le pays du long nuage blanc – disent les Maoris. Les Maoris sont arrivés de Polynésie vers 900-1000 et l'histoire de ce « peuple de la terre », *Tangata whenua*, s'inscrit dans les mythes de la fondation. Ils sont constitués en 79 tribus traditionnelles ou *iwi*, divisées en sous-tribus et familles. Au XIX^e siècle, la Nouvelle-Zélande se peuple d'Européens – Anglais, Ecossais, Irlandais, quelques Français – qui signent en 1840 le Traité de *Waitangi* faisant des Maoris des sujets de la Couronne Britannique en échange de leur droit de propriété des terres et de l'autonomie des tribus. La Nouvelle-Zélande est aujourd'hui un peuple métissé, d'un peu plus de 4,1 millions d'habitants, entre Maoris devenus minoritaires, *Pakehas* (Européens), polynésiens, asiatiques. De nombreux *marae* (cf.fig.1), lieu traditionnel de rencontre et centre cérémoniel, se reconstituent au sein de l'espace urbain, où la transmission d'une culture maorie perdure. Depuis les mythes fondateurs, la renaissance culturelle des années 1970, jusqu'aux mutations contemporaines, nous allons comprendre quelle place la population maorie entretient avec l'espace urbain puis ce que signifie être Maori aujourd'hui? Il est nécessaire de

¹⁴⁵Jacques Levy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p.996.

¹⁴⁶Stéphane Rosière, *Géographie politique et géopolitique de l'espace politique*, Paris, Ellipses, 2003.

comprendre les questions autochtones contemporaines pour ensuite appréhender cette aire géographique et ses spécificités. Cette culture contemporaine autochtone vit grâce aux valeurs et aux combats historiques qu'elle a défendus dans le passé, qui l'ont conduite à l'autodétermination, droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, et à l'identité extrêmement profonde que l'on connaît aujourd'hui.

Les différences culturelles avec l'Europe sont nombreuses et l'art s'en fait souvent l'écho, puisant directement aux sources de l'histoire, respectivement aux deux nations : biculturalisme néo-zélandais d'une part, croisement des cultures et des identités en Australie d'autre part. Nous ne saurions replacer l'histoire de ces deux peuples dans leurs contextes sans faire appel à une notion majeure, celle de l'autodétermination, souvent évoquée mais pas encore définie. Ce concept se traduit pour les Maoris de Nouvelle-Zélande par l'expression « *Tino Rangatiranga*¹⁴⁷ », soit « le contrôle ou l'autodétermination des Maoris sur toute chose maori¹⁴⁸ ». Ce travail repose, très concrètement, sur la notion de *whakapapa* qui, renvoie à « l'identité, qui l'on est, d'où l'on vient¹⁴⁹ ». En ce sens, selon la chercheuse néo-zélandaise Huhana Smith, cette expression est devenue synonyme de lutte pour une maîtrise accrue des ressources et de la destinée des Maoris. La racine du mot, *rangatira*, ou chef, désigne celui dont l'autorité exercée sur la tribu et son territoire est reconnue. Au sens large, l'expression renvoie aux concepts de souveraineté et d'autodétermination – la volonté des Maoris de regagner le contrôle de leur culture, de leur identité globale comme la protection de l'environnement¹⁵⁰ ». Dès le XIXe siècle, le peuple maori a été reconnu et le Traité de *Waitangi* (1847) qui fonde la nation néo-zélandaise a été signé entre la couronne britannique et les Maoris – cela fait à l'époque figure d'exception car l'Amérique n'avait pas encore aboli l'esclavage. Ce concept d'autodétermination est valable dans d'autres pays et continents comme l'Amérique du Nord et les populations amérindiennes, mais reste fondamental dans la construction identitaire maorie.

Le biculturalisme néo-zélandais se définit comme la cohabitation sur un même territoire de deux groupes ethniques, les Maoris et les Européens ou *Pakehas*. Le pays utilise les deux langues et l'identité mi-maorie mi-*pakeha* est très présente. Ce

¹⁴⁷Désigne un chef tribal.

¹⁴⁸Huhana Smith, *Maori, leurs trésors ont une âme*, Paris, Somogy Editions d'art, 2011, p. 22.

¹⁴⁹*Ibid.*, p.46.

¹⁵⁰*Ibid.*, p.46.

concept de biculturalisme a pour socle le Traité de *Waitangi*, document officiel et fondateur de la nation moderne de la Nouvelle-Zélande. Il a été signé en 1840 entre les Maoris et les représentants de la Couronne Britannique, ce qui marqua clairement le début de la colonisation du pays. Cet accord officiel, très peu connu en Europe, marque un tournant au XIX^e siècle – puis au XX^e siècle dans les luttes d'un peuple pour faire respecter leurs droits – et les relations difficiles entre les colons britanniques et le peuple colonisé. De nombreuses ombres vinrent noircir le tableau de la colonisation et des litiges importants éclatèrent suite à la rédaction en anglais et en langue maorie de ce traité. Lors de la traduction, des termes utilisés dans les deux versions ne concordaient pas, ce qui affecta les droits des Maoris, notamment entre « souveraineté » (dans la version maorie) et « autorité absolue » (dans la version anglaise). Cette déclaration de principe, toujours en usage, est reconnue comme document historique, elle a été réexaminée et fait l'usage de nombreuses plaintes. Les Maoris s'estimèrent trompés et durent céder leurs terres. Les désaccords sur la question de la propriété furent identifiés au XX^e siècle. Dans les années 1990, le Tribunal de *Waitangi* fut créé afin de rétablir les préjudices ; cette instance a pour fonction d'accélérer les procédures de restitution des terres.

L'ambivalence biculturelle néo-zélandaise est grande comme l'explique l'ethnologue Alain Babadzan, car « l'instauration du biculturalisme accompagné d'une politique de promotion de la langue et de la culture indigène se donne délibérément objectif de parvenir à un règlement définitif de la revendication maorie et à une meilleure intégration des maoris à la société néo-zélandaise¹⁵¹ ». De son côté, l'angliciste Francine Tolron explique elle que si « les maoris réapprennent leur langue et que les *Pakehas* la découvrent [cela] ne doit pas gêner l'émergence d'une ethnie rénovée et revigorée. Moins vindicative que pugnace [elle] doit être à la fois héritière de l'esprit guerrier des ancêtres et armée des mousquets modernes que sont les acquis de l'éducation et l'acceptation de la réalité irréversible que les Maoris sont entrés dans la phase "post postcoloniale" de leur histoire¹⁵² ». Ce constat est analogue à la place et à la réception de leurs arts dans cette même société et si les artistes s'ouvrent de plus en plus à l'espace urbain, la politique biculturelle en matière de pratiques contemporaines reste fragile, comme nous le verrons dans la

¹⁵¹Alain Babadzan, *Le spectacle de la culture : Globalisation et traditionalismes en Océanie*, Introduction : Océanie, début du siècle, 2003, p.216.

¹⁵²Francine Tolron, *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ?* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p.209.

seconde partie. Elle existe cependant dans la langue, la presse et les affaires et tend à stimuler la création, trop souvent cloisonnée.

En Nouvelle-Zélande, la place des populations maories dans les métropoles est forte – ils représentent 14,6 % de la population néo-zélandaise –, mais leurs conditions sociales s'apparentent à ce que vivent les Aborigènes en Australie, inégalités dans l'accès aux soins, aux études supérieures et à l'emploi. C'est à partir des années 1970, qu'une renaissance culturelle, une montée de l'activisme maori s'amorça, faisant place à un biculturalisme fort et légitime. En réclamant le contrôle de leurs terres et l'affirmation de leurs cultures, en dénonçant l'exploitation et le racisme qu'ils subissaient, les Maoris ont peu à peu recréé un équilibre en s'affirmant singulièrement. Dans un ouvrage récent, l'anthropologue canadienne Natacha Gagné explique – en référence aux travaux d'Eric Schwimmer¹⁵³ – les cinq vecteurs de lutte pour une souveraineté maorie, « *l'empowerment* (autonomisation) individuel et familial ; la reconnaissance officielle des entités locales et de leur pouvoir économique ; la reconnaissance des institutions nationales représentant le peuple maori ; la restitution de terres et la revendication de droits particuliers ; et enfin des réformes constitutionnelles¹⁵⁴ ».

L'urbanisation des Maoris ou « *urban maori*¹⁵⁵ » et la distance qu'ils entretiennent avec leur langue maternelle et leurs coutumes offrent un nouveau visage. Tandis qu'environ 80% de la population maorie vit en milieu urbain, territoire souvent analogue à la colonisation, les *urban maoris*, adoptent un mode de vie citadin tout en laissant une place importante à leurs coutumes. Cependant,

¹⁵³Eric Schwimmer est professeur, son travail d'anthropologue a couvert différents terrains d'étude, la Nouvelle-Zélande, le Canada mais également le Pays Basque dans des cadres théoriques comme l'anthropologie de la littérature, le structuralisme et la sémiotique.

¹⁵⁴Natacha Gagné, « Les espaces multiples d'affirmation de l'autonomie maori » in *Visages de la souveraineté en Océanie*, Cahiers du Pacifique Sud Contemporain, numéro 6, Paris, L'Harmattan, pp.41-42.

¹⁵⁵Cette expression « *urban maori* » fait directement référence aux articles de Natacha Gagné « Un rapport ambigu à la ville ? Les expériences des Maoris d'Auckland » in Dorothée Dussy, Eric Wittersheim (sous la direction de.), *Villes invisibles, Anthropologie urbaine du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, Cahiers du Pacifique Sud, numéro 7, 2013, pp.127-162 et « Les espaces d'affirmation de l'autonomie maaorie » in Natacha Gagné, Marie Salaün (sous la direction de.), *Visages de la souveraineté en Océanie*, Cahiers du Pacifique Sud Contemporain, numéro 6, Paris, L'Harmattan, 2010, p.41-67. Cette expression est à mettre en parallèle avec un autre terme souvent employé par l'anthropologue Natacha Gagné « Maori authentique » et la longue tradition anthropologique selon laquelle l'accent est porté sur l'étude de ces populations dans leur vie quotidienne. L'opposition entre Maoris « urbains » et Maoris « réels » est très présente et perceptible en Nouvelle-Zélande, la deuxième catégorie est accordée aux Maoris qui continuent à entretenir des relations étroites avec leurs tribus (langues, coutumes, cérémonies) et s'engage dans sa vie urbaine quotidienne.

beaucoup ne pratiquent plus la langue de leurs ancêtres et ignorent à quelles tribus ils appartiennent. Cette relation que les Maoris entretiennent avec leurs coutumes et leur vie quotidienne dans les métropoles, se traduit également dans les arts. De la transmission des formes artistiques traditionnelles et des techniques ancestrales comme la sculpture à l'émergence des arts contemporains, de nouveaux terrains artistiques voient le jour.

IV.3.3. Le multiculturalisme australien

Faisons succinctement retour sur le modèle multiculturel australien, l'essai de l'angliciste Xavier Pons *L'Australie. Entre Occident et Orient*¹⁵⁶ (2000) a été très précieux pour aborder cette immigration australienne, peu enseignée en Europe. Après avoir longtemps réservé le continent aux immigrants blancs – *White Australia Policy* de 1861-1973 –, le pays est entré dans une nouvelle ère et s'est tourné vers l'ouverture de ses frontières puis le multiculturalisme dans les années 1970, en s'inspirant du modèle canadien. Malgré le puritanisme ambiant, les immigrants étaient censés « oublier leur héritage culturel (et notamment linguistique) pour imiter en tous points leurs hôtes anglo-saxons¹⁵⁷ » écrit Xavier Pons. Cependant, il était clairement impossible que ces derniers fassent table rase de leur héritage culturel, observe l'auteur, qui développe le fait que « le gouvernement Hawke pour expliquer sa politique en la matière [définit] le multiculturalisme [...] comme suit “multiculturel est simplement un terme qui décrit la diversité culturelle et ethnique de l'Australie contemporaine. Nous sommes, et resterons, une société multiculturelle”¹⁵⁸ ». En ce sens précisément, Xavier Pons définit le multiculturalisme comme la « coexistence et l'interaction d'une pluralité de valeurs et de pratiques culturelles dans un même espace politique¹⁵⁹ » et « fut bientôt présenté comme une grande réussite de la politique sociale australienne¹⁶⁰ ».

En revanche, si le schéma biculturel de la Nouvelle-Zélande est quelque peu différent de sa voisine australienne, ces deux piliers du continent océanien mettent à

¹⁵⁶Xavier Pons, *L'Australie. Entre Occident et Orient*, Paris, Documentation Française, 2000.

¹⁵⁷*Ibid.*, p.94.

¹⁵⁸*Ibid.*, p.95.

¹⁵⁹Xavier Pons, *Le multiculturalisme en Australie*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹⁶⁰Xavier Pons, *op.cit.*, p.94.

jour une esthétique post coloniale *en train de se faire*, pour reprendre l'expression de Caroline Graille. Contrairement aux Aborigènes d'Australie qui représentent 2% de la population du pays, les Maoris sont plus nombreux et sont une réelle force démographique. Cette nation biculturelle se traduit par des luttes et des revendications foncières importantes vers une « renaissance maorie¹⁶¹ » qui fut culturelle, et analogue à la « mise en valeur d'une image folklorisée de la culture indigène, présentée comme un ensemble de traditions intemporelles¹⁶² » comme le souligne Alain Babadzan. Ainsi, ne doit-on pas aborder, à la faveur de leurs singularités, ces territoires de fragmentations et d'émancipation comme des entités culturelles ? Si l'Australie a longtemps ressenti le besoin de prouver aux puissances européennes et américaines qu'elle appartenait à l'occident au milieu des mers australes, la Nouvelle-Zélande, nation plus timide, reste isolée. Ces deux dominions britanniques ont su puiser leurs identités, même si le racisme, « ce nationalisme du *bush*¹⁶³ » et la peur de l'autre subsistent, elles restent des métropoles artistiques et culturelles hybrides¹⁶⁴. L'exemple suivant de Melbourne nous prouve que ce dépassement des faits historiques, amène, à présent, à considérer la ville comme un territoire d'émancipation culturelle et artistique. C'est dans cette perspective exploratoire, que nous allons comprendre comment cette métropole se définit et quelles métamorphoses révèlent sa contemporanéité.

¹⁶¹Alain Babadzan, « Introduction : Océanie, début du siècle » in *Le spectacle de la culture : Globalisation et traditionalismes en Océanie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.217.

¹⁶²*Ibid.*

¹⁶³Xavier Pons, *L'Australie. Entre Occident et Orient*, Paris, Documentation Française, p.29.

¹⁶⁴La notion d'hybridité renvoie à l'idée de l'impact biculturel en Nouvelle-Zélande et multiculturel en Australie qui se traduit notamment dans les expressions artistiques urbaines. Cette expression sera définie dans le chapitre 3.

IV.4. .Villes-Mondes : portraits croisés

IV.4.1. Melbourne, entité culturelle

Melbourne, quatre millions d'habitants, située dans l'état du Victoria, est une cité dynamique, multiculturelle où le mélange d'architectures victorienne du XIX^e siècle et contemporaine contribue à son charme. Dans la continuité de cette étude sur l'identité et la mise en exposition de ces métropoles, nous allons voir comment Sydney et Melbourne rivalisent, même si cette dernière affiche aujourd'hui une dimension artistique forte et revendique son statut de capitale culturelle de l'Australie.

Dans son article « The art of public expression » du quotidien *The Sydney Morning Herald* daté du 18 novembre 2006, le journaliste Anthony O'Grady¹⁶⁵ définit les différentes formes d'art que peuvent côtoyer les habitants de Sydney. Il explique ainsi que l'art public renvoie au sens même de ce qui fait la ville, ainsi écrit-il « il est convenu que l'art public, promotion de l'identité communautaire, de la fierté civique et de la créativité, joue un rôle important dans la création de villes vivables. Mais il y a un débat volatile quant à savoir si l'art public – neuf ou ancien atteint ses objectifs¹⁶⁶ ». Il explique que dans une ville comme Sydney, l'art public, fruit d'une commande, est souvent présent pour égayer la ville et son espace public. A la différence de Melbourne qui propose, selon le journaliste, un art plus « haut de gamme¹⁶⁷ » qui tente de s'intégrer à l'architecture victorienne et contemporaine déjà existante. En ce sens l'architecte Australien Peter Davidson explique que « le processus d'intégration renvoie à l'architecture de la vieille église¹⁶⁸ ». Il a conçu, avec l'architecte Australien Donald Bates, *Melbourne's Federation Square* (2002) qui, donne à voir à travers un design audacieux, une réelle unité œuvre/lieu – la

¹⁶⁵Anthony O'Grady, « The art of public expression » in *The Sydney Morning Herald*, 18 novembre 2006.

¹⁶⁶*Ibid.*

¹⁶⁷*Ibid.* Cette affirmation réitère le fait que Melbourne domine la scène culturelle et artistique en Australie. Cependant, le corpus d'œuvres et d'artistes dans la seconde partie tend à montrer que ni Melbourne ni Sydney ne prend le dessus dans la création *in situ* en Australie. L'événement annuel *Sculpture by the Sea* dont Michael Snape fut un des collaborateurs fréquents, notamment avec son œuvre *Deepening crisis* (2005), montre l'audace des artistes locaux et internationaux pour œuvrer le long de la baie de Sydney et capter cette lumière, ces sentiers, ces falaises et redéfinir un site. A Melbourne, le projet *Docklands* renforce le potentiel spatial des quais en créant une promenade de sculpture. Nous verrons dans la seconde partie comment ces deux métropoles tentent singulièrement l'expérience de l'art *in situ*.

¹⁶⁸Ann Lumley, *Art in your environment: Sydney's sculpture*, Sydney, Longman Cheshire, 1990, p.98.

cathédrale Saint-Paul de style néo-gothique en arrière-plan et les formes cubiques de *Federation Square*, présentent, selon moi, un exemple fort d'harmonie architecturale, entre tradition et contemporain. Cette place publique, vitrine culturelle de Melbourne, est composée de 7500 mètres carrés, l'imbrication d'œuvres d'art sculptées dans le carré de pavés parvient à cette « conception audacieuse d'une place publique qui mettrait en valeur la culture de Melbourne¹⁶⁹ » explique Anthony O'Grady. L'œuvre fait référence à l'environnement, à l'histoire du site et embrasse un art public international. A Melbourne, il y a donc plus d'intérêts à construire et à créer une unité « c'est une chose culturelle », explique le sculpteur et professeur Michael Snape. Dans ces jeunes pays, les architectes, urbanistes et artistes n'entretiennent pas la même relation avec l'histoire du site que nous autres Européens, néanmoins la cohabitation d'éléments anciens et contemporains dans la trame urbaine océanienne est prégnante. Il semble nécessaire de partager la sensibilité d'un projet d'intégration d'art public avec l'ensemble des acteurs afin d'accueillir et de compenser ce que l'architecture ne fait pas nécessairement. L'artiste Australienne Janet Laurence – qui a brillé en 1996 avec son œuvre *in situ The Edge of Trees* réalisée avec l'artiste Aborigène Fiona Foley sur le parvis du Musée d'Art Contemporain de Sydney – explique qu'à Melbourne « les architectes ont pensé la ville dans son ensemble [alors que] Sydney est une ville chaotique¹⁷⁰ ».

¹⁶⁹Anthony O'Grady, *op.cit.*

¹⁷⁰*Ibid.*



Figure 10 Federation Square, Melbourne¹⁷¹

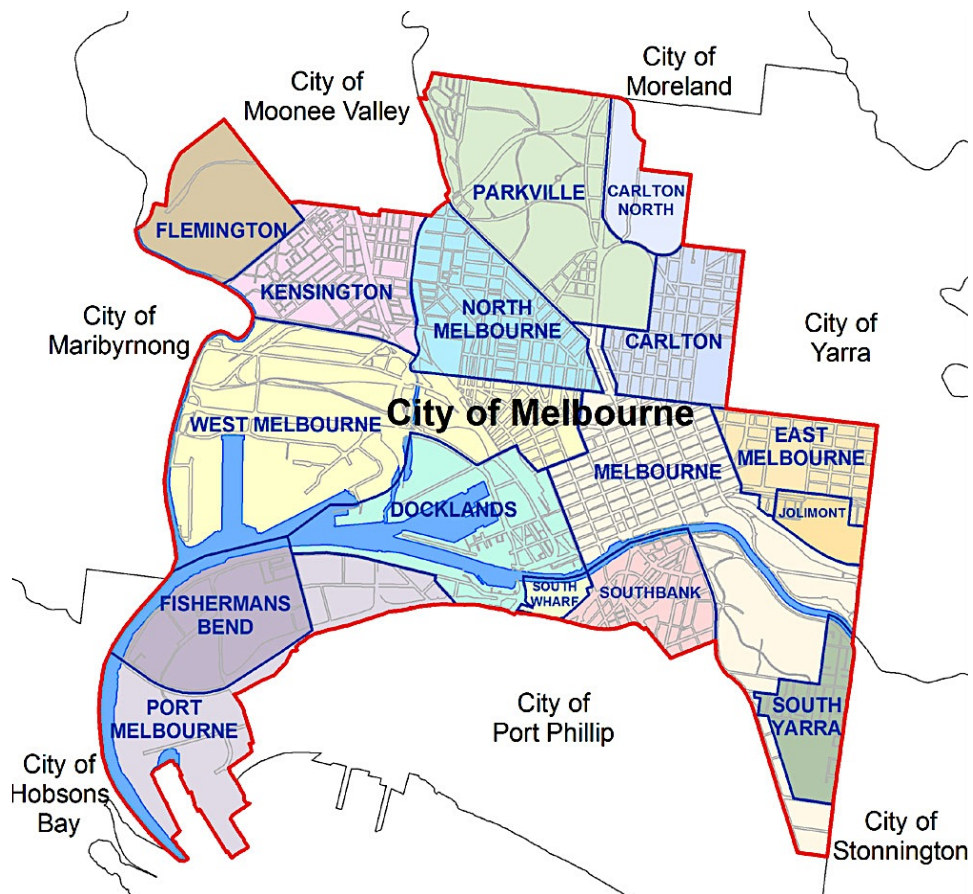


Figure 11 Carte de Melbourne¹⁷²

¹⁷¹ www.urbanfile.org consulté le 3 mars 2015.

¹⁷² www.melbourne.vic.gov.au consulté le 2 mars 2015.

Nous avons l'habitude en Europe de côtoyer des métropoles ayant un héritage et un centre historique fort, laissant les zones industrielles en périphérie. Melbourne l'europpéenne, dessine son espace urbain sur le même plan que Sydney : un *Central Business District*¹⁷³ où gravitent les banlieues pavillonnaires qui accueillent des communautés distinctes, créant un noyau dur multiculturel. Ce qui les rapproche réside dans le fait que beaucoup d'œuvres d'art public ont été commandées, créées ou choisies pour faire partie d'un lieu, améliorer l'expérience quotidienne des passants et définir par là même le concept d'*in situ*. A Sydney et Melbourne, l'architecture victorienne coexiste avec des gratte-ciels plus récents et les relations entre la sculpture et l'architecture sont souvent minces, cependant les œuvres ne manquent pas. Sydney est une ville très dense, les banlieues les plus éloignées s'étalent jusqu'à soixante kilomètres. En revanche, si l'on compare souvent Melbourne à une ville européenne pour ses arcades et ses cafés, Sydney n'est pas de reste.

A Melbourne, l'augmentation de la population exerce une pression sur les logements déjà existants et la hausse des loyers oblige les foyers les plus modestes à aller vivre en périphérie. En se déplaçant aux confins des métropoles, l'étalement qui est un réel problème dans les métropoles océaniques, persiste, créant ainsi des problèmes d'écologie urbaine¹⁷⁴. Autour de ces métropoles, l'espace est vierge, immense mais la frontière entre la suburbanisation et les enjeux environnementaux

¹⁷³Plus proche des villes nord américaines en termes de suburbanisation pavillonnaires, la morphologie de Sydney et son organisation socio-spatiale s'apparente aux villes états-uniennes.

¹⁷⁴L'exemple d'une autre grande métropole qui ne situe pas en Océanie mais en Amérique du Nord est celui de Vancouver. A une autre échelle Sydney et Melbourne prennent le pas sur la ville de Vancouver qui d'ici quelques années veut devenir la ville la plus verte du monde. Les circonstances politiques font de Vancouver une ville verte, en élisant un maire qui prône l'écologie, l'esprit de l'époque, dans ce cas, est analogue à un contexte culturel plus large. Beaucoup de gens viennent en Colombie-Britannique parce qu'ils aiment être dehors, c'est une part importante du mode de vie et c'est ce à quoi les gens identifient la ville. Il y a donc un intérêt pour le développement durable. Mêler le style de vie à une conscience environnementale est l'objectif à long terme des politiques des deux plus grandes villes australiennes. En se détournant de la voiture, Vancouver propose un autre modèle de développement en Amérique du Nord où les villes se structurent autour des autoroutes entraînant un fort étalement urbain. Vancouver fait le choix inverse, ramener les gens dans le centre-ville, ces centres qui ne sont en général plus que des lieux de travail sont à Vancouver des lieux résidentiels. Melbourne et Sydney tentent ainsi de redéfinir leurs espaces de vie à leurs échelles. Vancouver a fait ce choix parce qu'elle voulait devenir une ville de cadre, ville soutenable avec ses quartiers où l'on peut tout faire. Les gens à Vancouver n'ont pas besoin de leur voiture pour rentrer chez eux, ils peuvent marcher ou prendre le vélo pour aller n'importe où dans le quartier. Vancouver se veut ainsi le prototype de la ville durable. Comme la ville de Sydney avec son futur projet *Green/Global/Connected* – partie 3 – le concept de Vancouver tient en trois mots : *Live/Work/Play*, habiter, travailler, se détendre au même endroit, d'où l'importance accordée aux transports en commun. La ville de Vancouver est ainsi un laboratoire urbain et veut être la ville la plus verte du monde d'ici 2020. Sydney se donne, elle, l'objectif de 2030.

est mince. Ainsi la croissance des villes entraîne indéniablement des problèmes écologiques, et la préservation de l'environnement naturel est menacée. L'Etat du Victoria souhaite alléger la densification des banlieues pour se concentrer sur le développement du centre. Melbourne veut se hisser en haut du podium et comme sa rivale Sydney, devenir une ville ayant un rayonnement international. Le projet est récent mais l'ambition immense. La construction de nombreux gratte-ciel dans le centre de Melbourne afin de développer une architecture verticale est prévue – projet de réhabilitation des *Docklands* (cf. chapitre 1, partie 2). Modifier la ville de Melbourne, freiner sa densité et développer une industrie touristique sont les objectifs de ces prochaines années. Pour lutter contre l'étalement urbain de nombreux urbanistes souhaitent construire des grattes ciels et élargir ainsi le *CBD*. Une architecture verticale verrait ainsi le jour pour faire face à la construction horizontale qui définit ces métropoles. Cependant, le réseau des transports en commun à Melbourne est très fonctionnel et offre de nombreux avantages, et beaucoup de citoyens qui habitent les banlieues peuvent profiter des commodités du centre ville car l'accessibilité du centre métropolitain a été pensée.

Le rôle crucial de l'art et de la culture dans ces deux métropoles est notable et la prolifération d'œuvres *in situ* a aussi pour but de stimuler les passants. L'art public joue un rôle important et contribue à la dimension et à la renommée de la ville, malgré l'absence d'unité œuvre-lieu dans le tissu urbain. Les artistes doivent répondre à des attentes politiques et stratégiques afin de façonner l'espace public et le « *sense of place* » que promulguent les édiles.

Alimenter la ville de sculptures, d'installations et d'architectures contemporaines ne permet pas toujours de trouver son identité, mais y contribue fortement – comme nous le verrons avec *Opera House*. Le parallèle entre ces deux villes australiennes et les conséquences visibles du désintérêt d'unité entre l'œuvre et le site sont des aspects forts de ma lecture du terrain. Etablir des relations entre Sydney et Melbourne m'a permis de comprendre quelles sont les politiques d'art public en Australie. Même si l'art public a sa place dans le déroulement de la vie quotidienne, il peut parfois perdre et déstabiliser le regard du spectateur, promeneur et acteur. Enfin si Melbourne propose une vision davantage européenne sur le plan artistique,

Sydney, renvoie, elle, à un « imaginaire lointain¹⁷⁵ », « occidental » pour reprendre l'expression de Xavier Pons.

Paul Ardenne – en écho aux travaux de l'historien de l'art et philosophe Thierry Davila¹⁷⁶ – explique que si « le déplacement de l'artiste dans la ville [se fait] au hasard ou, au contraire, de manière programmée, le fait de marcher jette, dans un cas comme dans l'autre, les bases d'une esthétique nouvelle [...] Ce « devenir marche » de l'art, pour s'exprimer à la manière de Gilles Deleuze, renvoie plus généralement à la tendance, propre à l'art de nature contextuelle, à valoriser le processus¹⁷⁷ ». Ce que montre Paul Ardenne est que le territoire urbain comme lieu d'expression permet non seulement aux artistes de s'affranchir mais également de déconstruire l'espace de notre quotidien. Nous allons ainsi voir en conclusion de ce second chapitre comment la définition de cette « nouvelle esthétique », dessine les prémisses d'une géo-esthétique – sous le prisme du renouveau urbain de Sydney – qui souligne l'analogie entre l'art, le territoire et la géographie.

¹⁷⁵Cette notion d'*imaginaire lointain* revient souvent lorsque l'on parle de Sydney et fait référence à l'exotisme dans notre pensée occidentale. Ce terme d'exotisme est critiqué par les chercheurs en Sciences Sociales et ne trouve pas sa place dans une pensée postcoloniale. Marc Augé écrit ainsi « la mort de l'exotisme est la caractéristique essentielle de notre actualité » in *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994. D'autre part, cet imaginaire est géographique car ces deux pays renvoient à une altérité lointaine. Je fais référence dans ce double imaginaire à l'article en version française du géographe Jean-François Staszak « La construction de l'imaginaire occidental de l'Ailleurs et la fabrication des exotica, le cas des toi moko maoris » in *Geografia de los imaginarios, Barcelona/Mexico, Anthropos/Universidad Autonoma Metropolitana Iztapalapa*, 2012, pp.179-210.

¹⁷⁶Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art à la fin du XXème siècle*, Paris, Du Regard, 2007.

¹⁷⁷*Ibid.*, p.97.

IV.4.2. Sydney, vers une ville-monde

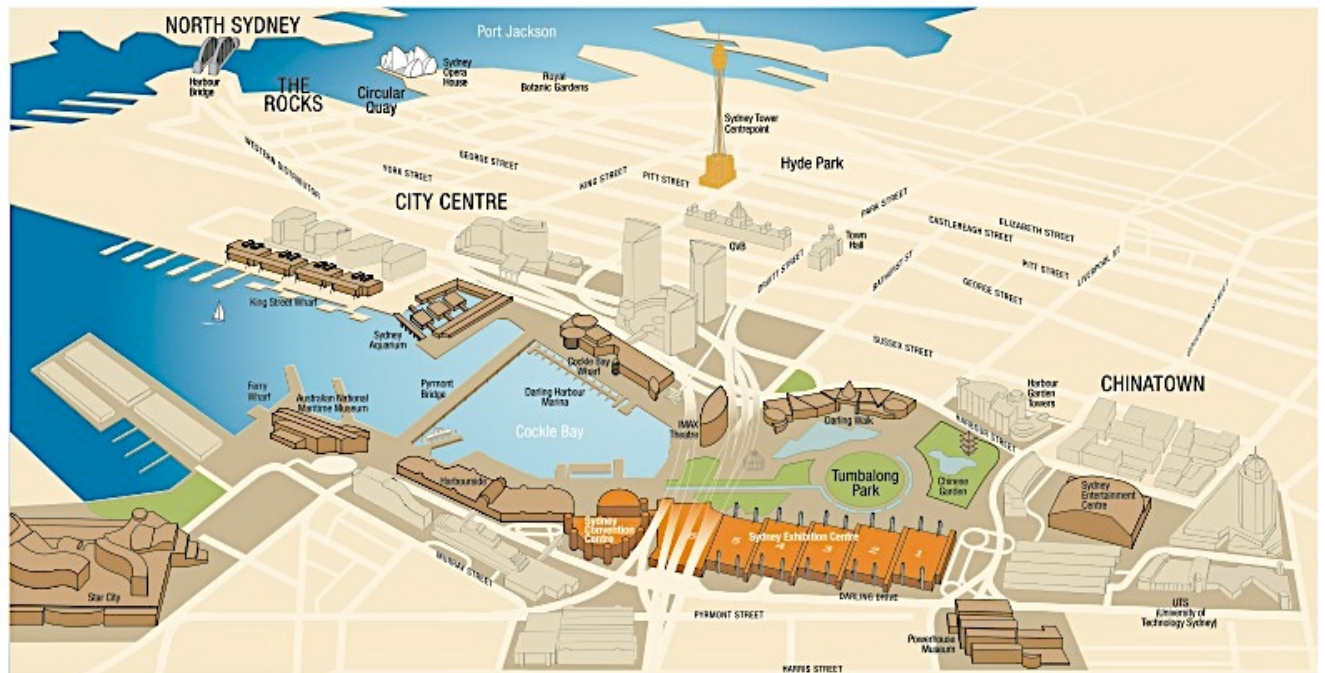


Figure 12 Plan de Sydney¹⁷⁸

Sydney attire une nouvelle fois notre attention et définit par son urbanisme croissant et son symbole architectural, les prémisses d'une géo-esthétique spatiale et identitaire. Comment appréhender cette perspective géo-esthétique ? En pratiquant physiquement la ville ; les monographies de Françoise Fromonot, *Jørn Utzon et l'Opéra de Sydney* (1998) et *Sydney, histoire d'un paysage* (2000) introduisent les aspects de la construction d'un paysage urbain océanique « en quête obsessionnelle d'identité » pour reprendre ses termes. Cette ville doit sa renommée à l'un des emblèmes de l'Australie moderne : *Opera House*, « l'un des monuments les plus célèbres de ce siècle. C'est aussi le seul bâtiment moderne qui soit devenu l'emblème d'une ville, et même d'un pays¹⁷⁹ » observe-t-elle. Moteur du renouveau urbain, l'opéra de Sydney, réalisé entre 1957 et 1973, est un chef d'œuvre architectural. Il a été créé par un jeune architecte danois, méconnu du grand public, Jørn Utzon, qui a su voir la beauté et le potentiel de ce site symbolique chargé d'histoire : *Bennelong Point* – prolongement des jardins botaniques et du port – cette

¹⁷⁸www.songsummit.com.au L'étalement urbain est tellement à important à Sydney que j'ai privilégié une carte avec des volumes afin de faciliter les repères urbanistiques développés ici.

¹⁷⁹Françoise Fromonot, *Jørn Utzon et l'Opéra de Sydney*, Paris, Gallimard, 1998, p.7.

« clé de la réussite du projet, frappe aujourd'hui comme une évidence¹⁸⁰ ». Ce dernier fut choisi parmi de nombreux autres et fait écho à l'arrivée en 1788 des colons à *Port Jackson*, où les premiers contacts avec les Aborigènes s'établirent. Cependant ils échouèrent et les colons firent capturer plusieurs Aborigènes, dont un prénommé *Bennelong*, qui apprit l'anglais et fut amené à Londres pour servir d'intermédiaire – aujourd'hui encore l'endroit où se trouve l'*Opera House* porte son nom.

Jørn Utzon réussit un véritable défi et offrit au pays plus qu'un opéra, une architecture-sculpture unique et identifiable par ses carreaux de céramiques blanches sur lesquels se reflète la lumière et « devient le symbole du renouveau de l'architecture de son temps¹⁸¹ ». Situé en face de l'arche massive du *Harbour Bridge* une réelle unité entre le site et l'œuvre existe. Si le choix du site paraît aujourd'hui évident, ça n'a pas toujours été le cas. Très critiquée au départ, cette décision a permis à la ville de se doter d'un nouveau visage. Entouré d'eau, le site *Bennelong Point* accentue l'effet éblouissant des voiles blanches et résume parfaitement les relations étroites qu'entretiennent les *Sydneysiders*¹⁸² avec l'océan. L'espace, la grandeur et l'éclat de cette œuvre permettent de dire que le site est unique. Classée au patrimoine mondial, *Opera House* est l'emblème de la ville tant par sa forme – qui renvoie aux voiles d'un bateau – que sa position face à la baie. L'histoire de sa conception, sa construction, le déclin d'un homme – Jørn Utzon ne put finir son œuvre – montre qu'une telle entreprise – dans une époque fragile – fait définitivement entrer Sydney dans la catégorie des villes-mondes.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.13.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.26.

¹⁸² Nom des habitants de Sydney.



Figure 13 La une du Sydney Morning Herald, le 30 janvier 1957¹⁸³

¹⁸³ Ibid., p.24.



Figure 14 Max Dupain, *Sydney Opera House*, 1973¹⁸⁴

En 1957, l'un des premiers concours internationaux d'après-guerre permit à la ville en pleine expansion de se doter d'un immense équipement culturel qui lui manquait alors. La victoire de Jørn Utzon – contre toute attente – et son projet de réaliser trois éventails de coquilles blanches amarrées à un socle pour abriter deux salles de concert, engendra de multiples rebondissements, seize années de négociations et un tourbillon médiatique sans précédents. En 1957, après avoir démoli l'entrepôt de tramways qui se trouvait à l'emplacement du futur opéra, la construction débuta par la réalisation de la plateforme. Au fil des mois et malgré les difficultés – géologie du sol en grès et sous-sol perméable à l'eau – ce chantier colossal accueillit en 1962 la seconde étape, l'installation de la toiture en forme de coquilles – analogue à l'épiderme – puis l'ornement extérieur des carreaux blancs et enfin le revêtement des murs, des sols et des nombreuses verrières. Néanmoins, la dernière phase ne fut pas réalisée par son instigateur, Jørn Utzon, car l'inflation du coût des travaux, l'opinion publique et politique et les nombreux détracteurs fragilisèrent le projet. L'architecte dut renoncer à son œuvre, quitta l'Australie en 1966 – où il ne revint jamais – et fut remplacé par une nouvelle équipe d'architecte pour concrétiser la dernière phase de construction. L'opéra fut inauguré en 1973 et offrit à la ville ce nouveau visage tant attendu.

¹⁸⁴www.sauer-thompson.com consulté le 2 mars 2015.



Figure 15 Détails de l'architecture épidermique, céramiques (Elsa Thénot, août 2013)



Figure 16 Harbour *Bridge* au premier plan, *Opera House* au second plan
(Elsa Thénôt, août 2013)



Figure 17 Sydney *Opera House* (Elsa Thénôt, août 2013)

En 1988, Sydney – qui n’avait pas connu de grands évènements depuis 1973 – célébra son Bicentenaire et donna « le coup d’envoi et le ton de cette politique urbaine¹⁸⁵ » pour célébrer les deux cents ans de l’arrivée des Européens. Cette grande fête de la nation orchestrée par le gouvernement Hawke, était synonyme de structures pérennes pour la ville et son économie – faire baisser le chômage dans l’industrie du bâtiment grâce à l’emploi de main d’œuvre –, et amorça la construction le *Powerhouse Museum*, musée dédié aux Arts Appliqués et aux Sciences, situé à *Darling Harbour*. Grand port qui permit à l’Australie de rentrer dans l’ère industrielle au XIX siècle, il fut abandonné puis réhabilité dans les années 1980 avant de devenir le front de mer dynamique que l’on connaît aujourd’hui. Le Bicentenaire fut l’occasion de célébrer une nation et sa sélection pour les Jeux Olympiques du millénaire – dès 1993 – accéléra profondément la physionomie urbaine de Sydney.

En 2000, Sydney accueillit les Jeux Olympiques et la reconnaissance internationale d’un pays qui n’avait pas vécu un tel évènement depuis 1956 à Melbourne. De fait, la célébration des premiers Jeux du XXI^e siècle serait sans précédents dans cette ville « obsédée¹⁸⁶ » par le sport et le culte du corps. Rapidement, de nombreux aménagements virent le jour et le principal site olympique *Homebush Bay* « situé à une douzaine de kilomètres à l’ouest de la *City*, au cœur du centre démographique du Grand Sydney [...] immense étendue de 760 hectares¹⁸⁷ » fut aménagé. Un concours d’architecte pour concevoir le parc olympique fut lancé en 1992, de nombreuses propositions arrivèrent avec tout de même quelques craintes financières – les édiles gardaient en mémoire le coût faramineux de *Opera House*, 102 millions de dollars contre les 7 millions initialement prévu en 1957. Pour le Bicentenaire, la ville a subi de nombreuses transformations, mais beaucoup d’investisseurs suivirent des critères de rentabilités. Avec des enjeux écologiques et urbanistiques, le parc olympique allait devenir un véritable centre urbain, soucieux de préserver les mangroves et l’équilibre environnemental et endémique alentour. Cette symbiose entre nature et évènementiel allait devenir un exemple international dans un pays qui, auparavant, ne se souciait guère des problèmes environnementaux et

¹⁸⁵Françoise Fromonot, Christopher Thompson, *Sydney, histoire d’un paysage*, Paris, Telleri, 2000, p.122.

¹⁸⁶En utilisant ce terme, je fais référence aux photographies de l’Australien Max Dupain (1911-1992) qui ont immortalisé de nombreuses scènes de plages, de nus, de la vie quotidienne mais également des détails architecturaux dans la ville de Sydney, notamment lors de la construction d’*Opera House*. Dans ses photographies de corps, il souligne les courbes et révèle la proximité de la culture australienne avec l’océan.

¹⁸⁷Françoise Fromonot, Christopher Thompson, *op.cit.*, p.142.

« l'écologisme [fut] un élément moteur puissant, et positif¹⁸⁸ ». Si les Jeux Olympiques ont toujours été l'occasion de construire des prouesses architecturales – je pense notamment au stade olympique en forme de nid d'oiseau réalisée en 2008 à Pékin par l'agence d'architecture suisse Herzog et De Meuron – Sydney préféra valoriser quelques architectes locaux (Durbach-Block *Architects*¹⁸⁹) et cet événement fut placé sous le signe de l'innovation et de l'écologie. Françoise Fromonot explique à propos de cet épisode que « cette stratégie devait désamorcer les critiques qui s'étaient élevées lors du Bicentenaire, où la domination des grandes agences d'architecture et du Département des travaux publics avait empêché que soient représentées la variété et la nature expérimentale de certains travaux de la scène locale¹⁹⁰ ». Cependant, elle déplore que « ceux qui représentent les aspects de l'architecture australienne dont la propagande olympique a tant fait l'étalage, comme Glenn Murcutt [dont elle a écrit une monographie¹⁹¹] et Wendy Lewin ou Richard Leplastrier, ne [soient] pas représentés¹⁹² ».

Les questions environnementales furent prises au sérieux – comme l'a souligné un rapport officiel de l'organisation internationale *Greenpeace* – afin de devenir les premiers « jeux verts ». Sydney souhaitait ainsi pallier les carences urbanistiques de la ville et le problème des banlieues et des inégalités socio-spatiales (Billard, Madoré, 2007). Un des objectifs de ces Jeux Olympiques était de donner la parole aux premières nations, en portant les deux drapeaux, aborigène et australien, l'athlète Cathy Freeman traça un trait d'union entre ces deux cultures, médiatisa et inscrivit la cause aborigène dans un débat contemporain qui permit selon l'homme politique et activiste Geoff Clarke d'« engager une guérison profonde pour l'Australie aborigène, de poser des jalons visibles sur la voie d'une vraie réconciliation afin qu'une page soit définitivement tournée¹⁹³ ». Tous les quinze ans environ, la ville se redessine sans jamais interférer la création urbaine riche et dynamique. Source d'inspiration, elle s'ouvre au monde et devient également un modèle en quête permanente d'identité.

¹⁸⁸Françoise Fromonot, Christopher Thompson, *Sydney, histoire d'un paysage*, Paris, Telleri, 2000, p.145.

¹⁸⁹Atelier d'architectes très connu à Sydney. Ils ont réalisé de nombreuses constructions pour les Jeux Olympiques de l'an 2000.

¹⁹⁰Françoise Fromonot, Christopher Thompson, *op.cit.*, p.145.

¹⁹¹Françoise Fromonot, *Glenn Murcutt, œuvres et projets*, Paris, Electra-Gallimard, 1995.

¹⁹²Françoise Fromonot, Christopher Thompson, *op.cit.*, p.145.

¹⁹³Sandy Hollway, « Bienfaits durables des Jeux Olympiques pour l'Australie » in *Revue Olympique*, Volume XXVII, numéro 38, avril-mai 2001.



Figure 18 L'athlète Cathy Freeman lors de son tour d'honneur en 2000 pour les Jeux Olympiques de Sydney. Emblème fort d'un pays divisé, elle porte les deux drapeaux.

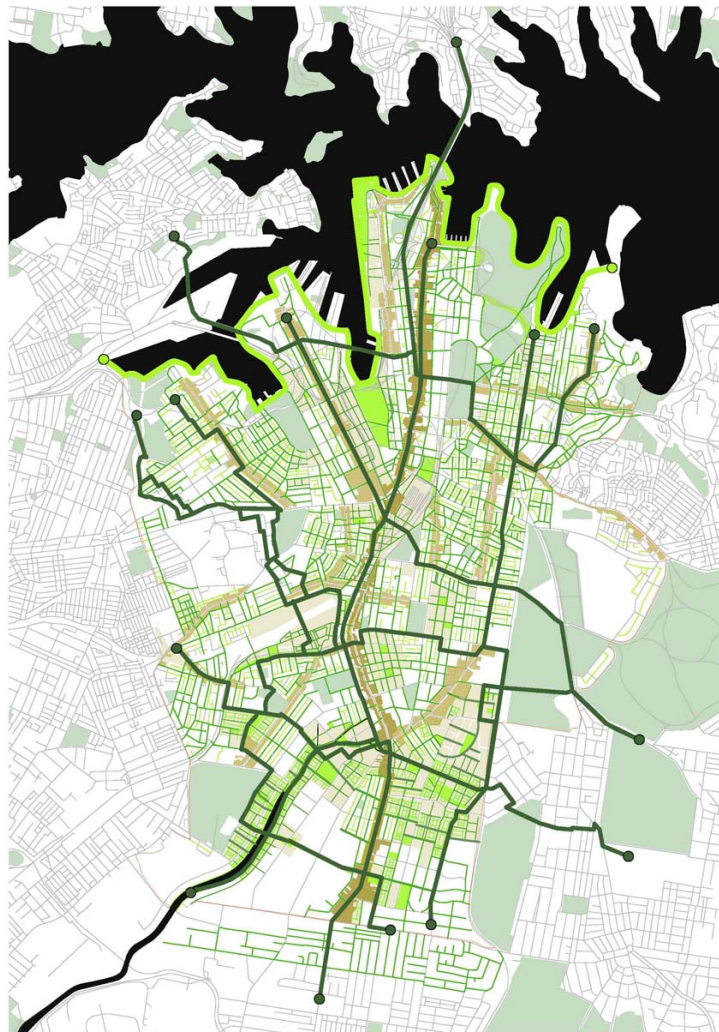
L'essor que connaît actuellement Sydney est local, il n'a pas un rayonnement mondial, comme ont pu l'être les Jeux Olympiques, mais répond aux mêmes attentes. Pari colossal, le futur projet *Sydney 2030 Green/Global/Connected* et son slogan « *We're making your vision a reality* », littéralement « Nous faisons de votre vision une réalité », a pour objectif de faire évoluer le mode vie et de consommation des *Sydneysiders* et participe au modelage de la ville contemporaine. La métropole a pour mission de réduire les gaz à effets de serre de 50% et d'accroître l'approvisionnement en énergie renouvelable, en devenant une ville verte d'ici une vingtaine d'années. L'ambition est immense : développer l'économie de la ville en préservant l'environnement ; encourager la culture et l'art et rester connecter aux acteurs locaux et mondiaux. Une prévision de la population montre que Sydney pourrait atteindre 6 millions d'habitants d'ici 2036 – contre 4,5 millions en 2012 – le besoin de logement sera ainsi très grand. Redéfinir la métropole tout en célébrant son environnement

naturel, son climat et les attentes des citoyens – notamment avec les transports en communs – font partie de ce processus durable. Sydney est une ville jeune dans un pays qui l'est également, il est donc possible de concevoir de tels projets. L'économie australienne se porte très bien et la prise de conscience est réelle dans un pays qui en deux cents ans a détruit beaucoup de ses richesses naturelles – érosion des sols, déforestation, épuisement des ressources naturelles.

Actuellement, la ville souhaite supprimer l'encombrement routier en créant une ligne de tramway partant de *Central Station* jusqu'à *Barangaroo*. Cette colonne urbaine nord-sud passera par l'artère principale *George Street*, qui deviendra piétonne. Ville très étendue, il est quasiment impossible de se déplacer en vélo dans le centre de Sydney, – fait étrange ce projet incitera les citoyens à prendre leur vélo ou à marcher. Epine dorsale de la ville qui part de *Central Station* vers *Harbour Bridge*, *George Street*, immense avenue où règnent une circulation encombrée, une atmosphère bruyante et polluée deviendra piétonne – elle accueillera également une immense sculpture réalisée par le japonais Junya Ishigami (partie 3, chapitre 2). Vision futuriste et difficilement imaginable pour une personne qui connaît cette ville, ce projet porte un grand intérêt dans la façon dont les citoyens se déplacent et vivent leur ville. La vision de *George Street* transformé en un boulevard bordé d'arbres, uniquement accessible aux piétons, fait rêver. D'autre part, un des chantiers situé à *Darling Harbour* – plus précisément à *Barangaroo* – a permis de découvrir de nombreux artefacts aborigènes qui racontent le passé maritime de la cité. Ce projet de six milliards de dollars constitue un réel travail d'équipe et fournit plus de 500 emplois aux populations autochtones et des opportunités de formation dans le cadre de réaménagement du site. Sydney ambitionne d'étendre son centre-ville, ce projet catalyseur, tente de créer une unité entre le dynamisme de la plus grande métropole du Pacifique Sud, son port et ses habitants et par là même établir une dynamique à l'échelle des villes-mondes.



Figure 19 *Sydney Green/Global/Connected* ou l'ambition de Sydney de devenir une ville verte¹⁹⁴



¹⁹⁴www.sydney2030.com.au consulté le 14 mars 2015.

V. **Chapitre 3.**

Hybridités culturelles et urbaines

V.1. Introduction

Nous allons à présent aborder, à partir du concept d'hybridité (Glissant, 1996), ici appréhendé culturellement puis spatialement, comment la reconnaissance des peuples autochtones est vécue dans ces aires métropolitaines. L'émergence des problématiques urbaines entraîne des processus de fragmentations identitaires que les géographes appréhendent (Billard, Madoré, 2007) et les artistes relatent. La proximité temporelle des villes avec leur héritage en fait des cités singulières et cette double lecture – identitaire et spatiale – symbolise d'une part la fin d'une époque coloniale et, d'autre part, le nouveau statut de communautés longtemps peu ou pas prises en considération. Nous verrons ensuite quelles relations les Aborigènes et les Maoris entretiennent avec la ville, à travers les exemples d'Auckland et de Sydney (Hinkson, 2010). Nous convoquons, ici, l'impact de ces hybridités plurielles afin de mieux appréhender par la suite le caractère de la création *in situ* et les démarches exemplaires d'artistes de divers horizons (partie 2).

V.2. . Hybridités

La notion d'hybridité interrogée ici est plurielle. Elle se réfère au métissage dans un contexte postcolonial : c'est l'hybridité culturelle ; elle renvoie à des fragmentations socio-spatiales dans un contexte métropolitain éclaté : c'est l'hybridité urbaine. Revenons sur la teneur sémantique du concept même d'hybridité afin de mieux apprécier les deux formes qu'elle revêt à savoir culturelle et urbaine. La notion d'hybridité culturelle sous l'angle d'un métissage culturel, dans l'aire océanienne, ne saurait se réduire à la seule définition généraliste que donnent les Sciences Humaines. Elle peut s'appliquer aux mondes animal et végétal, en ce sens l'hybridité

c'est ce qui « provient du croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes¹⁹⁵ ».

Le poète et essayiste Edouard Glissant oppose le « métissage » qu'il qualifie de « mécanique » (1996) à celui de créolisation. « On [peut prévoir] ce que donnera un métissage, mais non une créolisation ». Cette créolisation constitue un processus de formation propre à la société antillaise, elle s'appréhende alors comme un « métissage qui produit de l'imprévisible¹⁹⁶ », une « mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde ». Elle a, continue Glissant, « pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la synthèse de ces éléments¹⁹⁷ » qui accompagne de fait une mondialisation. Cette dernière est un « état de fait de l'évolution de l'économie et de l'Histoire, [qui] procède d'un nivellement par le bas¹⁹⁸ » tandis que la mondialité est quant à elle « au contraire cet état de mise en présence des cultures vécu dans le respect du Divers¹⁹⁹ ».

Ces relations, ces « mises en contact » entraînent des résistances identitaires. Si la géo-esthétique interroge la dimension spatiale et sociale de la ville océanienne, elle fait la lumière sur le statut hybride de ces pays, oscillant entre tradition et « contemporanéité », décrite par Giorgio Agamben²⁰⁰ comme « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances²⁰¹ ». Le philosophe définit le sujet contemporain comme une personne qui voit non seulement les données de son époque mais également « l'obscurité », « qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps²⁰² ». L'hybridité culturelle océanienne repose sur les relations entre peuple colonisateur, peuple colonisé et multiculturalisme. L'anthropologie Arjun Appadurai nomme ces lieux hybrides d'« *ethnoscapes* » qu'il définit comme un « paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants

¹⁹⁵www.atilf.fr, consulté le 18 février 2014.

¹⁹⁶www.edouardglissant.fr consulté le 11 juin 2014.

¹⁹⁷*Ibid.*

¹⁹⁸*Ibid.*

¹⁹⁹*Ibid.*

²⁰⁰Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Rivages Poches, 2008.

²⁰¹*Ibid.*, p.11.

²⁰²*Ibid.*, p.22.

constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations²⁰³ ». Si cette hybridité se développe culturellement, au fur et à mesure des vagues d'immigration, elle est ancrée dans le schéma urbain et génère des fragmentations socio-spatiales.

V.2.1. Fragmentations socio-spatiales

Les grandes villes australiennes ressemblent aux métropoles nord-américaines, très étendues, où les inégalités géographiques sont visibles. L'exemple de Sydney se trouve à la frontière de deux schémas urbains. D'un côté, le modèle des villes américaines qui présente un étalement urbain conséquent et de nombreuses banlieues pavillonnaires. De l'autre, le modèle européen où le cœur²⁰⁴ de la ville comprend les foyers les plus aisés. Sydney et son territoire montre là, un centre métropolitain cossu, notamment dans le nord de la ville – et sa vaste baie – où le cadre naturel contraste avec les fragmentations sociales périphériques. C'est à travers un pays très urbanisé et ayant une faible densité de population que l'on observe ce multiculturalisme spatial. Sydney, ville portuaire établie au bord de l'océan, est bâtie sur les principes urbanistiques modernistes. La suburbanisation pavillonnaire en est la preuve, elle « renvoie à la recherche d'un style de vie qui marque l'adhésion urbaine au modèle sociétal australien²⁰⁵ » et entraîne des inégalités socio-spatiales. Telles qu'exposées par les géographes Gérard Billard et François Madoré (2007), elles s'ancrent dans les banlieues pavillonnaires et provoquent une forte suburbanisation. L'accès à la propriété – dans une maison avec un espace extérieur – entraîne, de fait, un mouvement d'extension des phénomènes de banlieues, au détriment des espaces ruraux périurbains. Certains quartiers sont très imprégnés des cultures immigrées – je pense à *Cabramatta*, lieu de passage pour les nouveaux migrants, située à une heure de train du centre-ville. Cette banlieue compte plus de vingt-six mille habitants, rongée par la pauvreté, le

²⁰³Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Paillet, 2001, p.69.

²⁰⁴Je ne fais pas référence ici au centre-ville (centre historique) comme nous l'entendons en Europe et qui se caractérise ici par le *Central Business District*, mais à la périphérie proche de ce centre qui accueille les foyers les plus aisés.

²⁰⁵François Madoré, Gérard Billard, « Evolution de la gouvernance métropolitaine à Sydney » in *Annales de géographie*, Paris, Armand Colin, 2007, numéro 656, p.400.

chômage, la drogue, elle présente un des taux de criminalité les plus élevés du pays²⁰⁶.

Dans ces faubourgs, les communautés ethniques cohabitent, toutefois les Aborigènes ont du mal à trouver leur place et restent en bas de l'échelle sociale. L'Australie aurait pu devenir une patrie des droits de l'Homme mais l'identité culturelle reste floue et beaucoup d'interrogations subsistent sur les limites de son modèle d'intégration. Le chercheur franco-australien David Camroux semble convaincu que l'Australie à travers son apparente faiblesse identitaire détient une réelle force, il explique ainsi que « la notion d'Etat-Nation est en partie dépassée avec la mondialisation des flux, à la fois économique et humain. L'Australie est obsédée par la question identitaire [...] Elle est plus flexible à cause, précisément, de son absence d'identité. Elle n'a pas besoin de toujours faire référence à un passé purement national et figé [...] elle peut se projeter dans l'avenir²⁰⁷ ». Cette thèse a débuté dans un contexte politique plus serein qu'il ne l'est aujourd'hui. Sous l'égide du gouvernement travailliste *Australian Labor Party* de Kevin Rudd puis Julia Gillard (2007-2013), mes recherches de terrain ont été entrecoupées par la campagne pour les élections australiennes de 2013 et l'élection du Premier Ministre conservateur Tony Abbott en septembre de la même année. Ce dernier, déclarait en 2010 qu'il était très fier que « la culture occidentale [soit] arrivée dans ce pays en 1788²⁰⁸ ». Ces allégations ne visent pas à rétablir le dialogue avec les communautés aborigènes. Tony Abbott mène aujourd'hui une politique anti-immigration contre les *boat-people* en faisant des campagnes publicitaires chocs. Comment, dans ce contexte, concilier ce métissage sans remettre en cause le processus identitaire des autochtones ? Faisons retour sur la Nouvelle-Zélande et voyons comment Auckland incarne ce renouveau identitaire en marche.

²⁰⁶Le film *The finished people* (2003) réalisée par Khoa Do, retrace l'histoire de jeunes sans abris à *Cabramatta* et montre l'envers du rêve australien.

²⁰⁷Florence Beaugé, courriel envoyé par Drissi Maati à la protection des enfants, juillet 2001.

²⁰⁸www.rue89.nouvelobs.com consulté le 15 janvier 2015.

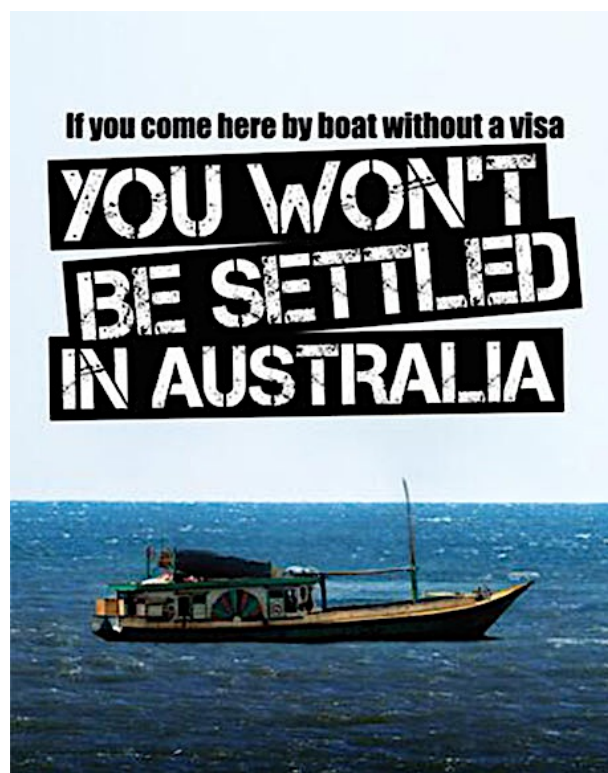


Figure 20 Campagnes publicitaires pour décourager les candidats à l'immigration illégale²⁰⁹

²⁰⁹ www.rue89.nouvelobs.com consulté le 15 janvier 2015. Sur la première affiche à gauche, il est écrit « Pas question. Vous ne serez pas chez vous en Australie ». Sur la seconde à droite, « Si vous venez ici par bateau sans visa. Vous ne pourrez pas vous installer en Australie ».

V.2.2. Résistances urbaines, le cas d'Auckland

La renaissance maorie et son héritage culturel – qui a inspiré les artistes contemporains néo-zélandais Fiona Pardington et Reuben – prouve que le motif²¹⁰ maori est un marqueur d'identité (cf. chapitre 2, partie 2). Dans un tournant symbolique fort, la société néo-zélandaise assume une identité clairement biculturelle. Auckland est devenue au fil des décennies, un territoire maori urbain – plus largement polynésien –, où vit, évolue, mais aussi s'affirme cette communauté. La forte urbanisation qu'a connue la ville d'Auckland dans les années 1970 – au même titre que sa voisine Sydney – a amené les Maoris à quitter leurs *iwi* (tribus) et à s'installer dans les zones urbaines.

Cette métropole fut médiatisée en 2011, quand la Nouvelle-Zélande a accueilli la coupe du monde de rugby. Événement international, le pays a su favoriser les relations avec l'Europe et la France – souvent associées en Nouvelle-Zélande à l'affaire du *Rainbow Warrior* (1985)²¹¹. Cet événement sportif a eu des effets bénéfiques et pérennes sur l'économie du pays – avec notamment une hausse de l'activité touristique. La croissance urbaine de cette cité maritime présente des aspects territoriaux singuliers. Souvent comparée à sa voisine Sydney, Auckland compte 1,3 millions d'habitants, plus grande zone urbaine du pays, elle équivaut à la population de l'île du sud, sur une superficie de 3106 km², un quart de celle de Sydney. Entre la mer de Tasmanie et l'Océan Pacifique, Auckland a connu dans les années 1980 un essor immobilier considérable et les bâtiments anciens autour du port, trésors architecturaux, furent réhabilités. Cette ville portuaire n'a pas un centre-ville dense, ce qui favorise l'étalement urbain. D'anciens quartiers maoris – comme *K-Road* – sont devenus des endroits cossus, qui maintiennent les classes pauvres en bas de l'échelle sociale, et participe au phénomène de *gentrification* « par lequel des arrivants plus aisés s'approprient un espace initialement occupé par les habitants ou usagers moins favorisés, transformant ainsi le profil économique et

²¹⁰Nous reviendrons sur le motif maori, en l'occurrence la fougère, avec le travail de l'artiste néo-zélandais Neil Dawson dans la seconde partie.

²¹¹En 1985, le gouvernement et les services secrets français coulent le navire amiral de l'organisation écologiste *Greenpeace*, le *Rainbow Warrior*, qui faisait route vers Mururoa (Polynésie française) pour protester contre les essais nucléaires français.

social du quartier au profit exclusif d'une couche social supérieure²¹² ». Loin des axes principaux, les banlieues du sud de la ville ou *South Auckland*²¹³, sont l'apanage d'une certaine violence, entraînant des clivages entre les gangs – plus de 4000 dans le pays – et le reste de la population. Le mélange entre l'Angleterre flegmatique, la force de ces communautés et l'impact réel des autres populations immigrées montrent aussi un aspect du vivre ensemble et une certaine solidarité qui va à l'encontre des fortes fragmentations identitaires que l'on retrouve dans une ville comme Sydney. Ayant une latitude proche, Auckland et Sydney, villes les plus peuplées de leur pays, se sont, à travers les luttes, construites culturellement.

V.3. Redfern, le dernier bastion

A Sydney, ces inégalités socio-spatiales sont visibles, notamment dans le quartier de *Redfern*, « *The Block* », épice de la culture aborigène en métropole, poche de pauvreté extrême et lieu d'expression culturelle. Ce territoire urbain représente à lui seul le sort de la population aborigène en Australie ; même si beaucoup d'argent a été investi pour favoriser l'éducation des jeunes aborigènes, ces derniers ont encore aujourd'hui, une espérance de vie inférieure de vingt ans à celle des autres Australiens. Contrairement aux Maoris (Traité de *Waitangi*, 1840), les Aborigènes ont subi la colonisation ; s'ils ont su conquérir le marché de l'art international, que reste-t-il de leurs luttes ? *Redfern* a d'abord été une banlieue résidentielle avant de devenir un territoire aborigène en métropole. La construction en 1855 de la principale gare ferroviaire de Sydney et l'afflux de travailleurs transformèrent la banlieue. Cependant, beaucoup d'Aborigènes furent dépossédés dans les années 1930, et durent attendre les années 1970 pour obtenir réparation. Malgré les faits divers – comme celui de février 2004 où des émeutes éclatèrent suite à la mort d'un jeune Aborigène de 17 ans Thomas Hickey, empalé par une clôture métallique alors qu'il était poursuivi par la police – ce quartier emblématique de Sydney est un lieu de création important. Suite à cet incident, la communauté de *Redfern* exprima son indignation ce qui entraîna de nombreuses émeutes et propulsa ce jeune Aborigène au rang de symbole. Même si la ségrégation s'est atténuée, elle reste tout de même

²¹²www.wikipedia.fr consulté le 13 mars 2014.

²¹³ Le *South Auckland* est illustré dans le film de Lee Tamahori, *L'âme des guerriers* (1994) inspiré du premier succès de l'écrivain néo-zélandais Alan Duff (1990), qui retrace la vie et l'éclat d'une famille maorie dans les banlieues d'Auckland.

présente et l'existence de poches de pauvreté au sein de la métropole s'est renforcée ces dernières années.

V.3.1. *Aboriginal Sydney*

Sydney présente un héritage riche et complexe. En plein essor, cette ville est le symbole d'une culture vivante et d'une histoire mouvementée que l'anthropologue Australienne Melinda Hinkson²¹⁴ observe dans son ouvrage *Aboriginal Sydney* (2001). Ses recherches se situent autour de l'identité interculturelle des Aborigènes en métropole et des processus de division adjacents. Elle a beaucoup travaillé avec les communautés Aborigènes de Sydney, notamment sur les relations historiques qu'ils entretiennent avec la ville, le territoire et leur identité urbaine. Les signes artistiques – gravures, pochoirs –, les sites historiques prouvent qu'« aujourd'hui, les collectivités autochtones sont très fières de démontrer qu'en dépit d'une histoire violente de la dépossession, elles ont survécu²¹⁵ » explique-t-elle. Bien que l'urbanisme a détruit la majorité de ces sites, il reste encore de nombreuses traces attestant de la présence originelle des Aborigènes en ville. C'est au début du XX^e siècle, lors des grands travaux qu'a subi la ville, que des vestiges furent découverts, notamment un campement aborigène estimé à moins de 7000 ans et des fouilles plus récentes montrent des traces de vie et d'occupations datant de plus de 20 000 ans. Cependant, la ville a connu de nombreux changements au cours de ces dernières décennies tant sur le plan social que spatial.

V.3.2. Du territoire à l'art

De nombreux *Sydneysiders* souhaitent comprendre la relation entre passé et présent qui existe dans leur ville. Les propriétaires autochtones qui ont survécu aux années de colonisation et dont les descendants vivent encore à Sydney ont apporté de nombreuses connaissances à ce sujet. Le projet *Eora*²¹⁶ *Journey* a pour but de réaffirmer cette culture millénaire. *Eora Journey* est une promenade qui relie les sites autochtones. Le caractère vertueux et les objectifs de cette entreprise visionnaire

²¹⁴Melinda Hinkson, *Aboriginal Sydney*, Sydney, Paperback, 2001.

²¹⁵*Ibid.*, p.23.

²¹⁶Nom du peuple aborigène de la région de Sydney

sont multiples : célébrer la culture autochtone des habitants du détroit de Torres²¹⁷ ; la reconnaissance dans le domaine public et urbain d'une culture ancestrale et des hommes et femmes qui l'animent ; l'élection du centre culturel autochtone *Redfern Community Centre* et enfin un plan de développement économique. Réaffirmer le passé est le dessein de cette entreprise, dont l'œuvre *Terrace* est la première initiative. Ce sentier pédestre emmène le citadin et l'introduit à la culture vernaculaire aborigènes, retrace l'histoire autochtone et sensibilise les citoyens au sort de ces communautés. Ce développement économique qui sera entrepris à grande échelle sur les dix prochaines années tente d'encourager les populations autochtones dans l'accès à l'emploi, aux études et à l'entrepreneuriat. L'intégration de la culture autochtone en milieu urbain est nécessaire, l'essor local du quartier de *Redfern* participe à ce dynamisme. Cette initiative vise à réconcilier le peuple australien mais reste cependant touristique dans une ville construite sur des symboles (*Opera House*). Créer une promenade d'interprétation de la culture aborigène est un projet honorable mais les acteurs de cette culture n'en seront pas nécessairement les premiers bénéficiaires.

En 2013, le Prince William est venu en visite officielle. Auparavant, en janvier 2010, il s'était rendu à Sydney et avait visité le quartier de *Redfern*, dans le but, selon certains partisans, de maintenir les relations entre l'Australie et la Couronne Britannique. Au sein de la communauté autochtone, beaucoup de personnes se sont étonnées de cette visite tardive – au vue des injustices subi par ce peuple – cette initiative fut l'occasion de mettre en évidence les conditions de vie des Aborigènes. Nous relèverons cependant que la communauté aborigène de Sydney s'émancipe peu à peu, notamment grâce à la volonté de certains de ses représentants. Pour preuve, la radio *Koori*²¹⁸, créée au début des années 1980, est une station communautaire très écoutée à Sydney. A travers un mélange de musique locale, autochtone – chants traditionnels –, et internationale, ce *media* propose en plus de ses programmes quotidiens, un large choix d'expositions d'art aborigène. Née à *Redfern* au cours du Bicentenaire (1988), elle joua un rôle essentiel en informant le public sur la question aborigène. Ces problématiques autochtones et urbaines reposent sur l'émergence d'initiatives de ce genre.

²¹⁷Etendue d'eau comprise entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée.

²¹⁸Le terme *Koori* signifie « notre peuple » ; il est originaire du Sud-Est de l'Australie.

Ce processus d'hybridation constitue selon Emmanuel Molinet « un espace en devenir, un territoire infini, générant lui-même la diversité, et instaurant du même coup un nouveau paradigme de l'art²¹⁹ », qui illustre de fait, les notions d'art *in situ* développée dans le chapitre 1. Après avoir élaborer le cadre théorique d'une hybridité culturelle et urbaine à Sydney et Auckland, nous allons définir le termes de *site specific-art*. Nous verrons comment le territoire urbain devient le lieu de créations, de mutations qui revendiquent elles-mêmes une identité et envisage une géo-esthétique. Les artistes contemporains sortent légitimement du cadre traditionnel pour œuvrer dans l'espace public où l'environnement géostratégique accélère ce développement artistique.

²¹⁹Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des Arts Plastiques » in *Le Portique*, revue de philosophie et de sciences humaines, 2006.

VI. Conclusion de la première partie

En partant de l'état des lieux de la création urbaine en France et en Europe sous l'angle de l'*in situ* mes recherches sont allées questionner, en Océanie, les villes de Sydney, Melbourne et Auckland. Nous nous intéresserons au cas de Wellington lors de l'analyse de spécificités concernant la création plastique, comme on le verra avec Neil Dawson dans la seconde partie. En tentant de comprendre cette douloureuse question des cultures en danger, j'ai constaté que les revendications des minorités, portées à la tête du gouvernement, se heurtent aux difficultés à définir le statut des Aborigènes. L'appropriation culturelle est telle que même le lieu le plus touristique du pays – *Uluru* (Territoire du Nord) – en fait les frais. Ce peuple, détenteur des terres où se trouve le monolithe *Ayers's Rock*, depuis des millénaires, voit ses droits se réduire. Les hôtels, les milliers de touristes annuels génèrent des revenus colossaux et devraient reverser une grande partie des gains aux populations autochtones, or ce n'est pas le cas. Cette marchandisation participe au « *hold up* culturel²²⁰ » dénoncé par l'anthropologue Michael F. Brown.

De son côté, Sydney présente les traits d'une ville créative sur le plan du design et de l'événementiel ; comme en témoigne l'évènement du 4 mars 2010 où cinq mille personnes se sont rassemblées devant l'opéra pour être photographiées nues au nom de l'art et de la diversité. Cet évènement survenu à l'occasion de *Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras*²²¹ est devenu l'œuvre *The Base* du photographe américain Spencer Tunick. Lydie Pearl examine « l'ambiguïté d'un artiste meneur de foule²²² » dans son ouvrage *Que veut la foule ?* (2005). Elle convoque, pour analyser l'œuvre de cet artiste contesté et contestataire, les points de vue de divers acteurs, détracteurs ou adeptes. Nous retiendrons celui du

²²⁰Michael F. Brown, *Who owns native culture?* Cambridge, Harvard University Press, 2003.

²²¹A l'image de la *Gay Pride* de Paris, le *Gay and Lesbian Mardi Gras* de Sydney est l'un des moments forts de la communauté homosexuelle. Cet évènement annuel se déroule pendant trois semaines, de mi-février à début mars. Créée à la fin des années 1970, le Mardi Gras a lieu principalement sur *Oxford Street* et attire des gens du monde entier, c'est la plus grande manifestation gay du monde.

²²²Lydie Pearl, « L'ambiguïté d'un artiste meneur de foule » in *Que veut la foule ?* Paris, L'Harmattan, 2005, p.52.

psychologue Gilles Gadouas qui explique que les participants « sont sujets à un conformisme total. L'artiste leur dit quoi faire, comment le faire, quand le faire²²³ ». Cette foule offre sa nudité à l'artiste qui construit sa reconnaissance en tant que photographe, toutefois pour le journaliste Jean-Claude Pécelet, cet amas de corps « évoque inmanquablement un charnier, sauf que nous sommes trop propres, trop vivants²²⁴ ». Cette sculpture humaine dans ce décor urbain témoigne cependant du rang de Sydney auprès de la création contemporaine de forte visibilité.

Dresser le portrait de ces villes-mondes nous permet d'aborder présentement l'ensemble des arts à travers un corpus hétérogène ; entre collaborations biculturelles, indices de géographicité, et capacité à faire  v nement et redéveloppement, et ce dans un contexte de revalorisation des espaces publics et de régénération urbaine. Ces espaces urbains illustrent le terrain créatif et la teneur artistique des deux dominions océaniens et répondent d'un même schéma : la présence de l'art à même l'espace public ; le croisement d'une géographie, d'une histoire et de signes culturels qui répondent d'une géo-esthétique océanienne.

Les formes d'art vers lesquelles nous allons nous tourner invitent à une reconsidération du concept d'*in situ*   la lumière des œuvres que nous avons rencontrées, dans la mesure où elles évoluent dans une tout autre aire culturelle que celle de la France et des années 1970. De même, leur présence en espace public impose que l'on réexamine la question de la commande publique, voire les tenants et aboutissants de leur insertion dans les projets d'aménagement. Les créations urbaines et contemporaines ne peuvent ignorer les enjeux culturels et sociaux liés aux attentes de la cité et d'une population diversifiée. Les métropolites que sont Sydney, Melbourne, Wellington et Auckland peuvent être considérées comme des capitales artistiques de grande visibilité.

²²³*Ibid.*, p.53.

²²⁴Lydie Pearl, *Que veut la foule ?* Paris, L'Harmattan, 2005, p.53.



Figure 21 Spencer Tunick, *Sydney 7*, 2010²²⁵

²²⁵www.spencertunick.com consulté le 12 novembre 2013.

VII. **Seconde Partie :**
L'art *in situ* à l'épreuve des
viles océaniennes



VIII.

Introduction de la seconde partie

Cette seconde partie est donc consacrée aux différentes formes de création dans l'espace urbain, à savoir les œuvres de l'art *in situ* : sculptures, installations, événements artistiques, *street art* et photographies. Le corpus dresse un panorama représentatif des expressions urbaines de l'art impliquant les critères suivants : faire preuve de collaborations biculturelles ; mettre en avant les indices de géographicité ; faire  v nement, construire un projet, et ce dans un contexte de revalorisation des espaces publics et de régénération urbaine. Mon expérience exploratoire des villes par le biais de la photographie a consisté à dresser le corpus d'œuvres et d'artistes qui pouvait relever de l'*in situ*. Si elles diff rent abondamment, elles ont toutefois en commun d'affronter l'épreuve de l'extérieur.

A la conquête de la ville, l'art a développé de nouveaux langages plastiques et depuis plusieurs décennies les artistes questionnent l'espace urbain, soit en y exposant ou en s dentarissant leurs œuvres, soit en œuvrant librement, voire spontanément, dans la rue. C'est pourquoi notre corpus abordera le phénomène du *graffiti*, du *tag* et du *graph* (cf. chapitre 2), tant il a contribué à faire de la ville un support d'expression à l'origine combattue puis progressivement récupérée. Nous parlerons, ici, plus génériquement d'expressions urbaines. En s'appropriant la ville, les artistes contribuent à la production d'une esthétique urbaine, vivante et évolutive, brassant tant les m dioms classiques dits « nobles » comme la sculpture, que ceux plus contemporains comme le graffiti. Les œuvres mettent en scène des langages artistiques novateurs participant d'une échelle mondiale – l'art *in situ* se diffusant et accédant à la visibilité dans toutes les grandes métropoles –, mais également au niveau local, comme en attestera notre corpus. Cet art s'inscrit dans la géographie d'une ville en devenant par exemple un repère, un point de ralliement, ou alors en faisant référence à l'histoire du pays ou d'un lieu précis, fusionnant identité et spatialité. Hors du musée, la ville a su accueillir ou héberger cet art aux m dioms et supports les plus divers, dégageant des ambiances que l'on peut qualifier de géo-esthétiques. De l'inscription territoriale éphémère ou pérenne d'une œuvre à la sublimation du lieu et de son histoire singulière, nous verrons comment l'art renoue avec un espace qui était devenu avare de créations ou peu enclin à intégrer l'art

contemporain. Relativement à ce type de démarche, nous verrons comment les deux terrains d'étude que sont l'Australie et la Nouvelle-Zélande vivent ces questions d'accueil ou d'intégration d'œuvres et d'interaction entre œuvre, espace et public, pour montrer comment peut se faire jour cette géo-esthétique, exemples à l'appui. Dans le contexte de projets d'urbanisme, les œuvres *in situ* et les événements artistiques nous permettront en effet de répondre à l'enjeu de cette seconde partie : mettre en avant la géo-esthétique en ses identités océaniques, ses spatialités. Le recours aux Sciences Humaines évoquées plus haut, nous amènera à la considérer sous divers points de vue, en convoquant les travaux de recherche existants sur la création en milieu urbain.

Avec des opérations comme *Sculpture by the Sea*, événement annuel dévolu aux pratiques tridimensionnelles qui se déroule en trois temps et sur trois lieux, Sydney, Perth (Australie Occidentale) et Aarhus (Danemark) confrontent l'ensemble de la société à une tout autre vision de son environnement. Ce faisant, les édiles misent sur de tels événements pour rénover l'image, voire l'esprit de leur ville. Notre objectif vise à apprécier et comprendre, ici, les œuvres et leurs effets sur les lieux publics, sur la démocratisation de l'art et la culture populaire. Quels sont ces lieux privilégiés, emblématiques, à même de fédérer autour de la chose artistique l'ensemble de la population ? Dans quelles mesures ces nouvelles spatialités de l'art participent-elles à l'attractivité des villes océaniques ?

Pour appuyer le développement de ces problématiques, le corpus d'œuvres s'appréhendera à partir d'une iconographie essentiellement personnelle, et ce en trois temps. Le chapitre 1 traitera des problématiques relatives à la sculpture dans l'espace urbain. Qu'elle relève du monumental, au cœur d'un projet d'urbanisme et d'habitat, ou qu'elle rythme une promenade, la sculpture *in situ* est une expression en volume, ne serait-ce que dans son rapport à l'espace – voire sa distribution dans le lieu. A travers les grands projets urbains en cours de déploiement lors de mes recherches de terrain, comme *Halo Project* (2013) à Sydney dans le cadre de la réhabilitation du quartier *Chippendale* et le projet *Docklands* (2013) concernant le front de mer à Melbourne, nous tenterons de mesurer l'impact des œuvres sur ces nouvelles zones d'habitat. Ayant vu ces villes changer de visage en l'espace de quatre années, j'ai pu apprécier leurs évolutions et leurs métamorphoses. J'ai vécu ces villes, notamment Sydney, qui constitue l'objet central de cette thèse, pour le foisonnement de l'art qu'elle abrite. Je n'ai pas limité mon corpus à des artistes

uniquement autochtones, je me suis aussi intéressée – même si elles sont rares – aux collaborations entre artistes autochtones et artistes non autochtones ; le corpus d'exemples met donc en alternance et – plus rarement – croise deux univers culturels.

*Edge of the Trees*²²⁶ (1995) réalisée par l'artiste Australienne Janet Laurence et l'artiste Aborigène Fiona Foley, pour le parvis du Musée de Sydney, incarne l'entremêlement possible des cultures et des savoir-faire. Cette sculpture *in situ* symbolise la rencontre de deux peuples, comme a pu l'être, il y a deux cent ans, celle entre le peuple *Gadigal*²²⁷ et la première flotte anglaise, sur les terres australes. Cette sculpture sonore laisse entendre les voix *Koori* récitant les noms des lieux de la région de Sydney, elle est composée de matériaux naturels, coquillages, os, plumes et miel. Cette installation publique est également le symbole de la colonisation des lieux et de la ville qui deviendra Sydney. Elle représente une forêt de vingt-neuf piliers massifs composés de grès, bois et acier, le chiffre vingt-neuf fait référence aux clans autochtones de la ville de Sydney dont le nom est gravé sur chaque arbre. Nous pouvons nous déplacer, circuler autour de ces mâts ; l'approche déambulatoire du spectateur souligne les forces immatérielles de l'œuvre. *The Edge of Trees* prend tout son sens quand on prend connaissance de l'histoire de la ville que retrace l'exposition permanente proposée par le musée. La commission d'art public de Sydney a permis, grâce à ce projet, d'impulser un nouveau départ en matière de réconciliation et d'art *in situ*. Cette première collaboration entre une Australienne de descendants européens et une Australienne autochtone est un pas vers de nouvelles relations et une autre vision des racines coloniales.

Les quatre villes étudiées sont des espaces de création mais aussi comme dit plus haut en première partie, de lutte et de revendication identitaire, manifestant que le travail de mémoire est étroitement lié aux pratiques contemporaines. Ces différentes réflexions sur l'art *in situ* à l'épreuve des métropoles océaniques nous amène à comprendre l'art comme un possible outil social et territorial, empreint d'indices et de marqueurs identitaires, culturels et spatiaux conférant une géographicit   à l'art. Le g  ographe Boris Gr  sillon explique ce que peut   tre une g  ographie de l'art, ainsi   crit-il : «    partir du moment o   l'on consid  re l'art comme

²²⁶ Janet Laurence, Fiona Foley, *The Edge of Trees*, *Museum of Sydney*, 1995.

²²⁷ Nom d'un des sept clans aborig  ne qui vivait pr  s de Sydney.

un produit social, il est intéressant de se livrer à une étude complète des lieux d'art en analysant leur contenu, leur contenant et leur contexte [...]. L'art devient un enjeu urbain et il s'articule avec les grandes questions urbaines, autrement dit avec les politiques d'aménagement et d'urbanisme, avec les stratégies de marketing urbain et d'image, avec l'économie culturelle, avec les enjeux sociaux²²⁸ ».

Au fil de recherches, de déambulations continues et d'interrogations, s'est imposée à moi la nécessité de mettre en valeur les singularités qui pourraient légitimer l'émergence d'une géo-esthétique océanienne. Dans le même temps, nous repérerons les similitudes que certains travaux entretiennent avec des œuvres européennes de grande visibilité sur la scène internationale de l'art. De telles cohabitations existent grâce aux expositions événementielles : par excellence *Sculpture by the sea*, rendez-vous artistique, largement abordé dans cette partie et dans la suivante. La sélection des œuvres de cet événement annuel n'a pas été sans difficultés. Nous en avons pour preuve, probablement nécessaire, la consultation du site officiel²²⁹ de cette manifestation. Par ailleurs, les sculptures monumentales qui évoluent sur la plage de *Bondi* à Sydney montrent une pratique artistique qui, il faut le savoir, existe également en Nouvelle-Zélande, à l'échelle du territoire rural cette fois. Ainsi *Gibbs Farm*, situé au large d'Auckland est un lieu dédié aux artistes internationaux et à la sculpture monumentale, cas exceptionnel dans un territoire vaste et non urbanisé. Les deux œuvres que sont *Horizons*²³⁰ et *Dismemberment*²³¹, manifestent, nous le verrons plus loin, l'ouverture d'espaces naturels à la pratique de l'*in situ*. Le choix de tel espace nous renvoie aux premières expériences américaines et anglaises du *Land Art* que nous évoquerons brièvement.

²²⁸www.belgeo.revues.org consulté le 20 mars 2015. Tatiana Debroux, « Boris Grésillon, Géographie de l'art. Ville et création artistique », 2014.

²²⁹www.sculpturebythesea.com consulté le 10 décembre 2014.

²³⁰Neil Dawson, *Horizons, The Farm, Kaipara*, Nouvelle-Zélande, 1994.

²³¹Anish Kapoor, *Dismemberment, The Farm, Kaipara*, Nouvelle-Zélande, 2009.



Figure 22 Fiona Foley, Janet Laurence, *The Edge of Trees*, grès, bois et acier, Parvis du Musée de Sydney, 1995 (Elsa Thénot, août 2013)



Figure 23 Fiona Foley, Janet Laurence, *The Edge of Trees*, grès, bois et acier, Parvis du Musée de Sydney, 1995
(Photographie de Tamara Voninsky, *Oculi*, 2008)

Le chapitre 2 va porter sur les marqueurs d'une géographicité de l'art, émanant d'œuvres misant autant sur la narration, l'abstraction, que sur le symbolique. La méthode d'enquête et sa saisie théorique tirent parti des apports respectifs de l'histoire contemporaine développée plus haut, et de l'histoire de l'art pour appréhender ces indices vernaculaires : ils peuvent être d'une forte iconicité comme le motif des fougères endémiques ou bien relever d'un système graphique propre à l'art aborigène – c'est alors l'application de points, bandes colorées alternées qui recouvrent les supports. Les artistes contemporains reprennent ces motifs comme l'explique l'anthropologue et commissaire d'exposition Géraldine Le Roux dans son article « Trajectoires et historicité de deux motifs iconographiques²³² », ainsi écrit-elle : « au gré de leurs expérimentations autour des systèmes graphiques aborigènes, des artistes créent des images radicalement nouvelles, comme [...] le graffeur Reko Rennie qui compose des installations murales autour du diamant, principal motif gravé sur des troncs d'arbre, pratique propre aux groupes *wiradjuri* et *gamilaroi*²³³ ». De fait, ces artistes émancipent certains de ces motifs ancestraux pour les intégrer, pour les importer dans leurs pratiques contemporaines et faire acte de résistance artistique. Ils deviennent des marqueurs de ce que nous appelons une géographicité de l'art, qui se définit ici comme des indices graphiques, chromatiques, formels, relevant spécifiquement d'un territoire culturel

L'expression murale urbaine, plus communément appelée *graffitis*, *graff* et *street art* sera largement abordée dans ce chapitre. Ces langages sont présents dans toutes les m tropolles et sont l'objet d'un véritablement engouement   Melbourne, connue comme l'une des plus grandes capitales de l'art de la rue, notamment le graffiti et des fresques d'*Hosier Lane* en centre-ville. Oscillant entre vandalisme, anonymat, et Œuvre singulière, cette pratique fait resurgir la notion d'art dans le site. Nous analyserons, aux croisements de la Géographie urbaine et des Sciences de l'Art, ces voix de la création urbaine. Nous verrons comment l'activité des artistes du graffiti intéresse la sphère géographique et génère, dans le même temps, des ambiances urbaines. La lecture de l'ouvrage de Christophe Genin²³⁴

²³²G raldine Le Roux, « Trajectoires et historicité de deux motifs iconographiques » in *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, Editions de La Martinière, 2013, p.147. Catalogue d'exposition (Musée d'Aquitaine, Bordeaux, du 15 octobre 2013 au 30 mars 2014).

²³³*Ibid.*, p.151.

²³⁴Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013.

(2013) sur le *street art*, de Stéphanie Lemoine²³⁵ (2005) et d'Alain Milon²³⁶ (1999), et mes propres itinérances urbaines m'amèneront à définir l'esthétique complexe de cette forme spontanée, voire plus ou moins réfléchie, qui pose la question du moi et de l'anonymat. N'a-t-elle pas fini par accéder à une reconnaissance après avoir été rejetée et combattue ? Nous nous référerons, pour ses répercussions culturelles à l'exemple récent de l'exposition londonienne consacrée au plus célèbre des *street* artistes, Banksy (Londres, 2014²³⁷). Enfin, les projets d'art dans le quartier de *Redfern* sont nombreux et témoignent des activités communautaires de la ville, notamment avec celui mené par Reko Rennie, artiste d'origine aborigène. Il met à contribution son héritage culturel de formes autochtone pour réveiller la ville et, ce faisant, la mémoire aborigène sur sa terre et de par le monde. L'œuvre *Terrace*²³⁸ (2013) est le fruit de son étroite collaboration avec des jeunes de sa région afin de redynamiser le quartier de *Redfern*. De même, Wellington, capitale de la Nouvelle-Zélande, représente également un territoire urbain dédié à l'art, cette fois-ci sculptural. L'artiste Neil Dawson et les sculptures suspendues comme *Ferns*²³⁹ (1998) expriment, nous le verrons plus bas, les particularités d'un sentiment géo-esthétique au sens d'une « complexité délicate²⁴⁰ » tel que l'entend le créateur.

Le chapitre 3 va s'intéresser aux mutations urbaines des villes australiennes ainsi qu'à leurs ambiances lumineuses et aux événements artistiques centrés sur la métamorphose des architectures par la lumière. Dans le chapitre 3 « Géographie des lumières » de son essai *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images* (2013), Alain Mons nous montre comment les lumières, les décors urbains, sculptent la ville, nous y ferons écho lorsque nous aborderons des événements *Smart Light Sydney* (2009) et *Art in the dark* (Auckland, 2014). Entre document et regard singulier sur la ville, se positionnent les images des photographes Australiens Tamara Voninsky et Andrew Quilty. Si je n'ai pu être présente à chacun des événements majeurs cités dans ces pages, je n'en ai pas moins ressourcé mes analyses à la lumière des photographies émanant du collectif Australien et international *Oculi*²⁴¹ et des sites internet des

²³⁵Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Alternatives, 2005.

²³⁶Alain Milon, *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999.

²³⁷Exposition qui a eu lieu à la galerie S2 à Londres du 11 juin 2014 au 25 juillet 2014.

²³⁸Reko Rennie, *Terrace, Redfern Terrace Street Art Project*, 2013.

²³⁹Neil Dawson, *Ferns, Wellington Civic Square*, Nouvelle-Zélande, 1998.

²⁴⁰Jenny Harper, Aaron Lister, *Wellington, A city for Sculpture*, Wellington, Victoria, University Press, 2007, p.72.

²⁴¹www.oculi.com.au consulté le 10 janvier 2015.

artistes impliqués dans ces événements culturels. Ainsi, toutes les œuvres analysées s'accompagnent de photographies prises par moi-même ou provenant du site des artistes. Notre corpus peut paraître éclectique, cependant il revêt un intérêt pluriel. D'abord, il souhaite montrer que *l'in situ* comme nous l'avons défini plus haut possède plusieurs visages, tout en évoluant dans un seul et même territoire, la ville et sa périphérie. Cette iconographie appuiera mes remarques ou analyses avec efficacité. Leur articulation montrera à quel point l'art dans la ville tisse des liens avec l'espace du quotidien doublé de celui de la ville-monde au profit d'une esthétique urbaine. Alain Mons, *L'Ombre de la Ville. Essai sur la photographie contemporaine*²⁴² (1994) s'est attaché à ces regards, argentiques alors, sur la ville, où « le basculement quotidien du réel des villes contemporaines sollicite l'expérience photographique²⁴³ ». Nous aborderons aussi l'aptitude de l'objectif à se saisir et rendre compte de l'art *in situ* dans les métropoles. La ville a souvent été photographiée, d'Atget avec le vieux Paris – commenté par Walter Benjamin²⁴⁴ – à l'américain Lee Friedlander, et un tel *medium* ne pouvait mieux s'harmoniser avec son régime évolutif. Nous aborderons enfin, brièvement, ce *media* photographique qui reste selon moi, l'outil de médiation incontournable des œuvres et de ma recherche sur le terrain. Les déambulations photographiques m'ont amené à cette familiarisation des nouveaux territoires et cultures ainsi que la collecte de données pour m'approprier des atmosphères urbaines – « ambiances » dirait Patrick Baudry – à travers l'objectif de mon appareil de photographie.

²⁴²Alain Mons, *L'Ombre de la Ville, Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, La Villette, 1994.

²⁴³*Ibid.*, p.7.

²⁴⁴Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012.

IX. **Chapitre 1.**

Sculptures et « Nouveaux Territoires de l'Art »

Introduction

La métropole est devenue un terrain de création artistique donnant lieu à des collaborations entre urbanistes, architectes et artistes. La découverte et l'analyse d'œuvres d'art public dans ces aires urbaines, les recherches menées à l'Université de Technologie de Sydney en 2009 autour des cultures de la ville et le questionnement géo-esthétique composent les différentes approches qui introduisent à une lecture particulière de *l'in situ* dans cette partie du monde. En engageant depuis plusieurs années des recherches en Australie puis en Nouvelle-Zélande, j'ai choisi de travailler dans le domaine des arts urbains contemporains sur la base d'une expérience culturelle et territoriale des arts. Nous aborderons ce chapitre en quatre temps successifs. Dans un premier temps, nous analyserons l'impact que l'œuvre *in situ* réalisée en 1969 par Christo et Jeanne-Claude et intitulée *Wrapped Coast* a eu sur le paysage de Sydney, et ce à la lumière de la notion de *site specific-art*. Aux frontières de la ville, à mi-chemin entre territoire urbain et territoire naturel, cette œuvre capitale peut être considérée comme prémisse d'un travail à l'échelle du site, pour ce qui est de l'Australie. Ensuite, nous nous interrogerons sur la place de l'art dans la réhabilitation d'une friche industrielle à Sydney avec l'œuvre *Halo* (2012). Puis, la régénération urbaine et le cas de Melbourne feront jour sur la nouvelle promenade de sculptures publiques et l'« institutionnalisation » de l'art. Enfin, nous élargirons cet espace métropolitain aux paysages naturels à proximité des villes d'Auckland et Sydney. Les sculptures environnementales à Auckland et à Sydney confirmeront la validité des notions corollaires de *l'in situ*. Nous verrons comment l'élargissement à l'espace rural participe d'une géographie artistique océanienne, où les relations entre l'homme et la nature existent malgré une importante urbanisation.

IX.1. Antécédents spectaculaires

Nous avons détaillé en début de thèse le terme *in situ*, quand est-il maintenant de son pendant anglo-saxon : *site-specific art*. Le terme de *site-specific art*²⁴⁵ se rapproche de celui d'*in situ*. Pour Andrea Urlberger, il y a véritablement art dans l'espace public quand « toute œuvre dans un lieu [est] accessible au public²⁴⁶ ». *Site-specific art* désigne l'ensemble des œuvres d'art qui ont été créées pour un site spécifique. En règle générale, l'artiste prend en compte l'emplacement lors de la planification et de la création de l'œuvre. Jusque-là, le sens est le même que celui de l'*in situ* ; toutefois, on note une divergence de sens au niveau des relations qu'entretiennent l'œuvre et le lieu. Nous devons ce terme à l'artiste, écrivain et conférencier californien Robert Irwin, également fondateur du mouvement *Light and Space* dans les années 1960. Tourné vers une redéfinition du site, *site specific art* – art spécifique au site –, fait écho à la particularité de l'environnement, dans la mesure où sont pris en compte l'espace et la lumière, point commun avec le *Land Art* par exemple, si l'on pense au *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt ou au *Lightning Field* (1977).

Cette notion *site specific art* a été utilisée pour la première fois dans le milieu des années 1970 par de jeunes sculpteurs, l'Américain Lloyd Hamrol et l'artiste grecque Athena Tacha, qui avait entrepris l'exécution de commandes publiques pour de grands sites urbains. *Site-specific art* est une notion qui englobe différentes formes d'art : sculpture, performance, *happening* et danse. Intégrer l'art à la ville n'est pas sans implications urbaines, architecturales, mécénales, et impacte de fait l'univers politique et économique. J'ai découvert cette notion à l'occasion de querelles se jouant entre art public, site et politique urbaine, peu après mes premières déambulations dans la ville de Melbourne. Ainsi, l'œuvre *Vault* (1980) de Ron Robertson-Swann fut-elle mal accueillie lors de sa première installation car l'harmonie œuvre-lieu attendue par les édiles, n'était pas au rendez-vous, nous y reviendrons ultérieurement. Le terme *site-specific art* est aussi parfois utilisé pour des travaux qui existent de façon permanente dans un site. En ce sens, une architecture peut être, à certains égards, considérée comme une œuvre spécifique au site, par exemple *Federation Square* à Melbourne.

²⁴⁵Définition *site specific art*, Dictionnaire Oxford, Français/Anglais, Paris, Flammarion, 1998.

²⁴⁶Andrea Urlberger, « L'œuvre *in situ* : spécificité ou contexte ? » in *Nouvelle revue d'Esthétique*, Paris, PUF, 2008, p.15.

Les anglo-saxons définissent les sculptures et installations urbaines sous les expressions d'*environmental art* et d'*environmental sculpture*. *Environmental art* qualifie plus particulièrement l'art faisant écho aux problèmes écologiques ou naturels, mais reste cependant, davantage associé à la sculpture tout en rejetant les formes traditionnelles, les pratiques dépassées comme celle du socle, visant, la rupture œuvre/socle devant déstabiliser bénéfiquement le regard du spectateur. Le second terme anglo-saxon *environmental sculpture* s'applique à l'art des XX^e et XXI^e siècles et aux sculptures qui changent ou bouleversent la vision que le spectateur avait d'un site. Cette appellation se rapproche d'une certaine façon de l'œuvre *in situ* de Daniel Buren, *Les Deux Plateaux* (1985) et se réfère au fait que l'on peut entrer, passer à travers les sculptures et être partiellement ou totalement cerner par celles-ci. Le site dans le cadre du *site specific-art* fait partie intégrante du processus de création, l'œuvre n'est pas déplacée d'un endroit à l'autre comme peut l'être une sculpture classique ou l'œuvre de Jeff Koons *Puppy*. Définissant l'origine de l'œuvre *in situ*, Andrea Urlberger²⁴⁷ envisage cet art dans le contexte urbain, « la ville et ses places, ses rues, ses façades d'églises et de palais ont depuis toujours accueilli, voire initié, les productions artistiques les plus diverses, comme des monuments commémorant les héros et les morts, des sculptures, des fresques et des peintures [...]. Une situation paradoxale émerge donc car, au moment même où la sculpture « descend » de son socle pour se détacher du site, certaines pratiques artistiques s'attachent encore plus intensément au sol et donc au lieu²⁴⁸ ». La création *in situ* peut donc également se définir par le résultat, ici la symbiose entre site et œuvre. Les deux définitions qui animent cette thèse, qu'elles soient européennes ou anglo-saxonnes, insistent respectivement sur l'inscription d'une œuvre dans un territoire. Cette inscription et l'effervescence artistique qu'elle orchestre questionnent l'espace urbain, les citoyens, les problématiques socio-spatiales et politiques qui dynamisent nos villes.

²⁴⁷ Andrea Urlberger, « L'œuvre *in situ* : spécificité ou contexte ? » in *Nouvelle revue d'Esthétique*, Paris, PUF, 2008.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.15.

IX.1.1. *Wrapped Coast* à Sydney, geste et artifice

Un des défenseurs, devenu une personnalité incontournable de l'art public en Australie, s'appelle John Kaldor. Designer textile et mécène de l'art contemporain international, on lui doit en 1969, *Wrapped Coast*²⁴⁹, œuvre réalisée par Christo et Jeanne-Claude à *Little Bay*, dans le sud de Sydney. Il a coordonné en tant que designer textile, en collaboration avec l'environnementaliste Ninian Melville, le projet *Wrapped Coast*, alors que Christo et Jeanne-Claude supervisaient son élaboration à New-York. Avant de comprendre l'importance du mécène John Kaldor et plus largement la place de la sculpture *in situ* dans l'Australie d'aujourd'hui, revenons sur leur pratique artistique à travers cette œuvre emblématique.

Le changement d'échelle introduit par *Wrapped Coast* par rapport à des réalisations précédentes (*Wrapped Fountain*, *Wrapped Medieval Tower*, Spoleto, Italie, 1968), résulte de la structure porteuse naturellement offerte par la falaise de *Little Bay*, au sud-est de Sydney. En 1969, Kaldor invite Christo et Jeanne-Claude à Sydney et coordonne leur premier grand projet d'art public. Ce travail est devenu *John Kaldor's Art Project 1*, premier d'une longue série d'œuvres d'art qui ont permis d'ouvrir l'Australie à la scène internationale et aux pratiques contemporaines propres à notre corpus. Cette œuvre correspond à la première « œuvre environnementale de grande dimension temporairement installée²⁵⁰ ». L'empaquetage de deux kilomètres de plages rocheuses couvre une superficie textile gigantesque, l'œuvre change d'échelle en sortant du cadre urbain. Christo et Jeanne-Claude sont adeptes du « montrer-cacher », déjà expérimenté en Europe à une échelle moindre.

Lorsqu'il empaquète un site, l'artiste révèle, en le masquant, un lieu et son architecture naturelle ou urbaine. Cette œuvre est la première en 1969 réalisée hors de l'Europe et des États-Unis, hors manifestations artistiques et commandes muséales ; elle ouvre à l'art la voie de nouvelles ambitions : spatiales, géographiques, contextuelles, geste politique. Ce travail quitte la sphère institutionnelle et marque un tournant spatial non urbain, aux frontières de la ville et

²⁴⁹ Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped Coast*, *Little Bay*, Sydney, 1969.

²⁵⁰ Anne Volvey, *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art "in situ outdoors" de Christo et Jeanne-Claude : objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, 2003, p.36.

du rural, loin des centres artistiques traditionnels. Les deux artistes abandonnent le centre névralgique que représente la ville pour créer à la lisière de deux sites, la périphérie métropolitaine marquée par l'étalement urbain – analysée dans la première partie – et un site naturel, zone de voisinage, que l'on retrouvera avec la Nouvelle-Zélande. Cette œuvre s'« exurbanise²⁵¹ » et existe dans un entre deux ; de la ville aux paysages naturels, elle part à la conquête de nouveaux territoires.

Le mécène, John Kaldor a contribué à réaliser les projets de nombreux artistes qui représentent aujourd'hui les grandes tendances de l'art contemporain en Australie. Homme reconnu, il a joué un rôle crucial dans le rapprochement des artistes internationaux et de l'Australie, nation lointaine souvent coupée du monde. Ces événements ont contribué de manière significative à l'évolution de l'art *in situ* dans l'hémisphère sud. Cet homme partage son intérêt pour la création et donne au public australien, aux artistes locaux et internationaux, la possibilité de connaître, de développer et de participer aux grands mouvements de l'art international. C'est aussi à ce philanthrope, que l'on doit la présence à Sydney, de l'immense statue conçue par l'Américain, Jeff Koons en 1995 et intitulée *Puppy*. Réalisée dans le centre de Sydney, elle remet largement en cause l'idée de la sculpture publique de par la singulière relation qu'elle entretient avec le site. Cette sculpture en mouvement, éphémère et renouvelable à volonté, composée de fleurs polychromes, de près de douze mètres de haut représentant un *white terrier*, pourrait répondre aux caractéristiques du *site-specific art*. Elle a été conçue en 1992 pour le parvis du futur musée Guggenheim de Bilbao qui ne sera achevé qu'en 1997 – terrain que nous retrouverons en fin de troisième partie. Il est important de se demander comment une sculpture conçue pour un lieu spécifique a pu être installée dans un autre site ? Initialement réalisée pour la capitale Basque, cet objet monumental et public a fait l'objet d'une réplique pour la ville de Sydney. *Puppy* qui a été créée à Bilbao pour une exposition temporaire dans l'espace public et n'a jamais quitté son lieu d'exposition. Les habitants de Bilbao l'ont tant et si bien adoptée que cette œuvre est devenue un véritable symbole de l'art contemporain dans la ville, à l'aube de son rayonnement. Le recours à des artistes confirmés comme Christo, de dimension internationale et d'artistes émergents comme Koons, à l'époque, a joué le rôle d'une « locomotive » pour hisser l'Australie sur la scène internationale de l'art. Ouvrant

²⁵¹www.wikipedia.fr consulté le 16 mars 2015 Phénomène urbain relativement récent qui consiste en un transfert le plus souvent permanent des activités normalement dévolues au centre-ville vers la périphérie d'une ville.

ainsi la voie à une mondialisation artistique, quand, localement, certains artistes tentent de s'exporter, de telles initiatives attestent de l'ambition d'un pays, en termes de visibilité, et du souci d'impulser une présence pluraliste de l'art.



Figure 24 Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped Coast, Little Bay, Sydney, 1969*²⁵²

²⁵²www.christojeanneclaude.net consulté le 23 février 2015.



Figure 25 Jeff Koons, *Puppy*, Bilbao, 1992 (Elsa Thénot, octobre 2014)



Figure 26 Jeff Koons, *Puppy*, Sydney, 1995²⁵³

²⁵³www.kaldorartprojects.com.au consulté le 20 mars 2015.

IX.2. Réappropriation esthétique d'une friche industrielle à Sydney

IX.2.1. Reconversion et fabrique de l'art

Nous allons analyser comment la sculpture, qu'elle soit monumentale ou pas, se manifeste dans l'espace urbain. Art généralement connoté comme traditionnel, qui s'est développé avec la commande publique, la sculpture s'est ouverte à des formes et processus contemporains. Daniel Buren considère le geste d'introduction d'œuvre dans la ville comme une « activité très spéciale qui consiste à poser dans l'espace urbain, ouvert à tous et plus généralement à l'extérieur, bien que des espaces répondant aux mêmes critères puissent également être intérieurs, des objets généralement dénommés "sculpture"²⁵⁴ ». Dans une époque de métamorphose de la ville et d'expansion de l'art, comment les citoyens appréhendent-ils ces œuvres à l'échelle du territoire ?

Le renouveau urbain que connaît la ville de Sydney permet à des artistes d'être, le temps de la réalisation d'une œuvre, des acteurs de la ville. La création *in situ* à l'épreuve des villes océaniques est plurielle et les projets d'urbanisme largement présents dans ces jeunes métropoles sont souvent l'occasion d'exhiber l'art. Nombre de terrains abandonnés, comme les friches industrielles, sont devenus ces dernières années, non seulement des lieux d'habitat contemporain ou écologique, mais également de « nouveaux territoires artistiques ». Ils contribuent à la *gentrification* urbaine, éloignent parfois la mixité culturelle, sociale et artistique des centres métropolitains, entraînant l'artiste dans le « processus de reconquête des vieux quartiers populaires ou des zones industrielles en friches²⁵⁵ » explique la chercheuse en Urbanisme Elsa Vivant. En quoi ces espaces bénéficient-ils d'un renouveau urbain et comment l'art s'intègre-t-il dans ces lieux ?

La pression foncière est conséquente, elle est souvent à l'origine de ce redéveloppement urbain – il est important de penser à nouveau à l'analyse développée précédemment autour de l'étalement urbain très présent dans les métropoles australiennes. Les Australiens vivent pour la plus part dans les banlieues,

²⁵⁴Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris, Sens&Tonka, 2004.

²⁵⁵Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

qu'elles soient cossues, dans le nord de Sydney, plus populaire, dans le sud et l'ouest. Les promoteurs immobiliers voient dans ces espaces vides, les seuls lieux d'habitat et de création encore disponibles en centre-ville. De nombreux architectes et urbanistes y perçoivent des espaces *en devenir*. La désindustrialisation que l'on a connue en France à partir des années 1970 est également visible à Sydney. Pour parler de ce phénomène qui touche, à une autre échelle, les villes australiennes, un retour s'impose sur ce que nous avons connu, notamment en Lorraine et dans le Nord-Pas-de-Calais à ce moment là. Il y a quarante ans, la crise économique poussait de nombreuses entreprises à fermer leurs portes et à la délocalisation. Ces mêmes entreprises, souvent situées en ville ou à la périphérie sont devenues du jour au lendemain des espaces fantômes suscitant de nombreuses conjectures urbaines. Ayant des répercussions multiples dans le domaine de l'emploi, cette désindustrialisation a impacté le territoire français et généré des friches. Le terme de friche désigne en agriculture « une terre qu'on laisse reposer²⁵⁶ », et ce délaissement urbain a vu naître des projets d'urbanisme et d'art. Cette désindustrialisation et l'essor de ces espaces vides transformés en « nouveaux territoires de l'art », sont devenus le théâtre d'une création vivante et dynamique, comparable à une renaissance. De l'abandon d'un site à la naissance d'un projet, comment Sydney reconquiert-elle ces friches ?

Ces « nouveaux territoires de l'art » comme l'explique l'architecte français Jean Nouvel dans le colloque éponyme, qui eu lieu à Marseille en février 2002, redonnent vie à des espaces qui « naissent de l'abandon, du rejet, du négatif, de l'anti-patrimoine²⁵⁷ ». Symbole d'une industrie florissante, ces lieux sont inscrits dans l'espace urbain, socialement, physiquement et renaissent au fil du temps, grâce à la volonté des politiques urbaines de promouvoir l'art. Le nouveau projet *Central Park* à Sydney n'est ni situé au centre de la ville, vers les endroits les plus touristiques, ni trop excentré. Sa position géographique permet donc de mêler plusieurs populations, de faire se rencontrer les plus modestes qui vivent dans les banlieues isolées mais qui travaillent quotidiennement dans le centre et les classes plus aisées qui habitent ces nouveaux espaces. La différence notable entre ce que nous côtoyons en France et ces espaces souvent situés dans des quartiers populaires réside dans leur localisation. En France ces espaces se trouvent souvent dans des quartiers à l'abandon où la pression immobilière est moindre, alors que dans une ville comme

²⁵⁶ Alain Rey, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

²⁵⁷ Jean Nouvel in compte-rendu du Colloque *Les Nouveaux territoires de l'art*, Marseille, février 2002.

Sydney, ils sont relativement proches du centre, donc attractifs. Ces « nouveaux territoires de l'art » sont à la fois multiples et singuliers. Nous allons voir, exemples à l'appui, quel rôle la sculpture joue dans la ville océanienne en général et comment nous pouvons la définir à travers ces réhabilitations en particulier.

Central Park, ambition écologique de toute une ville se situe près du centre de Sydney. La pression du groupe *Frasers Property* ne fut pas négligeable dans ce projet et largement plus influente que dans les zones périurbaines. Sydney est devenue depuis quelques années une métropole ambitieuse et convoitée. Le rôle de ces territoires en pleine mutation est pluriel. Vecteurs dans les politiques culturelles des villes, ces sites réhabilités permettent au plus grand nombre de côtoyer des formes de création, qui rendent attractifs ces quartiers jusqu'à présent désertés. Ainsi l'empreinte de l'artiste sur sa ville à travers la création d'une œuvre, d'une sculpture, d'une installation, apporte un regard nouveau sur le site. Il tente de capter le lieu et souligne son histoire, comme l'explique le géographe Boris Grésillon²⁵⁸ dans une étude sur la cité berlinoise réalisée en 2002 puis celle sur la citée phocéenne en 2013, « à leur façon, les créateurs sont des éclaireurs sensibles du fait urbain, et le géographe qui se met à leur diapason apprend sur la ville qu'il étudie parfois davantage qu'à travers les ouvrages savants [...] Cette invitation suppose toutefois un préalable : la formation de l'œil du géographe à l'art ²⁵⁹ ». L'initiative de Brook Andrew avec l'œuvre *Local Memory* (2011) puis le projet *Halo* (2012) des artistes et architectes Australiennes Jennifer Turpin et Michaelie Crawford, sculpture cinétique située dans le futur quartier *Central Park*, illustrent notre recherche. L'intégration d'œuvres dans des projets d'habitat et de développement urbain sert différentes causes, que nous allons détailler.

²⁵⁸Boris Grésillon, « Ville et création artistique. Pour une approche de la géographie culturelle » in *Annales de Géographies*, Paris, Armand Colin, 2008.

²⁵⁹*Ibid.*

IX.2.2. Les acteurs publics au service d'un site : entre mémoire et urbanisme

Cet espace réaménagé qui deviendra²⁶⁰ le quartier *Central Park* est situé près de *Chippendale*, site historique. Quartier autrefois populaire constitué d'ouvriers, il attire peu à peu des populations hétéroclites, avant de devenir un lieu convoité par les familles les plus aisées, ce qui amène une *gentrification* importante. La mémoire locale de ce lieu chargé d'histoire a été mise à l'honneur en accueillant en 2011 – avant le commencement des travaux – un projet de photographies représentant d'anciens résidents et ouvriers de la brasserie *Carlton and United Brewery*, ouverte en 1835 et fermée en décembre 2006. Comme en témoigne le titre de l'œuvre *Local Memory* ; mémoire, monument proviennent du latin *monere*, qui fait la mémoire d'un collectif, des gens qui habitent, travaillent dans un lieu, dans un monument, comme l'a exposé Olivier Mongin²⁶¹.

En avril 2011, cette série de photographies en noir et blanc a été réalisée par l'artiste australien Brook Andrew et montre le portrait de personnes qui ont travaillé, vécu, et entretenu une relation intime avec ce site. Il a été le premier artiste à être sélectionné par *Frasers Property* pour redynamiser le patrimoine urbain déjà existant. Cette corrélation entre passé et art contemporain souligne la nécessaire et pertinente juxtaposition entre l'œuvre et le site, « de lieu de travail et de souffrance, il devient un lieu de mémoire et d'histoire²⁶² » écrit Elsa Vivant. Cet artiste australien a auparavant réalisé de nombreux *site specific-installations* et a notamment exposé au Musée d'Aquitaine de Bordeaux pour l'exposition *Mémoires Vives, une histoire de l'art Aborigène* entre 2013 et 2014. En amont de cette exposition, Brook Andrew fit durant trois semaines une résidence à Bordeaux et réalisa deux installations *in situ*. A cette occasion, le commissaire Arnaud Morvan a réalisé un entretien avec l'artiste ; il explique au sujet de son travail, « ma pratique artistique, de manière générale, remet en question, dans un contexte international, les points de vue culturellement stéréotypés sur les Aborigènes [...] Je m'inspire d'objets vernaculaires

²⁶⁰Lors de mon dernier séjour en août 2013, le quartier *Central Park* n'était pas achevé, la fin des travaux est prévue en 2014.

²⁶¹Emission Du grain à moudre, *Le développement des villes passe-t-il par leur muséification ?* Hervé Gardette, invité : Olivier Mongin, France Culture, le 27 mars 2014.

²⁶²Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.34.

[géographicité] et de collections d'archives issues d'institutions²⁶³ ». Ses œuvres sont au carrefour d'une iconographie aborigène – l'une de ses signatures visuelles est un motif en zigzag provenant du peuple *wiradjuri* de Nouvelles-Galles du Sud –, et des médiums contemporains : photographies, installations *in situ*, néons. Brook Andrew remet souvent en cause les hypothèses de la pensée coloniale et postcoloniale britannique vis-à-vis du peuple aborigène.



Figure 27 Brook Andrew, *Local Memory*, Central Park, Chippendale, Sydney, 2011²⁶⁴

²⁶³Entretien avec Brook Andrew réalisé par Arnaud Morvan in *Mémoires Vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, Editions de la Martinière, 2013, p.104.

²⁶⁴www.eco-publiart.com consulté le 10 septembre 2014.

ook Andrew
ad Morvan

Arnaud Morvan (AM) :
Pourriez-vous vous présenter brièvement au public français ? Dans le cadre de votre pratique artistique, vous travaillez souvent avec des musées, des musées d'art contemporain mais aussi des musées d'histoire et d'ethnographie : pouvez-vous nous expliquer votre intérêt pour ces institutions en général, et pour le musée d'Aquitaine en particulier ?

Brook Andrew (BA) : Ma pratique artistique, de manière générale, remet en question, dans un contexte international, les points de vue culturellement et historiquement stéréotypés sur les Aborigènes. Les installations que je réalise, qui souvent sont ambitieuses et permettent l'immersion du public au cœur de l'œuvre, peuvent s'appuyer sur des archives, de la sculpture, des textes et des images, pour mettre en perspective des questions locales et globales sur la notion de race, sur les médias, le consumérisme et l'histoire. Je m'inspire d'objets vernaculaires et de collections d'archives issues d'institutions, aussi bien que d'objets que je trouve moi-même ; je voyage ainsi fréquemment pour travailler

avec diverses communautés et des collections de musée, créant des travaux et points de vue nouveaux sur la manière dont les objets ont été exposés et perçus historiquement. La qualité immersive de mon travail, qui place le corps au cœur de l'expérience visuelle, vise à offrir de nouvelles perspectives sur l'histoire. C'est ce qui s'est passé lorsque j'ai été invité à diriger l'exposition « TABOO » en 2012-2013 au musée d'art contemporain de Sydney : ça a été un tournant dans la manière dont les artistes autochtones et non-autochtones s'expriment à travers certains thèmes, qui ont été longtemps déterminés, limités par des stéréotypes dans les sociétés colonisées. Le visiteur de l'exposition était immergé dans un ensemble d'archives, d'œuvres d'art, de films et de sons. Cette expérience, qui peut désorienter, peut aussi permettre de modifier la façon dont nous percevons l'histoire, en faisant apparaître d'autres histoires que l'histoire dominante, en créant une nouvelle manière de voir la culture de l'autre.

AM : Votre art remet en question les stéréotypes sur l'« exotisme » de l'autre, et pose la question du traumatisme historique. Comment ressentez-vous le fait d'exposer votre travail dans un bâtiment où le sociologue Émile Durkheim a développé sa théorie de la religion (basée sur l'ethnographie de Spencer et Gillen sur les Aranda du centre de l'Australie), en mettant en œuvre ce paradoxe, qui consistait à montrer la très grande complexité de la culture aborigène, tout en renforçant la figure évolutionniste du primitif ?

BA : Je ne sais pas qui est Émile Durkheim. Ces théories et ces études sont celles d'Européens qui étaient fascinés par l'exotisme, par une image objectivée de l'autre : c'est ce qui les a attirés vers les Aborigènes. Dès ce moment-là, ces gens, qui étaient étrangers à nos propres expériences,

réelles, vécues, ont été dans l'erreur. Leurs fantasmes, la manière dont ils nous ont objectifiés, pour construire de nous une image qui nous est totalement étrangère, leur désir de nous « connaître », de façon prétendument complexe, tout cela n'a que peu de valeur à nos yeux. Et lorsque nous ne paraissions pas correspondre aux études faites il y a plus de 200 ans, alors nous semblons en quelque sorte moins authentiques. Le paradoxe est que, dans votre question, vous me demandez si je connais Émile Durkheim, alors qu'en réalité, il est possible que les fantasmes d'Émile Durkheim sur nous ne soient rien d'autres que cela, des fantasmes : je ne connais pas Émile Durkheim, de la même façon qu'Émile Durkheim ne me connaît pas, ne nous connaît pas. La théorie évolutionniste était une invention arriérée, remplie de confusions, et pourtant érigée en règle absolue sur la façon dont l'« autre » devrait être perçu. Cela ne signifie donc rien pour moi ni pour ma famille, en dehors du fait que l'on ne peut toujours pas être les propriétaires des terres traditionnelles de notre grand-mère, à cause de l'invasion ou de la colonisation. La notion de primitif n'est rien d'autre qu'un fantasme européen, l'idée que mes ancêtres n'étaient que des créatures non-civilisées, qui n'avaient pas de véritable signification humaine à donner à la vie, cette objectification est une insulte pour toute l'humanité. Ce type de théorie n'a jamais eu de fondement véritable, sauf aux yeux d'un ego, d'un pouvoir européens, vis-à-vis de ceux qui n'apparaissaient pas comme la copie parfaite du peuple d'Émile Durkheim.

AM : L'une de vos signatures visuelles reconnaissables est un motif en zigzag qui provient du peuple wiradjuri de Nouvelle-Galles du Sud (que l'on trouve sur des boucliers, des objets incisés, des arbres gravés). En tant qu'artiste, quelle relation entretenez-vous avec

Figure 28 Entretien avec Brook Andrew réalisé par Arnaud Morvan

vos origines wiradjuri et les traditions visuelles qui leur sont associées ? Que pensez-vous des relations entre l'ancien et le moderne dans l'art aborigène ?

BA : J'ai grandi dans les banlieues ouest de Sydney, ville qui possède une culture de banlieue très riche. Ma relation à mon héritage wiradjuri, lorsque j'étais enfant, a toujours été liée aux histoires de ma grand-mère sur la mission d'Erambia, et sur son expérience dans celle-ci. Les signifiants culturels n'étaient pas toujours liés à un contact direct avec nos terres, avec le fait de voir les arbres gravés et de faire l'expérience de la culture sur les terres wiradjuri. L'expérience que j'ai pu avoir très tôt de notre culture s'est faite à travers des objets kitch et des histoires. La plupart de nos objets culturels étaient conservés dans des musées et, du point de vue du gouvernement, nous avons grandi comme de simples « demi-castes ¹ ». Mais, bien entendu, nous savions nous-mêmes qui nous étions, et nous savions quel était notre héritage culturel divers, à la fois aborigène et celte. Les motifs en zigzag des boucliers ont constitué une influence plus tardive, datant de l'époque, j'étais un jeune adulte, où j'ai commencé à faire des recherches dans les musées. Ces motifs ne faisaient pas partie de la génération de ma mère et de ma grand-mère, à cause des politiques qui empêchaient les Aborigènes de pratiquer leur culture. Ce fut donc pour moi un moment de découverte de la culture qui avait été enlevée à ma famille. Le motif en zigzag est alors devenu un élément graphique important pour moi, influencé par les motifs des boucliers et des arbres gravés. C'est devenu comme un mantra, qui avait le pouvoir visuel de transformer l'espace et l'architecture en un « espace cérémoniel wiradjuri ». Le motif en zigzag, qui crée un effet de vertige, a en effet cette capacité de réunir le pouvoir de la tradition culturelle avec le contexte de

la vie contemporaine qui nous affecte tous. Mais je pense que l'ancien et le moderne sont des notions que les Européens ont construites pour donner du sens à leur propre culture, en tant que « différente », et peut-être « supérieure » à des cultures qui ont été pratiquées depuis plus longtemps que la leur.

AM : Vous combinez souvent des signes très localisés (comme les motifs wiradjuri ou d'autres signes et objets) avec d'autres images, plus internationales, du passé (comme des cartes postales coloniales du XIX^e siècle), ou des icônes de la culture contemporaine (comme des enseignes lumineuses, des objets gonflables, des paquets de cigarettes, etc.). Comment concevez-vous cette association entre le local et le global ? Est-ce que cette distinction a du sens pour vous ?

BA : Cette question du local et du global fait intégralement partie de mon expérience vécue de recherche et de pratique culturelles. Je ne conçois pas ma culture et mes recherches comme deux choses séparées, mais, comme n'importe qui, comme parties prenantes d'une expérience authentique. Ce qui est important en faisant cela, c'est de reprendre possession de la production et de l'identification culturelles qui ont été placées sous le contrôle de musées, d'institutions et de politiques, historiquement et jusque dans le présent. Ma vision du monde est mise en évidence dans la manière dont je collecte et je combine des objets de collection comme des cartes postales, et des enseignes lumineuses de style « capitaliste ». Les objets gonflables, les néons et d'autres marqueurs capitalistes qui servent à « vendre » un produit culturel ou un objet, sont d'une certaine manière de la même veine qu'un bouclier, dans la mesure où ce dernier type d'objet est aussi devenu à un moment donné un objet de consommation. Le local et

le global sont ainsi liés, d'autant plus liés qu'il y a eu un marché global d'objets culturels et de restes humains aborigènes, dont le rapatriement vers le local est aujourd'hui activement demandé partout dans le monde.

AM : Pour moi, les références internationales dans vos œuvres, participent du détournement du regard d'une lecture « identitaire » des œuvres, de la remise en question de l'essentialisme. Comment utilisez-vous les références internationales (françaises ou américaines par exemple) dans vos œuvres ? Et quelles sont les réactions du public à ces références ?

BA : Je suis d'accord, mon travail n'est pas identitaire, il s'intéresse plutôt à la façon dont le regard se retourne sur lui-même, comment chacun est habitué à regarder les choses d'une certaine façon, et porte ensuite un regard différent sur une histoire particulière. Par exemple, l'encadrement de livres rares ou d'images avec des néons remet en scène non seulement les objets matériels, mais aussi la manière dont le regard se pose sur eux, en faisant apparaître quelque chose d'autre qu'une voix ou une histoire dominante.

AM : Vous avez récemment créé une installation qui s'appelle « 52 portraits », qui montre un squelette humain, comme ceux que les étudiants en médecine utilisent, à l'intérieur d'un cabinet de musée, avec un gramophone, le tout entouré par 52 portraits de personnes autochtones du monde entier. C'est une version assez radicale de votre recherche sur le corps et la mémoire, mais c'est aussi un hommage (ou un mémorial ?) aux Tasmaniens et à d'autres peuples autochtones dont les restes humains ont été exhibés comme des trophées. Comment pensez-vous que ce travail peut être perçu internationalement, sachant que vous pourriez adapter l'installation pour des expositions en France ?

Considérez-vous les restes humains comme un type poétique d'archive humaine ?

BA : Je pense que l'entrée d'un squelette dans le monde de l'« art » a beaucoup plus d'effet que son entrée dans un musée (d'histoire naturelle par exemple). Que la manière dont nous percevons les restes humains et d'autres questions politiques dans le contexte d'une galerie d'art permet au public d'être politisé ou touché par un objet ou un thème plus que dans un musée qui ne permet que la préservation et la science.

AM : Pouvez-vous évoquer votre intérêt pour les relations entre l'art et l'anthropologie, l'une des questions essentielles soulevées par l'exposition *Mémoires vives* ?

BA : Pour moi, l'art et l'anthropologie sont des termes qui découpent la culture : ils divisent des parties de soi et de l'histoire pour l'usage d'une vision du monde « dominante », qui catégorise et consomme. Ma pratique artistique de ce fait, décompose la vision du monde occidentale et la réorganise pour constituer de nouvelles visions du monde, qu'elles soient ou non des visions du monde « autochtones », mais qui nous permettent en tout cas, du moins je l'espère, de penser par nous-mêmes, sans se laisser dicter une manière de penser.

Figure 29 Entretien avec Brook Andrew réalisé par Arnaud Morvan

IX.2.3. Halo, forces immatérielles de la sculpture

La seconde œuvre, *Halo*, se compose de trois structures : un mât de treize mètres de hauteur auquel sont attachés un long bras incliné de six mètres et un anneau jaune pivotant, en fibre de carbone de douze mètres de diamètre. Le bras et l'anneau jaune tournent sur un axe légèrement incliné en réponse à l'énergie cinétique du vent. Cette rotation est rendue possible par la présence d'une petite bille en céramique située à l'intérieur de la partie supérieure du mât. Cet espace d'accueil offre aux passants un espace calme au milieu de l'activité trépidante de la cité et illustre l'envie des artistes de créer des œuvres en symbiose avec la nature et l'environnement. Tel un dessin dans la ville, sa forme cinétique fait écho à la dynamique de variation du vent et accentue la force immatérielle inhérente à l'œuvre. Si la structure est rigide, le résultat offre aux spectateurs un équilibre, une fluidité. La couleur jaune dans le ciel bleu de Sydney provoque une réaction optique qui exalte le voisinage de ces deux couleurs, particulièrement attractive pour le regard. Cela nous rappelle que Léonard de Vinci écrivait déjà « pour faire acquérir à une couleur le plus de perfection possible, il faut la placer dans le voisinage de la couleur directement opposée : ainsi il faut placer le noir avec le blanc, le jaune avec le bleu, le vert avec le rouge²⁶⁵ ». L'œuvre a été conçue par les artistes et architectes Jennifer Turpin et Michaelie Crawford et devait s'intégrer dans cette stratégie, afin d'enrichir culturellement et esthétiquement Sydney. Mettre en avant le lieu, le patrimoine et l'aspect de développement durable prôné par *Central Park*, ont pour but de permettre aux citoyens de vivre, de travailler et de consommer dans un seul et même espace.

Situés près de l'ancienne brasserie de la célèbre bière australienne *Carlton and United Brewery*, les vieux entrepôts de brassage accueillent le quartier *Central Park*. L'embourgeoisement croissant des quartiers proches comme *Surry Hills*, *Newtown* et *Redfern* a permis aux promoteurs de se détourner peu à peu de ces banlieues déjà réhabilitées pour investir le quartier de *Chippendale* – géographiquement voisines. Après des travaux de près de deux milliards de dollars,

²⁶⁵Cours d'agrégation d'Hélène Saule-Sorbé, *Art, science et technique de la Renaissance à nos jours*, programme 2015.

la construction de six cents nouveaux appartements, d'un campus commercial, de restaurants sur un parc de 5,8 hectares, situé en face d'une des plus grandes universités de Sydney, *University of Technology*, assure à ce nouveau quartier un avenir prometteur. A la lisière sud du centre ville, à côté de la gare centrale de *Broadway*, son positionnement stratégique a encouragé les investisseurs. *Halo* fait écho au lieu qui l'accueille et à l'ancienne brasserie qui se situe en arrière plan, comme l'évoque l'artiste Jennifer Turpin dans le site dédié au projet. Elle explique que les structures de soutien de l'ancien bâtiment, grandes cuves circulaires, ont inspiré la forme sculpturale et son mouvement fluide. Ce site accueille de nouveaux habitats, tandis qu'au cœur de *Central Park*, *Halo* flotte, et sa circularité mouvement aimante le spectateur, attiré vers l'intérieur. Les deux artistes étaient intéressées par la création d'une œuvre qui pouvait devenir un lieu de calme, de repos et de contemplation dans l'univers trépidant de Sydney afin de « détourner l'attention des rythmes urbains vers les rythmes naturels²⁶⁶ ». Cet objet esthétique au centre d'un quartier neuf et contemporain fut pensé dans sa relation avec le jardin vertical créé par l'artiste botaniste et jardinier français Patrick Blanc. Jean Nouvel a conçu les deux grandes tours qui prolongent le parc adjacent ; enfin l'artiste français Yann Kersalé a élaboré la lumière qui éclaire l'héliostat la nuit. Ces deux tours végétales marquent la continuité entre le parc et le bâtiment, Jean Nouvel explique ainsi que « le paysage est l'architecture. A *Central Park*, nous avons créé une sorte de continuité entre le parc et les bâtiments, de sorte que les façades s'étendent du parc vers le ciel. En mimant ce qui peut exister dans la nature australienne, nous proposons une nouvelle forme de gratte-ciel vivant en contact direct avec la nature²⁶⁷ ». D'un espace sans qualité urbaine apparente à un quartier écologique, quelles relations entretiennent l'urbanisme et l'œuvre *Halo* ?

²⁶⁶www.turpincrawford.com consulté le 10 septembre 2014.

²⁶⁷www.centralparksydney.com consulté le 10 septembre 2014.



Figure 30 One *Central Park*, Sydney²⁶⁸
(photographie du haut, Elsa Thénot, août 2013)

²⁶⁸www.jeannouvel.com consulté le 18 septembre 2014.



Figure 31 Ancienne brasserie *Carlton and United Brewery*, Caroline Rothwell, *Symbiosis*, 2012, *Central Park*, Sydney (Elsa Thénot, août 2013)



Figure 32 Jennifer Turpin et Michaelie Crawford *Halo*, Central Park, Sydney, acier et fibre de carbone, 2012²⁶⁹

²⁶⁹www.turpincrawford.com consulté le 10 septembre 2014.



Figure 33 Jennifer Turpin et Michaelie Crawford *Halo*, *Central Park*, Sydney, acier et fibre de carbone (Elsa Thénot, août 2013)

Ce quartier *Central Park* a pour but de favoriser les pratiques éco-durables, grâce à la collaboration entre urbanistes et artistes les préoccupations écologiques demeurent au premier plan. Les artistes ont ainsi souhaité attirer l'attention sur le phénomène invisible de l'air et trouver une forme artistique singulière pour appréhender cet élément de la nature. Analyser la façon dont le vent évolue, travailler collectivement afin de comprendre l'interaction cinétique liée au déplacement d'air plus ou moins important sont les objectifs des équipes de ce projet. Ce village urbain – en cours de construction lors de mon dernier séjour en août 2013 – met à contribution des technologies durables, marquant l'engagement de Sydney en faveur d'une politique d'ordre écologique afin de réduire les émissions de gaz à effet de serre. Trois années de travail ont été nécessaires pour concrétiser ce projet qui intègre la création *in situ* à une conception d'ensemble touchant à l'urbanisme et à l'habitat. Ce projet *Central Park* et l'implantation de la sculpture *Halo* sur un espace qui, en 2011 était encore une friche industrielle, embrasse le site urbain et nous amène à comprendre quelle géo-esthétique se développe dans cette métropole. Les correspondances, les intrigues entre une ancienne friche industrielle, lieu d'ancrage géographique physique et entité socioculturelle d'une part et l'habitant ou le spectateur comme sujet percevant d'autre part, forment un pan de cette géo-esthétique urbaine.

La question de l'art *in situ*, socle de mes recherches, convoque donc le concept d'une géo-esthétique, dont les manifestations évoluent selon les territoires urbains et les œuvres abordés. Ce projet à l'échelle métropolitaine entraîne des transformations sensibles, notamment au niveau visuel qui fait de l'habitant un spectateur au quotidien. Ainsi des « ambiances urbaines ²⁷⁰ » voient le jour et sont vécues, voir pratiquées au jour le jour par les citoyens. Le sociologue Fabio La Rocca évoque, à propos de ces changements engendrés par un nouvel espace de vie, qu'à partir de la « multiplicité de formes architecturales et spatiales, la ville organise la vie sociale dont tout un chacun fait quotidiennement l'expérience ²⁷¹ ». Dans le cas de *Halo*, l'élégance linéaire et giratoire de la sculpture contraste avec le caractère compact et massif du bâti alentour.

²⁷⁰Titre emprunté au chapitre 1 « Ambiances urbaines » in Fabio La Rocca, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Editions, 2013, p.21.

²⁷¹*Ibid.*, p.21.

La construction de logements comme l'aménagement de l'espace public vise à déterminer les orientations urbaines que Sydney souhaite prendre dans les prochaines décennies. Ce quartier *en devenir* voit ressuscitée, sous une forme condensée qui fait signe un univers esthétique oublié. Réactiver l'immeuble de l'ancienne brasserie, en superposant à son passé une plus value culturelle, dans une ville qui construit toujours plus et repoussent les frontières de la ville inlassablement, formule un hommage au passé industriel. La friche industrielle, les cheminées de l'ancienne brasserie ont été préservées et seront intégrées au nouveau quartier.

Les préoccupations urbanistiques des villes océaniques sont donc semblables à ce que nous côtoyons en France et plus largement en Europe. La ville de Nantes s'est lancée ces dernières années, dans un immense projet culturel. L'architecte, urbaniste et paysagiste français, Alexandre Chemetoff²⁷² a, pour cela, conçu un « plan guide », concept et stratégie inventés pour l'occasion, pour mener à bien un chantier de réhabilitation sur une durée de neuf ans, dans une zone définie. Ce « plan guide » fera l'objet d'une publication trimestrielle. Son évolution au fil des années, les actions, les initiatives culturelles, artistiques, sociales, donne à voir aujourd'hui le travail d'équipe réalisé sur l'île de Nantes. Rendre vivant ce lieu, sa mémoire, son esthétique industrielle et ce, dès 1999 montre que ce phénomène de l'ambition rénovatrice des villes a rapidement acquis à sa cause, de nombreuses autres métropoles sur la planète. La création *in situ* enrichit l'espace public et contribue à la transformation de la sphère urbaine tout en renouant avec l'histoire, le présent et l'avenir des territoires. Ainsi mon positionnement théorique interdisciplinaire corrobore ce qui se fait jour depuis plusieurs années dans cette autre métropole australienne qu'est Melbourne.

²⁷²Alexandre Chemetoff, Alexandre Berthomieu, *L'île de Nantes, Le plan guide en projet*, Nantes, Editions MeMo, 1999.

IX.3. Promenade artistique et « institutionnalisation » de l'art

Située dans l'Etat du Victoria, la ville de Melbourne est la seconde métropole du pays. Des parallèles sont intéressants à noter entre Sydney et Melbourne, « rivales » en matière de projet urbain et de création. La notion d'art *in situ* à Melbourne se rapproche de ce que nous côtoyons en Europe. Elle héberge de nombreux monuments publics inspirés de l'époque victorienne et de la Renaissance française, je pense à la Cathédrale Saint-Paul et à *Flinders station* notamment. Mes recherches ont rencontré un article d'Albert Tucker²⁷³ expliquant que la sculpture *Vault* réalisée en 1980 par l'artiste Australien Ron Robertson-Swann avait provoqué un véritable tollé lors de sa première installation dans la ville. Ces tensions provenaient du choc entre deux esprits culturels. Pour la majorité des gens, le contexte architectural victorien de *City Square* où avait été installée cette sculpture contemporaine minimaliste et abstraite n'était pas adapté pour accueillir une esthétique aussi abstraite et minimaliste. Autrement dit, l'harmonie œuvre-lieu n'existait pas, cette œuvre fut rebaptisée *Yellow peril*²⁷⁴ – en raison de sa couleur – et dut trouver un nouvel emplacement, cette fois-ci devant le Centre Australien d'Art Contemporain. Cette anecdote marque la différence qu'il y a entre les deux plus grandes villes du pays, en effet je ne pense pas qu'une telle polémique aurait fait à Sydney – les édiles étant moins regardants sur le contraste que peut susciter une œuvre dans son site d'implantation. En revanche, ce qui les rapproche réside dans le fait qu'une grande majorité de l'art public a été commandé et créée pour redynamiser l'expérience quotidienne des passants. C'est en ce sens que l'intégration de projets d'urbanisme et d'art *in situ* sous toutes ses formes dans le réaménagement urbain est visible à Melbourne, notamment avec la réhabilitation des quais de la ville : *Docklands Project*.

²⁷³ Albert Tucker, *Art Almanac*, Mars 2009.

²⁷⁴ Littéralement, le péril jaune, en référence à sa couleur.



Figure 34 Ron- Robertson-Swann, *Vault*, 1980, Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013)

IX.3.1. Melbourne, ville vécue, ville rêvée

L'histoire de la ville et le visage qu'elle présente aujourd'hui sont étroitement liés. Au début des années 1850, Melbourne a connu la ruée vers l'or, le *Victoria Harbour*, anciennement *Docklands* a été créé pour répondre aux flux de migration survenus à cette époque. La croissance de la ville a continué jusque dans les années 1930, mais il fallu attendre les années 1960 pour que les conteneurs de l'activité portuaire disparaissent, alors que Melbourne cessait d'être la plaque tournante, économique et maritime du Victoria. Dans les années 1990, le potentiel inexploité des *Docklands*, port désaffecté, espace ferroviaire réduit, fut peu à peu transformé en un front de mer urbain et moderne. Melbourne est – au même titre que Sydney et les villes voisines néo-zélandaises – une métropole construite autour de l'océan, singularité spatiale et géographique sur laquelle nous reviendrons. L'évolution des villes portuaires et la désaffectation des anciens bassins ont directement entraîné les métamorphoses du territoire de la ville. Le renouvellement

des espaces proches du quartier des affaires illustre d'une part la sensibilité écologique des villes et d'autre part les mutations autour de l'habitat et de la création. Des immenses surfaces ont ainsi été abandonnées puis peu à peu réinvesties en parc immobilier, promenades, et deviennent aujourd'hui, des atouts dans ces métropoles paradoxalement en quête d'espace.

Melbourne a entrepris, à partir de 2002, le projet de transformer son front de mer de façon significative. Ce qui amène dans cette métropole, comme le développe la ville de Sydney avec *Central Park*, de nouvelles façons de vivre, de travailler et de se divertir. Aussi grand que le quartier central des affaires, ce nouvel espace – en cours de réaménagement lors de mon dernier séjour en juillet 2013 –, introduit de nombreuses œuvres d'art public et les intègre à la reconversion des quais. Ces œuvres spectaculaires ont fait de ces quais une destination de l'art urbain corroborant l'amour des *Melbournians*²⁷⁵ pour la culture. Une quarantaine de sculptures sont ainsi parfaitement intégrées à ce gigantesque projet. Entre reconversion spatiale, renouvellement urbain et ouverture culturelle sur les arts, ce territoire entre terre et mer motive les démarches des urbanistes dans cette portion de la ville. Les objectifs, dans ce lieu qui se prête au renouveau sont, de créer un parcours d'art *in situ* dans l'enceinte de la ville et de mettre en valeur le meilleur de Melbourne : sa vitalité créatrice. Les œuvres sont produites par des artistes Australiens émergents, inspirées par l'histoire, la terre, la mer, les hommes et représentent un des plus vastes programmes d'art public dans le monde. Souhaitant faire redécouvrir ce quartier de Melbourne longtemps laissé inoccupé, l'intégration de l'art, au plus près de l'habitat, crée une expérience interactive entre les œuvres et le citoyen. Ce parcours implique à la fois la communauté artistique locale, internationale et les habitants et permet de tisser des relations entre la ville vécue quotidiennement et la ville rêvée et revisitée par les artistes.

La question autour de l'espace public en Australie est centrale, l'art produit et exposé met en corrélation le territoire et le vivant. Les espaces publics comme le front de mer de Melbourne ou les friches industrielles à Sydney, sont des lieux *en devenir*. L'art dans ces territoires oubliés réveille la ville et participe à une géo-esthétique singulière. Cadre du quotidien, Melbourne est une ville incontestablement tournée vers la création, qui sort de plus en plus des lieux traditionnels pour rencontrer le public, le citoyen et la réalité urbaine. L'introduction d'art public donne

²⁷⁵Nom des habitants de Melbourne.

une autre image de la ville et crée une harmonie entre l'architecture, le spectateur et la création, entre identité et spatialité. La notion *site specific art* – développée plus haut – soulève les singularités des villes australiennes et vise à comprendre l'art dans son site, son développement historique. Le corpus d'œuvres issues du projet *Docklands* n'est pas exhaustif²⁷⁶ mais caractérise la singularité des sculptures et installations publiques à Melbourne. *Docklands* met en valeur le meilleur de la ville et tente de ne pas répondre à l'uniformisation des promenades d'art. Nous allons ainsi analyser deux œuvres issues de ce projet. La première *Webb Bridge* réalisée par Denton Corker Marshall et Robert Owen en 2003, la seconde une sculpture de John Kelly intitulée *Cow Up a Tree* et réalisée en 2001.

²⁷⁶Il serait intéressant pour avoir un aperçu global de l'ampleur de ce projet, de consulter le site internet www.docklandspublicartwalk.com.au

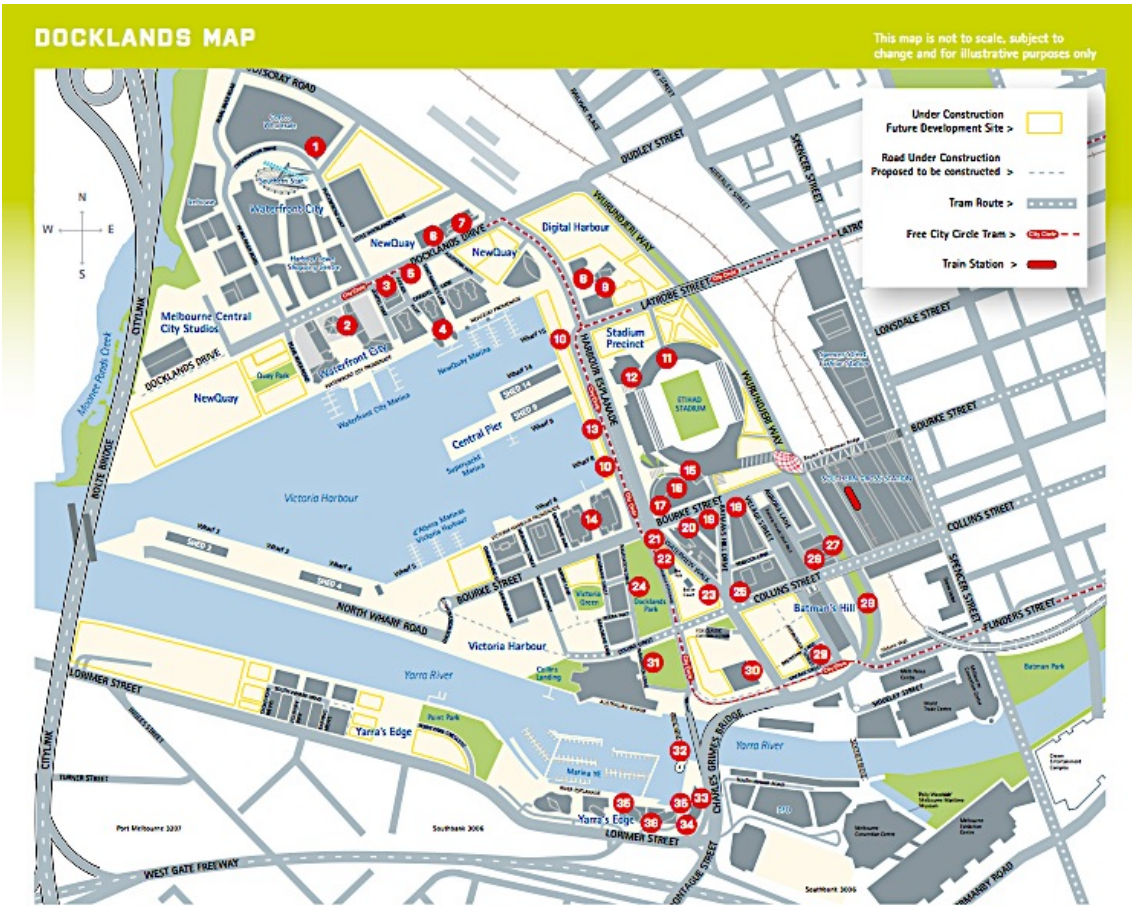


Figure 35 Plan Docklands, Melbourne

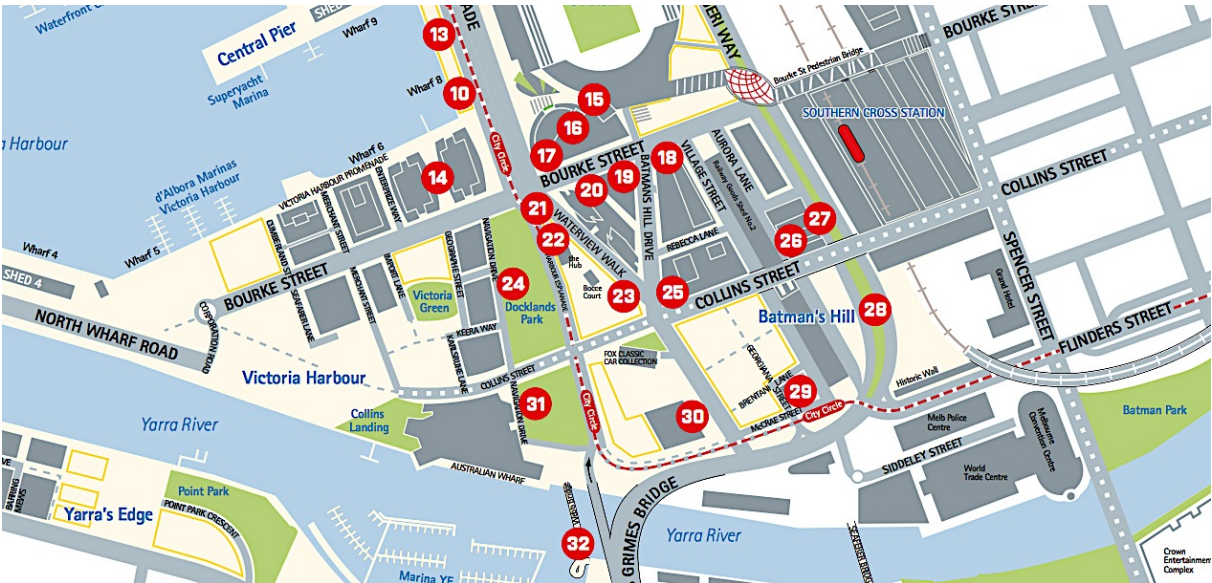


Figure 36 Plan Docklands, Melbourne, Webb Bridge œuvre 32, Cow Up a Tree œuvre 13²⁷⁷

²⁷⁷ www.places.vic.gov.au consulté le 3 mars 2015.

IX.3.2. La naissance d'un pont²⁷⁸: Webb Bridge

L'œuvre que j'ai choisie d'intégrer à ce corpus est une architecture qui s'intitule *Webb Bridge*, un pont reliant le parc des *Docklands* et les rives de la rivière *Yarra*. Cette œuvre architecturale a été réalisée en 2003 par l'Australien Denton Corker Marshall en collaboration avec l'artiste australien Robert Owen. Ce pont situé au dessus de la rivière *Yarra*, incarne l'unité entre une œuvre et son lieu d'accueil et a remporté le concours de design mis en place par la ville. *Webb Bridge* comprend deux sections distinctes : la structure déjà existante de cent quarante-cinq mètres de long et la nouvelle rampe de raccordement d'environ quatre-vingt mètres de long, les deux sont reliées par des jeux de transparence et mettent l'accent sur la forme incurvée greffée au pont déjà présent. Les deux composantes principales qui forment cette architecture, à savoir la plateforme, chape de béton surélevée par des poutres et la partie à la fin du pont qui se termine sur les quais, composée de nervures de cerceaux circulaires, répondent à l'unité œuvre architecturale/lieu. Le pont s'esquisse comme une série de cercles qui s'éloignent vers le centre puis se concentrent et s'intensifient en un réseau filigrané. Cette gradation a été conçue pour donner vie à l'œuvre et rythme l'ensemble architectural. Cette architecture sculpturale devient fonctionnelle grâce à l'accès rendu possible. Le pont en béton déjà existant et la nouvelle structure reliés à la rive sud forment cette courbe sculpturale. Une connexion entre ancien, nouveau, passé et avenir voit le jour. Cet espace de passage permet aux citoyens d'apprécier la vue le long de la rivière et devient un point de rencontre et un lieu de contemplation. Cette structure délimitée par des volumes circulaires, légers et linéaires, participe à cette esthétique dans un territoire urbain souvent perçu comme une présence architecturale dense, massive et rectiligne ; enfin sa forme souligne le débit de la rivière en aval.

Ce geste géo-esthétique, dans ce territoire urbain, travaille le lieu dans le sens où il tempère l'orthogonalité et l'opacité du bâti alentour par un réseau graphique, de courbes gracieuses, attracteur de lumières et de reflets, tirant parti de l'immatériel, le vide, la lumière qui intègrèrent la sculpture moderne dans les années 1910-1920. Les déambulations font exister l'œuvre et questionnent les habitudes dans un

²⁷⁸Nous empruntons ce titre à l'ouvrage de Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Editions Verticales, 2010.

espace urbain souvent figé. *Webb Bridge* s'inscrit de façon pérenne, imposante et pose un regard nouveau sur le site d'implantation. Après s'être imprégnés de la topographie de Melbourne, de son histoire, les deux artistes, dans un rapport singulier avec le patrimoine de la ville, offrent aux citadins un nouveau point de vue. L'art *in situ* dépend intrinsèquement du lieu et de l'environnement urbain et architectural d'accueil, ainsi *Webb Bridge* propose une nouvelle lecture de la sculpture architecturale, plébiscitée par de nombreux artistes internationaux, avec Tadashi Kawamata par exemple.

Le pont engendre un dialogue singulier entre intérieur et extérieur, entre deux rives ou deux mondes, comme la passerelle du MUCEM à Marseille (cf. chapitre 1, partie 3), entre art et architecture. Le pont connote l'idée de passage, qu'il soit physique, métaphysique, traverser un pont ou territorial ; il anime un vide entre deux rives et révèle le patrimoine urbain, ce qui relie et sépare deux mondes est souvent délimité par l'eau. Le pont participe à cette métamorphose urbaine, car il offre au passant l'acte de traverser, de passer d'un côté à l'autre. *Le lien et la séparation* pour reprendre l'énoncé du philosophe, sociologue et critique d'art Georg Simmel qui a ouvert la voie aux écrits sur la ville et défini cette notion de passage chez l'homme dans un texte intitulé *Pont et Porte*²⁷⁹ (1988). Il explique que l'homme est « l'être de liaison qui doit toujours séparer, et qui ne peut relier sans avoir séparé²⁸⁰ ». Ce schéma nous pouvons le transposer au territoire urbain vécu quotidiennement où le pont relie, associe, alors que la porte sépare et arrête. Le sociologue Jean Foucart²⁸¹ décrit cette représentation « le pont unit, la porte ferme et ouvre, isole et libère, éventuellement dans le même mouvement. Les deux métaphores désignent des réalités complémentaires, mais non symétriques²⁸² ». L'esprit d'un territoire, celui d'une ville à travers une époque est analogue à l'espace et à ses métaphores. *Webb Bridge* par ses courbes et sa transparence est une prouesse architecturale. Le pont, qu'il crée un passage entre deux rives ou qu'il soit en plus de ce premier paramètre, doté de formes et de qualités esthétiques, symbolise un lieu. Un autre pont, *Sandridge Bridge*, à Melbourne dessine ce passage d'une rive à l'autre. Ce pont accueille une série de neuf sculptures réalisées par l'artiste Libanais Nadim Karam en 2006 et intitulées *The Travellers*. Les œuvres sont situées sur un lieu symbolique de

²⁷⁹ Georg Simmel, *La Tragédie de la culture et Autre Essais*, Rivages, Paris, 1988.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.168.

²⁸¹ Jean Foucart, *Sociologie de la souffrance*, Bruxelles, De Boeck, 2004.

²⁸² *Ibid.*, p.47.

historique aborigène où les eaux de la rivière *Yarra* rencontrent l'océan. Ces œuvres renvoient à l'immigration australienne et à la période de la ruée vers l'or à aujourd'hui ; elles font écho au sort des réfugiés, des immigrés dans le pays. La représentation du multiculturalisme australien, de la diversité, et l'histoire d'une nation dans un paysage urbain qui côtoie passé et avenir, sont ainsi symbolisés. Le pont est synonyme d'échanges, d'abolition des frontières à contrario du mur²⁸³, qui sépare, rompt mais devient ici le support de l'œuvre²⁸⁴ (cf. chapitre 2, partie 2).

A Sydney par exemple, le *Harbour Bridge* souligne la baie, son architecture et son environnement singulier. L'architecte Françoise Fromonot évoque à propos de ce pont construit entre 1923 et 1930 que son impact « sur l'infrastructure de la ville fut considérable [...]. Construit durant la dépression économique, le *Harbour Bridge*, incarnation des aspirations et des espoirs de la ville, fut peint, gravé et photographié sous tous les angles, pendant et après sa construction²⁸⁵ ». Symbole et « monument de l'ingénierie moderne²⁸⁶ », ce pont relie le centre aux banlieues nord et sud et cette architecture dessine, encore aujourd'hui, l'identité australienne. En littérature, l'écrivain Maylis de Kerangal, dans son roman *Naissance d'un pont*²⁸⁷ (2010), nous fait vivre la construction d'un pont autoroutier dans la ville californienne onirique et imaginaire de Coca. Ce roman haletant mêle l'identité-monde des travailleurs, venus construire un pont autoroutier et la solitude de chacun dans l'effort collectif pour bâtir une ville tentaculaire. L'auteure brasse le pêle-mêle de cultures, de classes sociales de l'Amérique du XIX^e siècle et nous interroge : Comment un ouvrage d'art peut-il susciter l'intérêt de tous et, au delà, questionner la valeur d'un territoire *en devenir* qui abandonne son passé ? Ce roman laisse place à des identités, à des individus venus participer à ce chantier et peut faire écho à la société américaine et à la ville de San Francisco. Les ponts relèvent du fonctionnel, de l'institutionnel, de l'édifice et, à ce titre, nous ne pouvons pas dire qu'un pont est réellement une œuvre *in situ*. Cependant, l'exemple de *Webb Bridge* exalte les frontières entre la sculpture et l'architecture. A la lisière de l'œuvre et de l'édifice, il propose une expérience unique

²⁸³Gary Burgi, « Le mur médiatique israélo-palestinien », Katia Légeret « Le mur entre l'Inde et le Bangladesh, Déplacements/immersions artistiques » in François Soulages (sous la direction de.), *Géoartistique et Géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 139-146 ; pp.165-176.

²⁸⁴En 2005, le *street artist* Banksy a réalisé une peinture sur le mur israélo-palestinien. En ayant une réflexion sur le pont et sa place dans l'espace urbain, symbolique et géographique, le mur, analogue à la séparation, peut faire référence à *la Porte* chez Georg Simmel.

²⁸⁵Françoise Fromonot, Christopher Thompson, *Sydney, histoire d'un paysage*, Telleri, 2000, p.54.

²⁸⁶*Ibid.*, p.54.

²⁸⁷Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Editions Verticales, 2010.

et participe singulièrement au programme de réhabilitation des quais de la ville. *Webb Bridge* montre comment l'espace urbain intègre ces œuvres, régénère un territoire et bouscule les conceptions traditionnelles d'une architecture établie. Ce pont au cœur de la ville attire l'œil du citadin qui la pratique, l'admire et la voit évoluer. Il est donc indispensable de considérer cet art et cette science de l'aménagement des espaces urbains dans sa capacité à intégrer l'art. Cette esthétique du quotidien associe le contemporain à un patrimoine oublié et repense les rapports sociaux tout en conservant l'identité d'une ville, jeune, mais ancrée.



Figure 37 Denton Corker Marshall, Robert Owen, *Webb Bridge*, Melbourne, 2003

(Photographie de John Gollings²⁸⁸)



Figure 38 Denton Corker Marshall, Robert Owen, *Webb Bridge*, Melbourne, 2003²⁸⁹



Figure 39 Nadim Karam, *The Travellers*, Melbourne, 2006
(Charline Thénot et Lorne Robert Beck, décembre 2014)

²⁸⁸ www.gollings.com.au consulté le 23 septembre 2014.

²⁸⁹ www.dentoncorkermarshall.com consulté le 22 septembre 2014.

IX.3.3. ***Cow up a tree*: une opportunité de réaffirmer l'histoire**

La deuxième œuvre choisie est une sculpture pour le moins singulière et originale. Elle s'intitule *Cow Up a Tree* et a été réalisée en 1999 par l'artiste Australien John Kelly devant le *Victoria Harbour*. Composée de cinq tonnes de bronze patiné, elle a été installée en février 2001 – période où débutent les travaux de réhabilitation des quais. Contrairement à l'œuvre *Webb Bridge* qui s'intègre comme architecture sculpturale dans le paysage urbain, elle présente une tout autre facette de la création *in situ* à l'épreuve du quartier des *Docklands*. *Cow Up A Tree* montre l'intérêt de John Kelly pour les œuvres d'un autre grand artiste Australien William Dobell (1899-1970), qui réalisa de nombreuses esquisses de vaches. Les œuvres de l'artiste John Kelly – il a lui même peint des vaches – semblent dans un premier temps teintées d'humour. La référence à l'histoire de la peinture australienne et au peintre William Dobell, méconnu en Europe, est claire, mais pas évidente pour un public néophyte de l'art australien.



Figure 40 John Kelly, *Cow Up A Tree*, *Docklands*, Melbourne, 2001
(Photographie d'Alistair Wilson, 2010²⁹⁰)

²⁹⁰www.alistairwilson.com.au consulté le 26 septembre 2014.



Figure 41 William Dobell, *Wangi cows*, dessin plume et encre brune, 15.4 x 22.8 cm, Art Gallery of Nouvelle-Galles du Sud, non daté



Figure 42 John Kelly, *Cow Depot (IV)*, huile sur contreplaqué, 135×150 cm Art Gallery of Western Australia, 1993

En 1939, William Dobell enseigne comme professeur d'art à *East Sydney Technical College* puis est enrôlé dans le corps de construction civile des alliés, de 1942 à 1944, en tant que peintre effectuant des camouflages contre l'ennemi japonais. Il deviendra plus tard un grand artiste de guerre. John Kelly s'est inspiré du travail de Dobell et d'autres artistes de l'époque qui réalisaient des vaches et des animaux en papier mâché pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ces animaux étaient placés sur les bases aériennes australiennes et trompaient les pilotes ennemis japonais. Très peu de données historiques existent sur cette pratique du camouflage même si les activités de Dobell ont documenté l'*Australian War Memorial* ainsi que les photographies de Max Dupain²⁹¹, un des plus grands photographes modernes australiens et un des seuls à avoir photographié cet art du camouflage et la construction de *Sydney Opera House*. Intrigué par cette pratique du camouflage, John Kelly consacre une grande partie de son œuvre à peindre des vaches. L'artiste, détourne la symbolique de cet animal et s'approprie le territoire urbain. John Kelly réussit à mêler dans une sculpture, à première vue humoristique, le travail de Dobell et les faits climatiques. *Cow Up A Tree* est à voir et à comprendre dans un contexte australien ; les inondations sont fréquentes et créent souvent de nombreux dégâts et tragédies. Le travail d'approche de cette œuvre dépend du spectateur mais également du contexte dans laquelle elle est vue et appréhendée. John Kelly reflète, au travers de cette sculpture, sa préoccupation de traduire une réalité, aussi brutale soit-elle, avec légèreté. Entre gravité et une pratique quelque peu absurde au centre de l'histoire australienne – être engagé par l'armée pour faire des vaches en papier mâché afin de tromper l'ennemi – l'artiste instaure une trame narrative ubuesque. La culture australienne et l'histoire créent des scénarios – une vache emportée par une inondation se retrouve coincée dans un arbre – et donnent de la substance à cette œuvre *in situ*. L'œuvre *Cow up a tree* a également été installée sur les Champs Elysées en 1999, elle existe différemment d'un lieu à l'autre et n'a donc pas uniquement été réalisée pour la réhabilitation des quais.

²⁹¹Pendant la Seconde Guerre Mondiale, Max Dupain, servit dans la *Royal Australian Air Force* à Darwin (Territoire du Nord), en Papouasie-Nouvelle-Guinée (indépendante en 1975) et créa également des camouflages. Plus tard, le traitement de l'actualité par le média photographique, à l'inverse de la photographie de mode et des publicités, fait de lui un des plus grands photographes modernes australiens. Il a également photographié de nombreuses architectures, notamment la construction du célèbre *Opera House* et reste un des photographes australiens qui a le plus immortalisé la ville de Sydney des années 1930 jusqu'à sa mort en 1992. Ses photographies définissent la culture de la plage, le culte du corps encore très présent en Australie aujourd'hui. Il a réussi à capturer des moments de simplicité, portait d'une Australie vraie, contemporaine où le corps s'exhibe à la plage.

Cette sculpture de huit mètres de haut suscite une expérience singulière, curieuse voire surréaliste. La vision absurde d'une vache coincée dans un arbre s'inspire, certes, de la réalité – les inondations que connaît chaque année l'Australie – et s'appréhende en termes de superpositions temporelles et de connections factuelles. Elle a été conçue alors que l'artiste faisait des recherches sur l'œuvre de Dobell mais le site des *Docklands* a joué un rôle majeur, « c'est un espace ouvert, il crée le sentiment d'un paysage australien dans un environnement urbain. Cela est évoqué par la ligne de l'horizon où s'installe un dialogue entre l'eau et l'environnement. Cela renvoie à une inondation. Placer la sculpture à quelques mètres au-dessus de la ligne d'eau donne à l'œuvre une sensation monumentale d'une silhouette contre le ciel²⁹²» explique l'artiste. La nuit, l'effet est accentué lorsque la sculpture est éclairée, tandis que derrière elle, l'obscurité de l'eau de la baie crée un sentiment de distance. Son emplacement entre deux arrêts de tramway donne à voir une sculpture pérenne, qui évolue au fil des heures et des luminosités, au milieu du quotidien des passants. Cet environnement est un lieu de rencontre qui justifie, selon l'artiste originaire de Melbourne, l'implantation de son œuvre « je suis ravi de l'installation de cette sculpture dans ma ville natale. J'espère que cette sculpture ouvrira l'imagination des *Melbournians* et apportera une contribution précieuse aux villes dans le débat culturel contemporain²⁹³» explique-t-il.

En traitant la création *in situ* en Océanie, ses territoires urbains et sa géo-esthétique évolutive, je délimite, dans ce chapitre, l'intégration d'œuvres au travers des sciences et techniques relatives à l'aménagement des espaces urbains. Le bien-être des citoyens, tout en préservant l'environnement social et urbain, est renforcé par l'intégration de ces productions. Il est primordial de comprendre comment l'art agit dans l'entité même de la ville et pourquoi la présence d'œuvres en milieu urbain témoigne d'une géo-esthétique à l'échelle métropolitaine. Renouveau des identités, le champ institutionnel de la métropole accueille l'art et reflète la diversité des pratiques contemporaines. En prenant place dans l'espace public, l'art se réfère aussi au contexte, urbain, historique, culturel, et nous interroge sur ses déterminismes. Le concept d'art intégré au milieu urbain et le procédé de création

²⁹²www.docklandsmelbourne.com.au consulté le 13 octobre 2014.

²⁹³*Ibid.*

définissent, selon Paul Ardenne la ville « comme espace pratique ²⁹⁴ » qui explique à propos de « l'art en contexte réel », [qu'] entre tous les espaces de la réalité auxquels il [l'artiste] a le désir de se « nouer », la ville est l'un de ceux qu'il affectionne particulièrement ²⁹⁵. Selon lui, « la ville ne s'illustre pas, mais se vit ²⁹⁶ ».

L'art *in situ* indique très visiblement la créativité d'une ville et son rapport au lieu. Améliorer son image, la rendre plus attractive mais aussi lutter contre les divisions socio-spatiales fait partie des singularités propres à ces métropoles. Cela nous amène à concevoir les œuvres publiques tout en définissant une correspondance entre lieu, héritage et frontière. L'articulation de multiples frontières définit la création *in situ* dans cette aire culturelle. L'esthéticien François Soulages évoque à propos de ce conditionnement que « l'art est conçu comme une activité culturelle, géopolitique et humaine particulière : d'une part, il est culturellement, socialement, géopolitiquement et historiquement conditionné ; il appelle alors une *sociologie de l'art* articulée à l'histoire géopolitique ; d'autre part, il nécessite une implication personnelle d'un sujet particulier ; il appelle alors une *anthropologie de l'artiste* articulée à la psychanalyse²⁹⁷ ». Ces perspectives corroborent mes intentions et nous amène, à présent, aux frontières des sites urbains. Nous allons voir comment la création néo-zélandaise se tourne vers des territoires ruraux, sous le prisme de la sculpture monumentale.

²⁹⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p.87.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.87.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.88.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.88.



Figure 43 John Kelly, *Cow up a tree*, Docklands, Melbourne, 2001 (Elsa Thénot, juillet 2013)

IX.4. Faire œuvre dans l'espace naturel

Il nous faut avant d'aborder l'art *in situ* extra-urbain, revenir brièvement sur l'émergence des démarches artistiques pionnières qui ont œuvré dans, par, sur ou avec la nature et féconder des territoires excentrés en y domiciliant des créations plus ou moins pérennes, simultanément aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne au tournant des années 1960 et 1970. Sous les appellations *Land Art*, *Earth Art*, les pionniers que furent Robert Smithson, Nancy Holt, Robert Morris, Michael Heizer, Denis Oppenheim, ou Walter de Maria ont essentiellement développé des œuvres *extra muros* car ils souhaitaient leur conférer une échelle décuplée. D'autres raisons ou convictions les avaient confortés dans ce sens. Elargir, voire faire éclater les cadres traditionnels de l'art conférait une dimension critique à leurs réalisations en plein air ; se démarquer des tendances dominantes qui perpétuaient l'objet tableau les lança à la recherche de *sites*. Peu nombreux furent ceux qui investirent la ville, nous n'en mentionnerons qu'un, Charles Simonds qui, au cours des années 1970, essaima ses micro-chantiers de ruines dans des capitales comme New York et Paris (1975), dans des quartiers déshérités, pauvres ou à la marge de ces dernières. Il sera intéressant de voir si les créations urbaines qui composent notre corpus recèlent une telle teneur critique.

Certains de nos choix ont motivé une extension aux zones périurbaines voire rurales car elles mettent en œuvre des corrélations entre *in situ* et *Land Art*. L'expression poétique de ce nouveau rapport à la nature passe par les créations de Robert Smithson puis d'Andy Goldsworthy et Nils Udo, notamment. Dans un premier temps, ce qui nous intéresse ici dans le concept d'*in situ* propre à la ville et aux zones de voisinage est le fait que l'artiste sorte de l'atelier pour intervenir dans un lieu, comme l'on fait les Impressionnistes au XIX^e siècle en laissant une empreinte, marque sur un support, une toile, en figurant le monde tel qu'il s'imprime sur la rétine. En sortant de l'atelier, ils ont restitué l'impression reçue et la fugacité d'un moment de lumière. Le second point qui définit l'*in situ*, est le fait que les artistes laissent une empreinte dans un lieu, urbain ou non, à des échelles multiples, avec des *médiums* divers, pour une durée permanente ou non.

La Nouvelle-Zélande est un pays où l'architecture et la création riment avec nature et où les relations avec le territoire sont très fortes. La ville d'Auckland ne présente pas le même visage artistique que ses consœurs australiennes. Capitale

économique du pays, cette cité est bâtie sur une bande de terre située entre la mer de Tasman et l'Océan Pacifique, entre le port de *Waitemata* à l'est et le port de *Manukau* à l'ouest. Offrant un cadre de vie exceptionnelle, proche de la nature, un million quatre cent mille habitants vivent sur une superficie urbaine dix fois supérieures à celle de Paris. Le mode de vie des *Aucklanders*²⁹⁸ est tourné vers la vie en plein air et l'art hors du musée, entre espace naturel et urbain, est très présent. Cette ville accueille une importante communauté asiatique et maorie, imprégnée d'une forte identité biculturelle – Maoris et *Pakehas*, (cf. chapitre 2, partie 1) – et multiculturelle, comme ses voisines australiennes.

En examinant différents projets d'architecture, tous actuels, j'ai constaté que cette ville renoue avec son passé et se rapproche des préoccupations urbanistiques australiennes. Les tendances traditionnelles et les innovations technologiques cohabitent dans ce pays résolument biculturel. Entre l'authenticité d'une ville, d'une architecture, les *Marae* – lieu maori sacré – et le nouveau visage de cette métropole, quelles identités les acteurs urbains donnent-ils à voir ? Depuis quelques années les architectes et les urbanistes ont imaginé un concept appelé *Architecture Party*²⁹⁹ sur le front de mer d'Auckland. Au cœur de ce projet, les édiles souhaitent associer le destin de vieux hangars en centre-ville, dévoilant le patrimoine agricole de la Nouvelle-Zélande, à l'architecture contemporaine. Le but, créer un urbanisme emblématique pour « rivaliser » avec *Sydney Opera House* et construire un bâtiment consacré à la culture Maorie – l'architecture en Nouvelle-Zélande coïncide souvent avec les luttes identitaires. Comme j'ai pu le voir, le conseil municipal d'Auckland prend en compte les marqueurs de l'histoire maorie à travers la régénération du paysage urbain ; cependant de nombreuses questions restent sans réponses lors de ma pratique exploratoire de la ville. La réhabilitation du quartier de *Wynyard* à Auckland – avec le projet *Architecture Party* – améliore l'attractivité d'un lieu, son intérêt et son dynamisme, mais reste dans le choix de mon corpus trop proche du projet de réhabilitation des quais à Melbourne – même si les œuvres proposées sont spécifiques au site et intégrées dans un espace unique. Ces promenades existent internationalement, dynamisent un front de mer grâce à l'intégration de sculptures mais nous questionnent également sur l'uniformisation artistique des villes-

²⁹⁸Nom des habitants d'Auckland.

²⁹⁹En cours de construction lors de mon dernier séjour en mars 2011, afin d'accueillir les hordes de touristes qui arriveront pour la Coupe du Monde de Rugby qui débutera en septembre 2011, ma pratique exploratoire d'Auckland ne me permet pas d'intégrer ce projet dans mon étude.

mondes³⁰⁰. Alors que chaque ville se veut unique, les édiles réhabilitent le patrimoine urbain déjà existant en créant inlassablement des projets artistiques. C'est pour cette raison, que je n'ai pas souhaité, dans le cas d'Auckland, resserrer mon corpus sur la ville, mais proposer une réinterprétation de l'art *in situ* à l'échelle d'un paysage naturel. J'ai donc décidé d'orienter mon travail sur un autre projet situé en périphérie d'Auckland et intitulé *Gibbs Farm*.

N'étant pas à proprement parlé dans le territoire urbain, cette initiative artistique s'ouvre légitimement aux problématiques spatiales océaniques et aux relations singulières avec les paysages naturels³⁰¹. Ainsi délimité, ce projet s'ouvre à un espace naturel et permet de définir une géo-esthétique appliquée à mon terrain et aux singularités spatiales de ces villes-océans : îlienne pour la Nouvelle-Zélande et île-continent pour l'Australie. Comprendre Auckland et son rapport au territoire, nous amène à analyser ces villes-océans sous le prisme du parc *Gibbs Farm*. L'analyse de ces œuvres à l'échelle naturelle est un élargissement de l'espace urbain à ces zones de voisinage et fait référence à l'art environnemental.

IX.4.1. Villes-Océans

Les villes que j'étudie ont toutes un point commun, elles ont été construites autour d'une baie et l'intégration d'œuvres *in situ* découle de cette particularité géographique. Le front de mer d'Auckland est analogue à ce que nous venons d'analyser à Melbourne et à ce que nous verrons avec l'événement annuel *Sculpture by the Sea* à Sydney. Des sculptures publiques sont présentes sur les quais des villes et des promenades proposent un espace artistique ouvert sur la mer. Chaque œuvre repense une forme d'art, un thème, une histoire et caractérise la scène artistique urbaine. Ces territoires ont subi de grands changements – des zones postindustrielles abandonnées, délabrées –, ils sont devenus des lieux dynamiques et attractifs dans le Pacifique Sud. Les singularités géographiques, culturelles et

³⁰⁰Nous reviendrons dans la troisième partie sur cette mondialisation culturelle et artistique que connaissent les grandes métropoles à partir du concept de contagion.

³⁰¹Les missionnaires et les Maoris ont vécu de réelles tensions lors de la colonisation et se sont battus sur les questions de spoliation des terres et de gestion des ressources naturelles. Ces conflits sont complexes, je fais référence au document fondateur de la nation néo-zélandaise, le Traité de *Waitangi* (1840) – cf. chapitre 2, partie 1 – et aux problématiques territoriales. Les différences d'opinion qui se posent dans la décision collective des questions de gestion des ressources naturelles restent des problématiques actuelles.

artistiques existent car ces cités incarnent le lien entre terre et mer. Tournées vers le Pacifique, comme le sont Sydney et Melbourne, la ville d'Auckland est enclavée. Le front de mer s'est développé et a intégré des projets de création qui soutiennent l'aménagement urbain. La réhabilitation d'un quartier, des quais ou d'une friche industrielle devient l'occasion de créer un nouvel espace public ouvert sur l'eau et un environnement urbain où les citoyens côtoient des œuvres d'art. Comme nous l'avons vu précédemment avec les *Docklands* à Melbourne, ces territoires offrent une large visibilité, une nouvelle utilisation de l'espace public et contribuent au développement du front de mer. Les politiques d'art public de Melbourne et d'Auckland se rejoignent, elles justifient ces projets comme des processus d'engagement et de régénération spatiale. Les territoires urbains et océaniques d'Auckland et de Melbourne influencent et façonnent la conception des relations entre art et espace public. Cette ouverture à la périphérie urbaine se juxtapose au corpus métropolitain et se justifie par les relations étroites qu'entretiennent les néo-zélandais avec l'océan et leurs espaces naturels. Peu urbanisée il y a un siècle, la Nouvelle-Zélande présente aujourd'hui un taux d'urbanisation de 86% et c'est pourquoi je souhaite élargir cette esthétique du monumental à des paysages naturels et orienter mon corpus vers un concept d'œuvres *in situ* qui a vu le jour en banlieue d'Auckland en 1991 : *Gibbs Farm* et répond au critère spatial d'une géographicité de l'art.

IX.4.2. *Gibbs Farm*, art environnemental

La création *in situ* en Nouvelle-Zélande évolue dans les territoires urbains et s'élargit à un espace plus large, plus rural et ouvert sur l'océan. L'intégration d'œuvres *in situ* dans un espace autre que la ville n'est pas propre à la Nouvelle-Zélande. Je pense au site exceptionnel qui accueille l'un des plus beaux musées d'Europe, le Musée d'Art Moderne *Louisiana* dans l'agglomération de Humlebaek au Danemark. Ce musée reste un endroit clos mais ouvert sur un immense parc dans lequel sont installées des sculptures d'artistes internationaux comme Alexander Calder, Alberto Giacometti ou encore Jean Dubuffet. Si ces sculptures souvent monumentales, n'ont pas été cr ees pour le site – qui offre un panorama sur la mer Baltique et la Suède toutes proches –, ce musée tire partie du lieu exceptionnel et valorise les œuvres d'art. La promenade dans le parc est une expérience singulière et une vue complète sur le détroit * resund* montre comment les sculptures interagissent avec l'environnement.

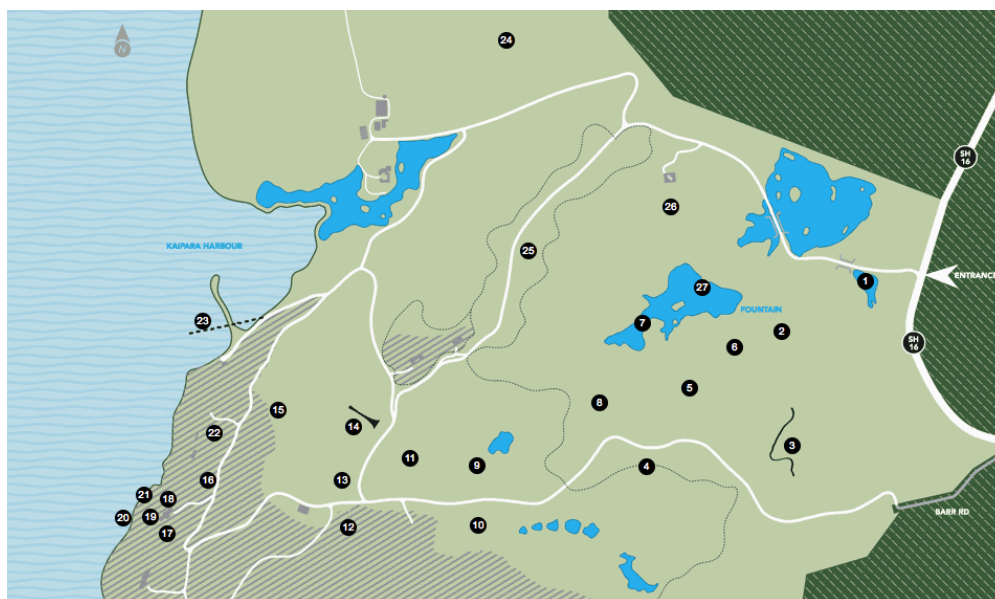
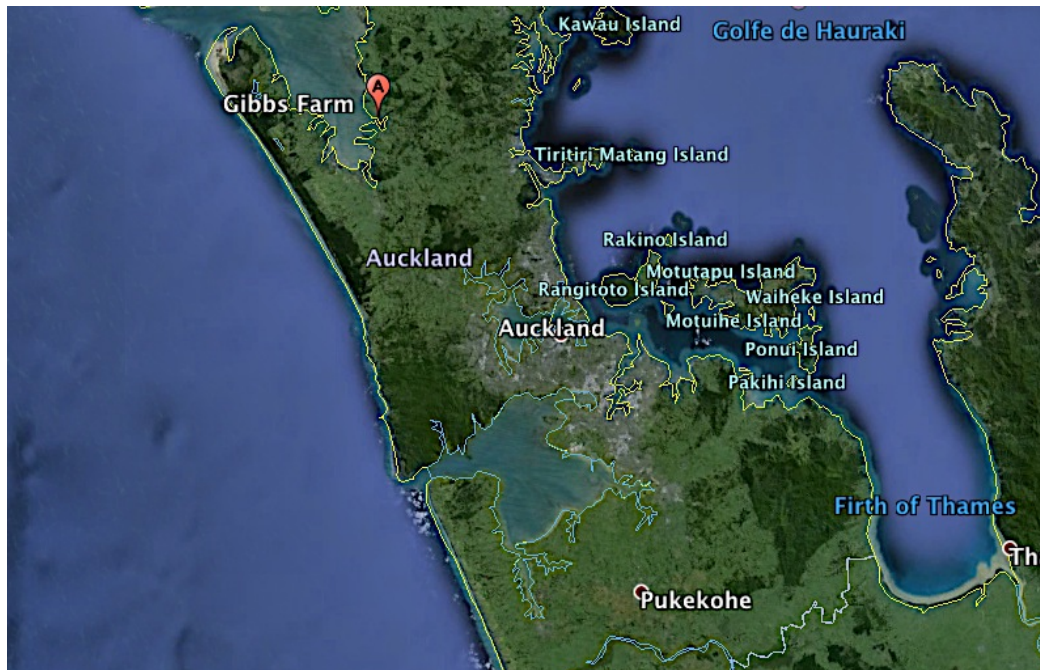


Figure 44 Mobile d'Alexander Calder, Musée d'Art Moderne *Louisiana*, Humlebaek, Danemark (Elsa Thénot, juillet 2012)

Au nord d'Auckland, *Gibbs Farm* offre un cadre inhabituel et propose une collection de sculptures monumentales. Propriété privée, mais ouverte au public sur rendez-vous, elle appartient à l'homme d'affaire néo-zélandais Alan Gibbs. La notion même de territoire est dans le choix de ce projet intégré à mon corpus redéfini. Nous avons jusqu'à présent traité du territoire urbain, cependant *Gibbs Farm* ne se situe pas en ville. Les sculptures peuvent investir un paysage naturel sans pour autant répondre à la définition du *Land Art*, que je définis comme une interaction entre l'artiste, la cadre et le matériau environnemental naturel. L'artiste crée une œuvre, souvent une sculpture avec des matériaux bruts soumis à l'éphémère et aux conditions climatiques. Nous parlerons d'art environnemental dans le cas de *Gibbs Farm*, qui transforme visuellement un territoire naturel, évoque un autre rapport au site et propose des interventions artistiques avec des matériaux non bruts où la nature du lieu est réinterprétée. Ce dernier devient une nouvelle scène artistique où

les dimensions historiques, culturelles, géographiques sont différentes de l'espace métropolitain traditionnel. Le projet n'est pas seulement *in situ*, l'espace naturel offre des dimensions exceptionnelles inhérentes au site. Le dialogue entre l'artiste et l'environnement, est, grâce à l'œuvre, réinterrogé. Sortant de l'atelier, les artistes se confrontent à de nouveaux lieux de création et élargissent leurs palettes de sculpteur. Ces formes d'art sont implantées dans un site naturel et amènent l'artiste à un dépassement de soi, dans un dialogue qui suscite l'expérience physique en résonance avec le lieu. Cette initiative fait partie du paysage artistique de la Nouvelle-Zélande et montre la volonté d'un homme – comme John Kaldor en Australie – de faire partager son amour pour l'art. Il s'agit pour les artistes d'œuvrer singulièrement dans un territoire surdimensionné et d'établir une connexion avec l'environnement. Des bouts de nature brute dans le Pacifique comme celui de *Gibbs Farm* ou *Great Barrier Island* engendrent un nouveau rapport artistique au site directement lié à l'environnement de vie. Lorsque, nous sommes face à ces œuvres ou aux photographies de ces sculptures monumentales, notre perception de l'espace est altérée. De fait, investir l'espace de la manière la plus inattendue qu'il soit, participe de cette expérience environnemental de l'art. Nous allons illustrer³⁰² ces propos avec deux œuvres, *Horizons*, réalisée par Neil Dawson en 1994 et *Dismemberment* de l'artiste Anish Kapoor conçue en 2009.

³⁰²Pour une vue d'ensemble du projet *Gibbs Farm*, je vous invite à consulter le site internet www.gibbsfarm.com.nz



- | | | | |
|--------------------|-----------------------|------------------|---------------------|
| 1 Zhan Wang | 8 Sol LeWitt | 15 Len Lye | 22 Bill Culbert |
| 2 Marijke de Goeij | 9 Leon van den Eijkel | 16 Chris Booth | 23 Andy Goldsworthy |
| 3 Richard Serra | 10 Neil Dawson | 17 Ralph Hotere | 24 Maya Lin |
| 4 Daniel Buren | 11 Peter Nicholls | 18 George Rickey | 25 Bernar Venet |
| 5 George Rickey | 12 Peter Roche | 19 Eric Orr | 26 Jeff Thomson |
| 6 Richard Thompson | 13 Graham Bennett | 20 Tony Oursler | 27 Kenneth Snelson |
| 7 Marijke de Goeij | 14 Anish Kapoor | 21 Russell Moses | Private Area |

Figure 45 Localisation *Gibbs Farm, Kaipara Harbour*
 les pastilles noires représentent les 27 œuvres³⁰³

³⁰³ www.gibbsfarm.org.nz et www.google.earth.com consulté le 4 mars 2015.

IX.4.3. Neil Dawson, *Horizons*

Cette sculpture réalisée en 1994 par l'artiste néo-zélandais Neil Dawson représente un morceau de tôle ondulée. C'est une des premières œuvres à avoir été commanditée par et réalisée pour Alan Gibbs. Située sur un des endroits les plus élevés de la propriété, ce trompe-l'œil spectaculaire fait écho à la topographie du lieu. Les éléments comme la terre, les vastes plaines, le cadre géographique et la vue sur le port de *Kaipara* font état de plusieurs contraintes locales. *Kaipara* est un des plus grands ports de l'hémisphère sud, très vaste et peu profond, la masse d'eau change en fonction des marées ce qui modifie le paysage. Neil Dawson, artiste très connu en Nouvelle-Zélande, notamment à Wellington comme nous le verrons dans le chapitre 2 à venir, s'invite dans cet espace et déconstruit les proportions communément utilisées en répondant à certaines exigences : territoire, immensité et démesure. Appréhender ce territoire afin de mieux voir et comprendre le travail des artistes, leurs forces de création face à la nature changeante répond à cette étude. Prouesse technique étonnante, cette sculpture monumentale contribue à faire émerger une géo-esthétique proche de l'art environnemental. Cette lecture spatiale décrit une relation particulière entre œuvre et lieu, car, dans ce cas précis, l'artiste doit prendre en compte des paramètres qui ne sont pas dans l'esprit traditionnel de la sculpture afin de penser l'espace physique dans sa globalité.

Cette sculpture peut faire référence au *Land Art*³⁰⁴ mais n'est pas construite avec des éléments naturels, comme le fait l'artiste britannique Andy Goldsworthy qui « révèle l'intégration des données atmosphériques et matérielles comme une opportunité créative³⁰⁵ ». Selon la théoricienne des arts Andréa Urlberger, qui a consacré une étude à la catégorie des œuvres *in situ*³⁰⁶, l'auteure explique à propos d'un autre artiste, Carl Andre, qu'en plaçant « des lignes de briques au sol » l'artiste « engendre un lieu »³⁰⁷ » et propose dans ses œuvres de rompre avec la sculpture du passé. L'artiste crée une relation affective et spatiale avec les matériaux

³⁰⁴Le processus de création propre au *Land Art* est très bien illustré dans le documentaire intitulé *Rivers and Tides* et réalisé par Thomas Riedelsheimer en 2005. Ce documentaire filme le travail d'élaboration sur plusieurs mois d'une œuvre intitulée *Rivers and Tides* et réalisée par l'artiste britannique Andy Goldsworthy.

³⁰⁵Hélène Saule-Sorbé, Cours d'agrégation 2003, épreuve de culture artistique, *Goldsworthy, le nuancier de la nature*, p.88.

³⁰⁶Andrea Urlberger, « L'œuvre *in situ* : spécificité ou contexte ? » in *Nouvelle Revue d'esthétique*, 2008.

³⁰⁷*Ibid.*, p.5.

qu'il emploie et crée des structures déductives, exempt de joints. Ainsi dans l'action d'engendrer un lieu, il donne forme, consistance et réalité à une œuvre. Neil Dawson engendre une géographie artistique propre au territoire et inspire un sentiment poétique. Dans le cas de *Gibbs Farm*, toutes les sculptures réalisées dans et pour la propriété aurait pu exister sur un autre site, urbain par exemple mais, le résultat n'aurait sans doute pas été le même. La spécificité du site, les collines verdoyantes, ce *no man's land* ouvert sur le port de *Kaipara* permet aux œuvres de s'ancrer dans le lieu tout en ayant une fonction institutionnelle grâce au mécénat.



Figure 46 Plan *Gibbs Farm*, localisation de l'œuvre 10 *Horizons*, Neil Dawson³⁰⁸

³⁰⁸www.gibbsfarm.org.nz consulté le 4 mars 2015.



Figure 47 Neil Dawson, *Horizons*, Gibbs Farm, 1994³⁰⁹

³⁰⁹www.gibbsfarm.org.nz, consulté le 25 octobre 2014.

IX.4.4. Anish Kapoor, *Dismemberment Site*

1

Les perspectives de relecture de la création *in situ* par l'art environnemental dans le parc *Gibbs Farm* font jour sur une sculpture signée par Anish Kapoor en 2009 et intitulée *Dismemberment, Site 1*. Né à Bombay, Anish Kapoor s'installe en Grande-Bretagne en 1972 et devient l'un des créateurs les plus influents de sa génération. Son statut d'artiste mondial, trouve sa place dans une recherche animée par la création australienne et néo-zélandaise et appuie l'ancrage international de *Gibbs Farm* sur la scène artistique.

Cette immense sculpture rouge, couleur de « l'intérieur de notre corps ³¹⁰ » explique l'artiste, est composée d'une membrane de PVC tendue entre deux ellipses géantes en acier. Ce travail est architectural dans sa dimension et son caractère d'œuvre monumentale ; l'ancrage spectaculaire, voire surnaturel, provient de sa forme, sa couleur et son matériau. La conception, la composition, l'équilibre et l'harmonie des volumes et la grandeur de la sculpture engendre une ordonnance architecturale. Le titre *Dismemberment, Site 1* fait référence à un des concepts clés de l'artiste, piste de lecture de ses œuvres : l'écorché. Ce genre de représentation renvoie, à l'anatomie d'un corps dessiné, peint ou sculpté sans peau, où les muscles ressortent. Pratique en vigueur à la Renaissance et intégrant la formation académique des peintres, cette notion prend forme dans la membrane de PVC rouge, qui « démembré ³¹¹ » le site, la colline, pour exister comme un muscle, une trompe et créer une sensation de passage par l'intérieur de celle-ci. L'emploi du rouge renvoie à un corps débarrassé de sa peau ; Anish Kapoor parle de « démembrement du site », spécificité de l'action politique ou social qui morcèle le territoire dans une œuvre spectaculaire. Cette sculpture est appréhendée par l'artiste comme une peau « écorchée » qui justifie selon lui qu'elle soit « connectée à cet endroit » devenant « le démembrement entre l'objet et le site ³¹² ». Elle incarne par son choix chromatique, la persistance des lois de la couleur en peinture. Cette membrane tendue horizontalement est une sculpture tant audacieuse que monumentale où le territoire verdoyant de la colline contraste avec le rouge vif de la

³¹⁰ www.anishkapoor.com consulté le 28 octobre 2014.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

sculpture « pour faire acquérir à une couleur le plus de perception possible, il faut la placer dans le voisinage de la couleur directement opposée : ainsi il faut placer [...] le vert avec le rouge³¹³ ». La monochromie tient une place fondamentale dans le travail d'Anish Kapoor. Ici, elle est rouge, comme une peau où les stries renvoient aux muscles et à la circulation sanguine. Sa forme, son échelle, sa surface modifient la vision du spectateur qui réinvente une nouvelle façon d'habiter l'espace. L'expérience d'une œuvre comme *Dismemberment, Site 1* est multiple : temporelle, spatiale, sensorielle et démembré la colline sur laquelle elle se trouve. Invitation singulière, son aspect générique est polysémique : trompe, instrument de musique, elle évoque l'idée de passage vers un monde inconnu.

Dans ce chapitre autour des sculptures à l'épreuve des villes, j'ai élargi mon corpus à l'art environnemental, aux territoires sauvages, insolites et défini une géo-esthétique évolutive selon les sites abordés. Aborder différentes œuvres et démarches pour les faire exister ensemble, permet, sous l'angle d'une géographie artistique, de créer des passerelles. Ces œuvres embrassent un site non urbain mais évoluent en correspondance avec le lieu et l'environnement. *Gibbs Farm* propose une véritable collection d'art en milieu rural. Le site, les collines, l'architecture créent la force de ce lieu et cet ensemble minimaliste propre au lieu répond à une esthétique océanienne protéiforme. Nous allons pour conclure ce chapitre, nous intéresser à un événement annuel, *Sculpture by the Sea* dans un cadre singulier, la plage, les baies de Sydney, à la frontière de l'urbain et de l'océan.

³¹³Cours d'agrégation d'Hélène Saule-Sorbé, *Art, science et technique de la Renaissance à nos jours*, programme 2015.

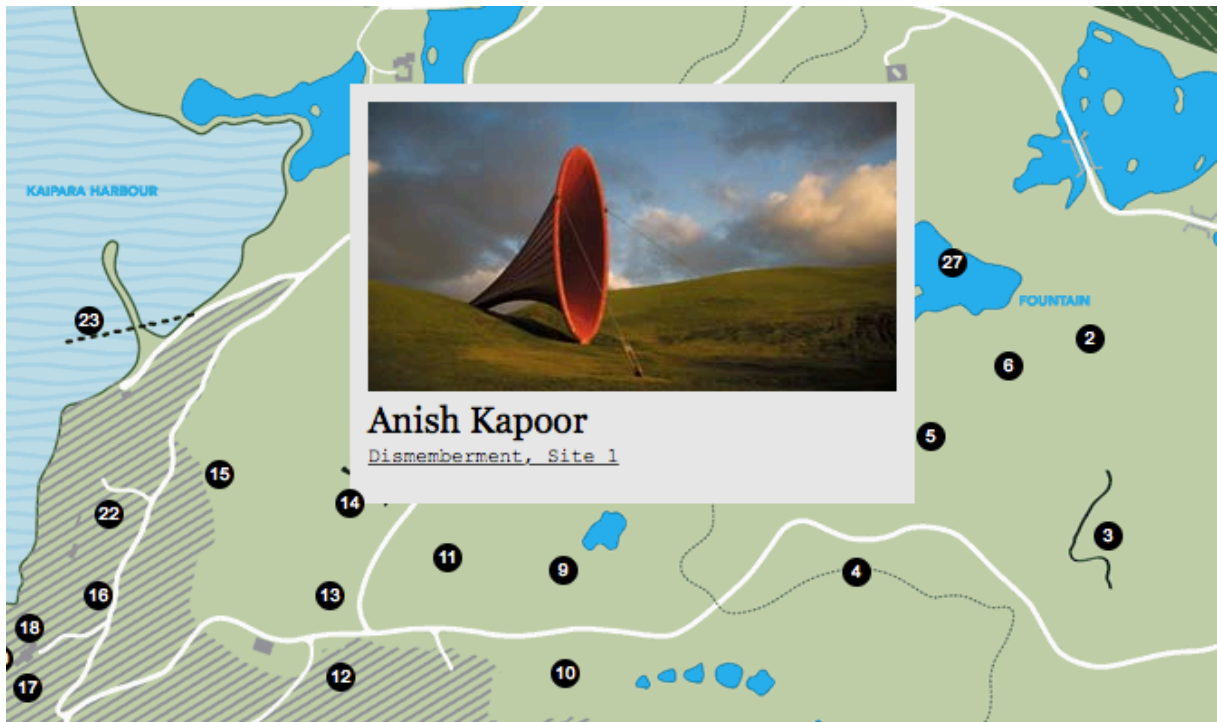


Figure 48 Plan *Gibbs Farm*, localisation de l'œuvre 14 *Dismemberment Site 1*, *Anish Kapoor*³¹⁴

³¹⁴www.gibbsfarm.org.nz consulté le 2 novembre 2014.

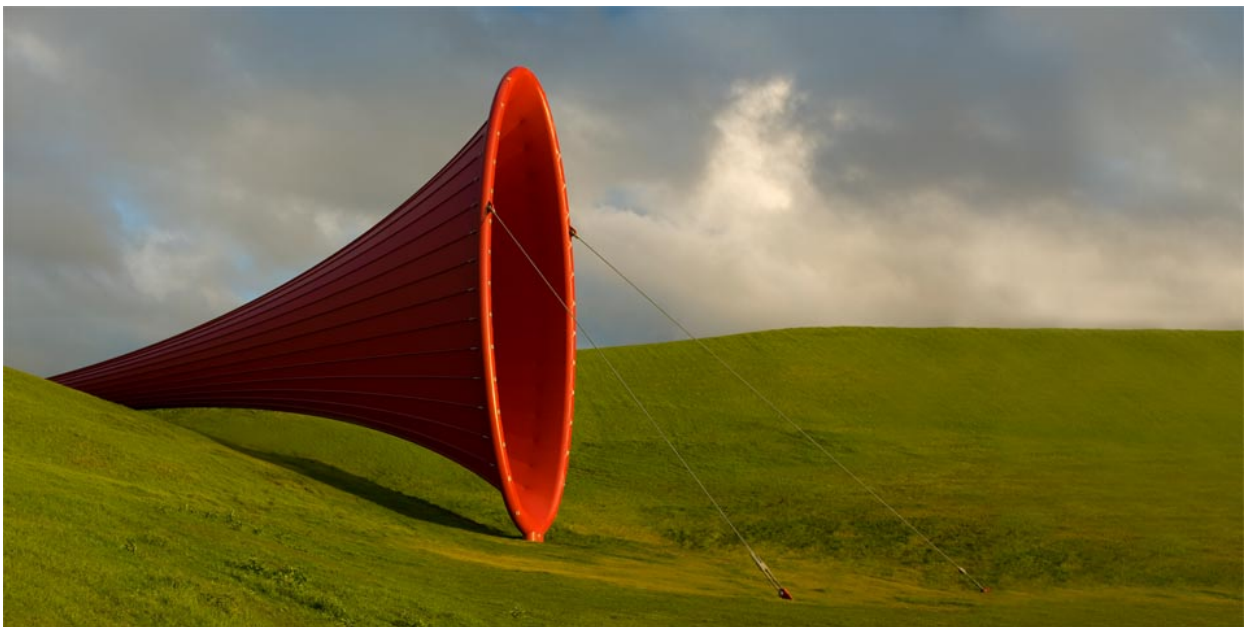


Figure 49 Anish Kapoor, *Dismemberment*, Gibbs Farm, 2009³¹⁵

³¹⁵www.gibbsfarm.org.nz consulté le 2 novembre 2014.

IX.5. *Sculpture by the Sea, Sydney*

Nous concluons cette analyse sur la sculpture à l'échelle de ces « nouveaux territoires de l'art »: friches industrielles, quais, paysages naturels, par un lieu symbolique de la société australienne: la plage. Ces espaces singuliers et éclectiques élargissent notre réflexion à l'exposition annuelle *Sculpture by the Sea*. Paul Ardenne explique ainsi que « toute sculpture s'interpose dans l'espace, et le crée. Elle est à la fois contre l'espace et l'espace même. Spatialement parlant, elle ajoute et elle définit³¹⁶ ». Il conclut à propos de l'œuvre monumental que « le recours au grand format se montrera forcément plus payant que le recours à la petite échelle. C'est grand ? Analogiquement, cela signifie que c'est important³¹⁷ ».

Cette exposition a lieu chaque année en Australie, à Sydney et Perth (Australie-Occidentale) ainsi qu'à Aarhus au Danemark tous les deux ans. *Sculpture by the Sea* témoigne de ce rapport singulier entre l'art et l'océan. Cette exposition *in situ* résume à elle seule l'intérêt que je porte sur la création à l'échelle du territoire urbain en général et océanien en particulier. Cet événement vise à intégrer la création dans le quotidien des citadins et permet aux artistes de contribuer à l'élaboration et à la réinterprétation du domaine public. Fin octobre, la baie de Sydney est envahie par des sculptures monumentales. Exprimer et explorer cet espace contemporain qu'est la plage, propre aux villes-océans cosmopolites, accroît la participation communautaire à la vie culturelle. Cette ville accueille aux abords de l'été (hémisphère sud) cet événement artistique qui célèbre l'harmonie entre terre et mer propre à cette île-continent où l'innovation, la puissance des œuvres corroborent les relations étroites entre l'art et son lieu d'accueil.

Cette approche monumentale de la sculpture dans l'espace que propose la plage, lieu culturel chargé de sens en Australie, permet au plus grand nombre de s'approprier l'œuvre. Cette expérience artistique est ancrée dans le paysage et offre l'opportunité aux artistes locaux et internationaux de travailler dans une ville assez méconnue des Européens. Le concept de *site-specific art* montre que les artistes répondent personnellement au lieu en intégrant l'art au territoire. L'innovation, la créativité, l'expérience environnementale de l'art, sont les valeurs partagées par les

³¹⁶Paul Ardenne, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XIXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009, p.254.

³¹⁷*Ibid.*, p.256.

acteurs de ce projet. La force de *Sculpture by the Sea*, c'est diversité et de la qualité artistique des productions, tout en répondant à la vie quotidienne des citoyens. Cet endroit attrayant possède un caractère unique où l'art fait partie intégrante de l'environnement alentour et montre qu'un artiste peut créer et sublimer le site sans nécessairement suivre les conventions liées à la planification et à l'urbanisme.

Ce concept collaboratif entre les acteurs locaux, les chefs de projets, les urbanistes, les architectes et les citoyens participe de cet élargissement de l'art vers la vie, thème qui traverse la modernité et les pratiques contemporaines. La visite d'un musée, d'une exposition ou rétrospective amène en amont une volonté réelle, en général un goût pour l'art ou l'œuvre de celui qui expose. Le public va donc volontairement vers l'art lorsqu'il se rend dans un musée. Dans le cas de *Sculpture by the Sea*, l'art s'impose aux passants, spectateurs d'une œuvre, ils voient ces créations dans leur quotidien le plus banal. Cet événement – dans un espace extensif – existe en trois temps et dans trois lieux et témoigne certes, d'une mondialisation culturelle (cf. chapitre 2, partie 3) mais surtout d'un schéma artistique efficace. Si un tel concept, qui a lieu à Sydney depuis 1997, s'exporte dans d'autres sites que le lieu originel, cela n'est pas nécessairement synonyme d'uniformisation. C'est après avoir visité le parc de sculpture de Klatovy près de Prague en 1990 que l'idée de *Sculpture by the Sea* est née à Sydney en 1997, explique David Handley³¹⁸, directeur et fondateur du projet australien ; il en a découlé, pour lui, l'envie d'intégrer pendant quelques semaines l'art à la vie quotidienne et le sens communautaire, de partage de la société australienne.

Le choix des œuvres présentées dans cet événement a été très difficile tant elles sont nombreuses et tant la qualité de chacune d'elles est grande, singulière et pertinente. Ce projet décrit, à lui seul, mon investissement personnel dans la relecture de la création *in situ* à Sydney et l'attachement à cette ville. Les sculptures réalisées dans le cadre de *Sculpture by the Sea* se comptent par dizaines depuis la première édition en 1997. Elles sont toutes différentes et soulignent le caractère naturel de la plage, des promenades côtières habillent le territoire pittoresque face à l'océan et définissent cette géographie artistique. J'ai ainsi privilégié la nature de l'événement annuel qui a lieu à Sydney, à l'étude analytique d'une œuvre comme je l'ai fait précédemment avec *Gibbs Farm* – qui présente des œuvres pérennes. Ces trois lieux d'exposition pour un même concept définissent très clairement la

³¹⁸www.sculpturebythesea.com consulté le 7 novembre 2014.

corrélation entre la géographie d'un territoire et l'art qui s'y fait jour. Je n'ai ainsi pas pu sélectionner et privilégier l'analyse d'une ou plusieurs œuvres car elles forment un tout, dégagant une atmosphère irréelle, voire onirique. J'ai cependant fait une sélection de clichés issus du site officiel – sa consultation sera probablement nécessaire pour le lecteur – afin de mieux appréhender l'apport illustratif à mes propos. Ainsi, cette exposition temporaire modifie considérablement le rapport du spectateur au temps et à l'espace dans un lieu qu'il arpente quotidiennement.

Pour conclure ce chapitre, nous constatons que ces sculptures chambouent nos sens et nos habitudes. Elles illustrent la géo-esthétique spatiale propre à ces territoires et exposent les caractères suivants : une prédilection pour la monumentalité ; la capacité à garantir le spectaculaire et ce dans un contexte d'événement, de régénération urbaine, d'institutionnalisation et de mécénat ; l'aptitude à créer les conditions d'une communion entre les différents publics qui fait de l'art un outil de cohésion sociale. Voyons, à présent dans sa forme contemporaine, comment l'*in situ* participe d'une géographicité océanienne.



Figure 50 Carl Billingsley, *Red Centre*, *Sculpture by the Sea* Sydney 2013³¹⁹



Figure 51 Tim Kyle, *I sea*, *Sculpture by the Sea* Sydney 2007³²⁰

³¹⁹ www.sculpturebythesea.com consulté le 7 novembre 2014.

³²⁰ *Ibid.*

X. **Chapitre 2.**

Géographicité : quels marqueurs ?

X.1. Introduction

Les thématiques intégrant l'histoire coloniale des deux grandes nations océaniennes irriguent et entretiennent le processus de mémorisation et l'expressivité artistique. Le rôle des œuvres, aussi différentes les unes des autres soient-elles, est de manifester la diversité et les singularités artistiques sur un même territoire à partir d'une géographicité de l'art qui se manifeste par la présence de certains indices vernaculaires : motifs des fougères endémiques ; système graphique propre à l'art aborigène: points, bandes colorées alternées. Nous le verrons avec l'artiste sculpteur néo-zélandais Neil Dawson puis l'artiste australien d'origine aborigène Reko Rennie. L'expression identitaire d'une population et sa réappropriation des espaces publics par l'art deviennent des moyens de réconciliation de deux peuples et d'aller au-delà des divisions héritées du colonialisme.

Après la sculpture et ses territoires aussi multiples qu'insolites dans un cadre urbain et périurbain, nous allons nous tourner à présent sur les pratiques artistiques bidimensionnelles, puis sculpturales, et voir comment elles répondent d'une géographicité. Sous l'angle de l'art, de l'urbanisme et des acteurs qui le produisent, une géographie urbaine acquise à la création se fait jour. Les quatre métropoles que j'ai arpentées sont incontestablement des villes d'art qui jouent chacune un rôle dans le développement de la scène locale. Réfléchissant sur la vie contemporaine de la cité par le biais d'un art plus que jamais contextuel, l'artiste contemporain polonais Jan Swidzinski explique que « l'art contextuel fait appel à des énoncés occasionnels³²¹. » Interagir dans l'environnement, urbain, côtoyer le lieu d'accueil et

³²¹Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009, p.9.

« être en situation d'intervention, de participation ³²²», en relation directe avec le spectateur, qu'il soit actif ou non, définit cet art contextuel.

Ce second chapitre s'appuiera donc sur les indices d'une géographicité océanienne : motif, iconographie, signe, symbole, et participe de l'acception géographique de l'art. Selon Marie-Claire Robic le terme géographicité « désigne ce qui dans un objet relève spécifiquement de la géographie [...]. Cette définition de la géographicité renvoie au paradigme de la "différentiation spatiale" ou "régionale"³²³ ». Nous définirons ce concept à partir d'indices graphiques, chromatiques, formels relevant spécifiquement d'un territoire culturel, d'une géographie.

Dans un premier temps, sur les pratiques éphémères, commanditées ou non, du *street art*   Melbourne. Villes nouvelles qui évoluent entre passé et présent, elles amènent des pratiques artistiques à la fois universelles et contemporaines. Nous allons aborder ces espaces publics à travers les changements urbains et l'essor de ce que l'on pourrait appeler une « bulle créative ». Puis, nous reviendrons à l'évolution du concept géo-esthétique et à ses particularités à travers le travail de deux artistes, l'un à Sydney, l'autre à Wellington. Nous verrons comment l'artiste Australien d'origine aborigène, Reko Rennie investit le territoire aborigène : *Redfern*. Le travail de l'artiste néo-zélandais Neil Dawson – dont nous avons analysé l'œuvre *Horizons* (1994) dans le parc *Gibbs Farm* –, et ses *skyscapes*, sculptures flottantes dans un espace sans frontières : le ciel, conclura notre réflexion autour des résonances identitaires, spatiales et culturelles.

³²² *Ibid.*, p.9.

³²³ www.hyperg o.eu consulté le 3 mars 2015.

X.2. La muralité de Melbourne

X.2.1. Le *street art* et la ville, un début d'idylle ?

Le graffiti envahit l'espace urbain et révèle une esthétique singulière, entre création, anonymat et vandalisme, au sens où l'entend Christophe Genin³²⁴. Dans un récent essai, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre* (2013), il s'interroge « n'est-ce qu'un nouveau style d'un genre ancien répertorié, ou est-ce plutôt un nouveau genre qui requiert de nouveaux schémas de pensée ?³²⁵ ». Cet ouvrage, richement documenté et illustré, rythmera notre réflexion autour de cette esthétique urbaine, qu'ont forgé les acteurs du *street art*. Il examine autant le statut de cet art *in situ* que le tournant culturel, esthétique et territorial dont il est partie prenante.

Versant populaire de l'art urbain, le graffiti s'étend de la calligraphie, *tags* à la bombe où l'écriture ; la signature, souvent synonymes de détérioration ; jusqu'à l'art urbain mural porté par le *graff* dans les années 1980. Cet art bidimensionnel offre une large palette, nous nous intéresserons, à la catégorie d'artistes, pochoiristes post-graffiti que nous englobons dans la catégorie *street art*. Cette dernière constitue à elle seule une recherche approfondie en motivant le sujet d'une thèse par exemple, c'est pourquoi les œuvres choisies seront anonymes et n'entrent pas dans une démarche analytique. Le parti pris est ici de montrer comment le *street art* domine la scène artistique, avec le cas de Melbourne, et comment les artistes se sont affranchis des codes esthétiques du graffiti afin de produire de nouvelles modalités expressives. L'iconographie choisie ne répond pas à l'esthétique de la lettre ni à celle de la signature mais à celle des personnages, des motifs, des illustrations et des formes contemporaines. Les modes d'interventions sont multiples, les lieux également, nous verrons comment les artistes, témoins d'un nouvel ordre urbain, se sont saisi les rues de Melbourne en pleine mutation.

Cet art intimement lié au territoire, comme l'explique Alain Milon, « trouve son origine dans la délimitation d'un territoire, celle du gang comme les *Bloods* ou les

³²⁴Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013.

³²⁵*Ibid.*, p.35.

Crips dès 1964 à Los Angeles par exemple³²⁶ ». Christophe Genin parle de son côté de « pratique *contestataire* d'origine européenne » et de « pratique *protestataire*, d'origine nord-américaine³²⁷ » ; le cas de Melbourne pourrait, selon moi, se trouver aux frontières de ces deux esprits. Le *street art* évolue au gré des changements urbains sociétaux, régénérant des attentes dans le domaine de la création ainsi qu'une réappropriation des lieux longtemps inoccupés. Le potentiel de ces espaces laissés à l'abandon, nous semble à nous, Européens, très précieux. Or, le manque d'espace dans la plupart des capitales européennes favorise ces modifications urbaines ; l'Australie se voit confrontée à son tour à ces problématiques spatiales. Peu soucieuses de l'avancée inexorable des villes vers les campagnes, principalement dû à la taille du pays, les métropoles australiennes commencent à réinvestir des lieux abandonnés – nous l'avons vu avec l'œuvre *Halo* – puis à reconquérir les centres. Comment ces expressions artistiques deviennent-elles le signe visible de ces mutations urbaines ?

Ces expressions urbaines sont mondiales et intéressent de plus en plus les chercheurs en Science de l'Art, comme Jean Baudrillard, philosophe proche d'Henri Lefebvre, qui a analysé au milieu des années 1970 et suite à ses voyages aux Etats-Unis, le phénomène du graffiti – qui deviendra vingt ans plus tard une catégorie du *street art*. Il explique à propos de ce *media* et de ces signes qu'ils « viennent tous de la bande dessinée où ils étaient enfermés dans la fiction [...] ils sortent explosivement pour être projetés dans la réalité comme un cri³²⁸ ». Cette irruption dans la ville amène selon le philosophe une confrontation entre « signifiants vides³²⁹ », les graffitis, et « signifiants pleins³³⁰ », l'espace urbain. Cette présence artistique révèle le territoire de façon irrévérencieuse, ne respecte ni les murs ni l'architecture selon Baudrillard. Le mouvement du *street art*, né dans les années 1990, conteste l'art du graffiti, synonyme d'anonymat, de clandestinité, voire de vandalisme. Ces interventions à même l'espace public, voire devenue à la mode depuis quelques années, sont très présentes à Melbourne.

³²⁶Alain Milon, *L'Etranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999, p.109.

³²⁷Christophe Genin, *op cit.*, p.13

³²⁸Jean Baudrillard, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes » in *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

³²⁹*Ibid.*

³³⁰*Ibid.*

Dans le chapitre « Graffitis : tracer un rythme visuel » d'un essai récent (2013), le sociologue Fabio La Rocca parle de « manifestation communicative³³¹ », et pense que « nous pouvons considérer les graffitis comme une manifestation communicative typique d'une transfiguration de la ville³³² ». Qu'elle soit dans les banlieues ou dans les artères métropolitaines les plus visibles, cette forme de création réinvente la relation que le citoyen entretient avec l'aire urbaine. Cette expression artistique requalifie à sa manière le lieu – comme nous le verrons avec le travail d'Ernest Pignon-Ernest dans la partie 3 –, raconte une histoire et crée une nouvelle spatialité dans un site déjà existant, « pour affecter le lieu : telle pourrait être une des marques spécifiques du rapport sensible entre le graffiti et l'espace urbain³³³ » explique le sociologue. Pourrions-nous définir une géo-esthétique *melbournienne*³³⁴ propre au *street art* ?

L'image des métropoles océaniques est souvent comparée à celle de leurs consœurs états-uniennes et pourtant tellement uniques. Comprendre comment évolue socialement et géographiquement une ville me permet d'aborder les problématiques artistiques *in situ*. Les flux urbains, les disparités sociales sont souvent les premiers symptômes que les artistes captent et retranscrivent. En 2012, le gouvernement a annoncé qu'il œuvrait pour une vision audacieuse et nouvelle du quartier central des affaires, proposant ainsi une expansion considérable de la métropole. En invitant le débat public autour de la croissance urbaine, les artistes ont su créer à l'échelle du centre. Melbourne est une cité de choix pour voir et comprendre comment les artistes créent des sphères artistiques. Ces expressions vivent à l'heure des mutations, aux frontières de l'habitat, du vivre ensemble et d'une nouvelle esthétique où la scène artistique se révèle foisonnante.

Connue comme l'une des plus grandes capitales du *street art*, la rue *Hosier Lane*, située au centre de Melbourne, fait figure d'exception dans les villes australiennes. Cette impasse, sinueuse et étroite, est recouverte d'œuvres murales et montre la richesse de la création – moins conventionnelle que l'intégration de sculpture dans l'espace mais toute aussi efficace. *Hosier Lane* peut être synonyme de rue *palimpseste* car les peintures murales, pochoirs ou graffitis, se recouvrent au

³³¹Fabio La Rocca, « Graffitis : tracer un rythme visuel » in *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Editions, 2013 p.242.

³³²*Ibid.*, p.242.

³³³*Ibid.*, p.244.

³³⁴Je souligne.

fil du temps, adoptant un statut d'œuvres éphémères sur des murs stratifiés. Attraction évidente, cette ruelle regorge de dessins et peintures abstraites ou figuratives aux couleurs criardes. Les œuvres non autorisées et anonymes, côtoient les projets commandés par *City Lights*, entreprise indépendante d'art public qui produit des œuvres éphémères reposant sur la collaboration entre artistes émergents et artistes reconnus. Cette organisation existe depuis 1996 et a montré dans des sites urbains plus de quatre-cents artistes à travers cent-cinquante projets. *Hosier Lane* est un site dédié à l'art, relativement organisé, hiérarchisé, même si des peintures murales évoluent sans que leurs auteurs aient obtenu d'autorisation. Cependant, la législation australienne autour du *street art* reste floue. Le gouvernement ne tolère pas les peintures murales, souvent associées au vandalisme, mais n'émet pas pour autant de mesures répressives. Seules deux rues à Melbourne sont réservées aux artistes qui souhaitent peindre en toute légalité. La condition d'une autorisation pour pouvoir œuvrer librement dans l'espace public constituerait-elle la seule limite ?

L'exemple de Melbourne amène à penser que non. Peindre sans autorisation permet aux artistes d'entretenir la valeur culturelle, artistique – voire attractive – de la ville. Les œuvres d'art sont partout, même si la communauté urbaine contrôle beaucoup de choses et nombre d'espaces dédiés à ce mode d'expression voient le jour. Peindre sur les murs peut être considéré comme illicite ; « pour lutter contre les graffitis les institutions ont eu recours à deux principes : l'effacement et la saturation³³⁵ » explique Ch. Genin. Cette ville secrète est de par sa morphologie architecturale, atypique. En effet, une multitude de *laneways* s'entremêlent pour créer ces ambiances intimes où pullulent cafés, restaurants, graffitis, fresques, pochoirs etc... Ces minuscules ruelles dessinent un labyrinthe urbain où se côtoient les *laneways*, les *buildings* et l'architecture victorienne.

³³⁵Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013.



Figure 52 Laneways, Melbourne, (Elsa Thénot, juillet 2013)

J'ai aimé me perdre dans ces espaces, face à ces murs colorés, comme le passant aime se laisser prendre par une sculpture, une fresque. Lorsque nous y sommes, notre regard balaie l'environnement, l'architecture, la végétation, pour se recentrer sur certains détails. Ces « écritures urbaines » comme les nomme Alain Milon³³⁶ – qui a participé à l'exposition de la Fondation Cartier *Né dans la rue, Graffiti* (2009-2010) – sont souvent éphémères et anonymes. Il définit le *street art* comme « une pratique de la sociabilité », qui s'avère parfois être hors champs, hors cadre et libre. Dans une ville comme Melbourne, aussi culturelle et artistique soit-elle, la volonté politique est aussi de contrôler, maîtriser cet art, afin que les artistes créent le moins possible de façon illicite et anarchique. Ce qui semble incompatible avec une des définitions de cet art – et sa forme de vandalisme –, alors que les protagonistes aspirent, selon Christophe Genin, à « une revendication politique et un manifeste artistique³³⁷ ». Une forme d'insoumission artistique s'est institutionnalisée à Melbourne, les édiles encadrent et incitent son développement, en demandant, par

³³⁶ Alain Milon, *L'Étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999.

³³⁷ Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013, p.37.

exemple aux artistes une inscription et une autorisation préalable pour peindre dans *Hosier Lane*. Depuis le début de ma recherche j'ai relevé un paradoxe : a priori proscrite, cette forme de création ainsi que sa propension esthétique à faire mouvement, finissent par générer un nouvel ordre urbain *extra-muros*. On constate alors que ce qui était libre voire sauvage a été récupéré par les édiles de la ville créative ; au final les politiques culturelles donnent droit de cité au *street art* tout en le contrôlant, en le régulant. Pour preuve, Melbourne propose depuis quelques années une visite des sites où le *street art* a envahi les murs. Sous le nom de *Melbourne city street art tour* cette initiative vise à promouvoir la vitalité créatrice de la ville.

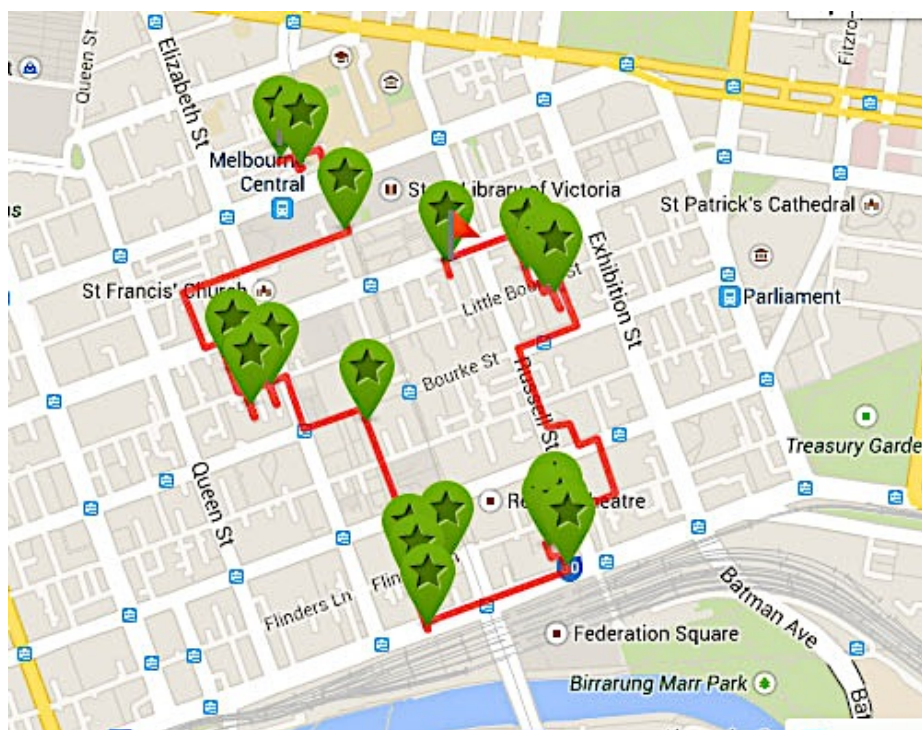


Figure 53 Melbourne *city street art tour*³³⁸

³³⁸www.walkingmaps.com.au consulté le 20 mars 2015.

X.2.2. Entremêlements

Le concept d'*entremêlement* est à comprendre aux frontières urbaines et artistiques. En quête d'identité, Melbourne – quatre millions d'habitants, sept fois plus étendue que Paris – a su apprivoiser cette sphère pour définir sa propre géo-esthétique. La création d'une culture dynamique et identitaire, à l'aune d'une géopolitique urbaine, participe de cet *entremêlement* entre les arts et le territoire. Les artistes créent un discours plastique bidimensionnel et proposent des changements esthétiques qui répondent eux-mêmes aux mutations actuelles et pénètrent l'espace urbain. L'*entremêlement* existe à deux niveaux.

Il est d'abord culturel, donc identitaire et renvoie au métissage selon Edouard Glissant comme évoqué plus haut. L'Australie est une nation résolument multiculturelle³³⁹, qui se définit par une « reconnaissance et un respect des cultures minoritaires dans la vie publique³⁴⁰ ». L'identité océanienne s'est forgée à travers l'histoire singulière de ces deux pays et leurs rapports au passé, à l'espace et au territoire. Lorsque nous déambulons dans la ville, notre regard se porte vers des murs peints, narrant des histoires tout en révélant indéniablement le lieu. Fabio La Rocca parle de « géographie visuelle³⁴¹ », qui renvoie ici à la géographie artistique, d'une ville, d'un lieu. De fait, qu'il soit vécu sensiblement par le passant ou photographié, capté, le *street art* n'a pas le même impact, mais relève dans les deux cas d'une expérience sensible. Lorsque nous appréhendons physiquement une ville et que nous sommes face à une œuvre, nous la vivons de plusieurs manières, elle engendre des sensations visuelles, perceptives et spatiales. Elle habite l'espace et peut disparaître. Qu'elle soit un marqueur d'identité, de gang par exemple – maori en Nouvelle-Zélande, ethnies la plus urbanisée au monde – stylistique ou relative à un genre particulier, signature d'une *crew*, cette forme d'art s'approprie le territoire urbain.

³³⁹Plus loin géographiquement, la nation *arc-en-ciel* sud-africaine, concept inventé par l'archevêque Desmond Tutu peut se définir par une juxtaposition de la société postcoloniale et des différentes communautés du pays. Ce concept de *rainbow nation* est à comprendre avec le recul nécessaire de l'Afrique du Sud il y a vingt ans, l'*apartheid* et le pays aujourd'hui. Faire écho à ce pays permet de comprendre géopolitiquement l'Australie et son rapport avec les Aborigènes puis les immigrants des dernières décennies, comme nous l'avons étudié précédemment.

³⁴⁰Denis Lacorne, « La crise de l'identité américaine. Du melting pot au multiculturalisme » in *Revue d'histoire*, numéro 59, 1998, p.180.

³⁴¹*Ibid.*, p.245.

L'entremêlement est ensuite géographique et s'applique à mes terrains exploratoires jeunes. Entre frénésie des promoteurs immobiliers qui attirent de plus en plus de nouveaux résidents, ces espaces perdent leur mémoire et se voient croître inexorablement. Ces villes se transforment, oubliant souvent ce qu'elles étaient. Ce perpétuel *entremêlement* des espaces, des vies urbaines et des arts nous amène, au sens où l'entend F. La Rocca à penser le *street art* comme marqueur territorial, « le tag, le graffiti sont en somme une modalité expressive qui territorialise l'espace en utilisant la ville comme support, comme fond d'écran ³⁴²» observe-t-il.



Figure 54 *Street art*, Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013)

³⁴² *Ibid.*, p.253.

Déchiffrer ces territoires et l'art mural participe de la mémoire des lieux. Les œuvres bidimensionnelles qui habillent les murs de Melbourne créent des ambiances, dénoncent, font sourire, mais suscitent toujours une attention, un commentaire. *Junky Projects* à Melbourne est un projet à l'échelle urbaine réalisée par l'artiste Australien Daniel Lynch, très impliqué dans la scène artistique locale. A partir d'objets trouvés et de déchets, de petites sentinelles sont créées dans la ville dans des endroits stratégiques, souvent des piliers électriques. Ces installations *in situ* dénoncent l'anxiété culturelle, la consommation excessive et le gaspillage. Cette forme d'art spontanée existe à Melbourne au même titre que le *street art* évoqué précédemment. Non commanditées, ces œuvres ne sont pas sanctionnées et souvent appréciées par le public-spectateur. La singularité de ses petits personnages à l'aspect vieilli, fait de formes inhérentes aux matériaux trouvés, dynamise cette ville connue pour sa créativité à l'échelle du territoire urbain et côtoie les peintures murales. Daniel Lynch crée également des sculptures plus grandes à partir de ce processus de récupération. Très impliqué dans la culture urbaine de Melbourne, il initie étudiants, enfants, jeunes défavorisés, touristes à la richesse du *street art*. Cette expression urbaine peut se vivre comme une affirmation identitaire, personnelle, et ne cherche pas nécessairement à rentrer dans un concept esthétique qui tiendrait plus du pittoresque ou du néo-pittoresque que du classique, celui du beau par exemple, qui ne trouverait pas sa place dans cette multitude de modalités expressives. Cet art peut également se comprendre dans son rapport au territoire et ses spécificités. D'une ville à l'autre, il existe depuis quelques années, un intérêt des institutions muséales et galeries pour cette catégorie d'art. Dans quelles mesures l'assimilation par le marché de l'art peut-elle nuire au *street art* ?

Par exemple les œuvres de Basquiat, sous l'égide d'Andy Warhol, sont, selon Christophe Genin porteuses de « plusieurs traits stylistiques : une vitesse d'exécution, un dessin à main levée, des couleurs saturées, la répétition d'un mot ou d'un motif, la surimpression, la rature, la biffure, la couleurs, le palimpseste...³⁴³ » ; mais ne participent aucunement des modalités du mouvement *street art* développé plus haut, on peut le considérer comme un antécédent qui a sensibiliser le regard de tous à cette forme d'expression spontanée. Les effets visuels, ont impulsé « la prémisse d'une légitimité commerciale³⁴⁴ » de telles œuvres et engendre le

³⁴³Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013, p. 131.

³⁴⁴*Ibid.*, p.134.

déplacement du *street art*, du site, l'espace public, vers le non-site qu'est le musée ou la galerie, pour reprendre les termes de Robert Smithson.

La volonté des galeristes, qui cherchent à faire rentrer le *street art* dans un espace clos, soulève des interrogations, « symptomatique de la vie de la ville » observe Alain Milon. Le cas du travail de l'artiste *Invaders*, et il s'en défend, se fait à la fois dans la rue et dans l'espace de la galerie. Il a choisi la mosaïque, proche du pixel informatique et son symbole *space invader* contamine les villes du monde entier. Paul Ardenne définit la pratique de cet artiste comme « une poésie dissidente, individualiste, pas ennemi du vandalisme³⁴⁵ ». A l'heure d'une mondialisation, le *street art*, entre reconnaissance et rayonnement, se voit confronté à de nouvelles modalités. L'exposition rétrospective non autorisée de Banksy, dont les œuvres appartenaient à des particuliers, dans une galerie Londonienne en 2014, fait débat sur la question de l'institutionnalisation de cette forme d'art et du statut d'un artiste, jadis, considéré comme marginal. Le refus de son accord réside dans le fait que ses créations sont réalisées dans et uniquement pour le site urbain. Cela dit, le coût de ces œuvres décrédibilise la définition même de son travail, même si à l'inverse, certains artistes voient dans cette exposition une forme de reconnaissance. Nous pouvons nous interroger sur la valeur des œuvres d'art, graffitis, pochoirs, qui se voient retirer de leur site d'origine pour finir dans des galeries, suscitant une entreprise féconde et lucrative.

³⁴⁵Emission La Grande Table (2^{ème} partie), Caroline Broué, *Rencontre autour du Street Art*, invité : Alain Milon, France Culture, le 7 décembre 2011.



Figure 55 Graffitis, *Hosier Lane*, Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013)



Figure 56 *Street art*, Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013)

X.2.3. D'autres démarches

Le premier festival international d'art urbain a eu lieu à Papeete, Tahiti, en 2014. Porté par une jeune entreprise polynésienne, *Tahiti Nouvelle Génération*, ce festival promeut ces expressions urbaines. A ce titre, cette île est devenue pendant le mois de mai 2014, le lieu de rendez-vous de l'art urbain international et impact les métropoles géographiquement proches. La pratique de la peinture murale s'étend considérablement comme une « sorte d'éruptions artistiques d'une tectonique des plaques culturelles³⁴⁶ » pour reprendre l'expression de Ch. Genin. Elle existe dans toutes les métropoles, petites ou grandes et sur tous les continents. L'avancement de cette étude m'a amené à découvrir des pratiques artistiques nouvelles dans l'Océan Indien, notamment. Madagascar, grande sœur de l'île de la Réunion, accueille une culture urbaine créole où tradition et modernité s'entremêlent. Dans le documentaire *Des îles et des arts*³⁴⁷, Julien Seth Malland³⁴⁸ artiste voyageur français, nous amène à la découverte des tombeaux *Mahafaly*. Ces sépultures sont traditionnellement peintes par le peuple originaire du sud-ouest de Madagascar. Cet art funéraire est aussi appelé *Aloalos* du nom des poteaux funéraires qui surplombent les immenses sépultures rectangulaires. Sur ces tombeaux, des scènes de la vie quotidienne rappelant la mémoire et la vie du défunt sont peintes en couleurs vives. A la Réunion, des artistes comme Jace, auteur des *gouzous* – petits personnages anthropomorphes – que l'on trouve dans les villes réunionnaises font vivre la scène artistique urbaine de l'île. Il peint également sur les voiles des bateaux des pêcheurs malgaches *Vezo*, nomades de la mer.

³⁴⁶Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles p.46.

³⁴⁷Documentaire *Des îles et des arts* diffusé le 17 février 2013, Canal Plus.

³⁴⁸Julien Seth Malland, *Extramuros, Chroniques d'un globe-painter*, Paris, Alternatives, 2012.



Figure 57 « Du graffiti dans les voiles », Andavadoaka, Madagascar, septembre 2013³⁴⁹

³⁴⁹www.seth.land consulté le 7 mars 2015

X.3. Redfern, terre d'histoire et de création

En Australie, le regard que porte une nation sur son histoire prouve que beaucoup de citoyens ont tardé à se référer à leur passé. Le contraste entre le paysage ancestral aborigène – avant que les premiers colons n'en bouleversent les composantes et l'économie – et la situation que vivent aujourd'hui les Aborigènes a profondément marqué mon premier séjour en 2009. Le substrat du passé nourrit indéniablement la création contemporaine australienne, dans le sens où l'Australie colonisée tâche de se dessiner un nouveau visage en renouant peu à peu avec sa mémoire et la voix d'un peuple souvent invisible aux yeux de ce pays. La perception que nous avons de l'art aborigène est celle d'une tradition artistique ancienne, que le primitivisme³⁵⁰ – qu'on lui associe, comme dit précédemment – nous empêche d'apprécier à sa juste valeur. Cette société, confrontée à la colonisation et à la mondialisation, a développé certaines résistances, notamment urbaines et artistiques³⁵¹.

L'histoire de l'Australie revêt une importance manifeste dans les pratiques artistiques des artistes aborigènes et non aborigènes, et cette juxtaposition, ces frottements entre culture ancestrale, passé colonial et contemporanéité imprègnent l'art, le cinéma australien, les documentaires et même les séries télévisées. Pour preuve, le magistral dernier film de l'Australien Rolf de Heer, *Charlie's country* (2014), dans lequel Charlie (David Gulpilil, coscénariste) entreprend un voyage aux sources du mode de vie originel du peuple aborigène. Il en va également de la série australienne *Redfern Now* (2012) – diffusée sur ABC 1 – qui dépeint avec le plus grand réalisme la situation des Aborigènes dans ce quartier de Sydney que nous avons de très nombreuses fois convoqué dans cette thèse.

En partant de mes expériences de terrain, j'ai vu, à travers la création *in situ*, comment les villes océaniques témoignent et composent avec leur passé. D'un point de vue anthropologique et historique, comment ces métropoles sont-elles devenues des hauts lieux de la création et de la rencontre culturelle de deux peuples

³⁵⁰www.atilf.fr consulté le 22 novembre 2014 « qui est à son origine, à ses débuts » que nous pouvons compléter par le livre de William Rubin, *Le primitivisme dans l'art du XXème siècle*, Paris, Flammarion, 2000.

³⁵¹L'exemple du territoire et quartier aborigène de Sydney, *Redfern*, est caractéristique de cette résistance. Nous avons abordé cet espace singulier en métropole dans la première partie. Nous continuerons à comprendre les résistances identitaires et artistiques propres à *Redfern* à travers le travail de l'artiste Reko Rennie dans cette seconde partie.

qui essaient de cohabiter depuis près de deux cents ans ? L'art se nourrit de cette dualité entre vécu de la colonisation et autodétermination pour forger un langage interculturel.

Un des centres névralgiques de la scène artistique à Sydney se trouve à *Redfern*, dernier bastion aborigène en métropole. Le *street art* y est très présent et l'influence de Reko Rennie, artiste métisse, comme il se définit, est grande. Investir de nouveaux territoires et sortir des espaces traditionnels de l'art urbain comme les artères passantes et touristiques, m'ont permis lors de mon dernier séjour de découvrir l'œuvre *in situ Terrace*. Trait d'union entre les communautés qui vivent à *Redfern* et cette vitalité artistique, ce quartier connu pour son histoire aborigène est un territoire où les œuvres d'art réalisées par des artistes autochtones occupent une place importante.

X.3.1. Iconographie et mythologie aborigène

Redfern accueille de nombreuses œuvres *in situ*, le plus souvent des peintures murales, la plus célèbre reste celle du drapeau³⁵² aborigène qui, près de la station de métro, domine la ville en premier plan. Les projets d'art témoignent des activités communautaires de la cité, notamment avec l'initiative menée par l'artiste Reko Rennie. Cet autodidacte, né en 1974, vit actuellement dans la banlieue de *Footscray* à Melbourne ; il a exposé et a bénéficié de résidences d'artiste internationales. Son travail est représenté dans les grandes collections publiques et privées en Australie comme en Europe. Il explore son identité autochtone et crée des motifs géométriques traditionnels orange en lien avec sa communauté aborigène *Kamilaroi* (Nord de la Nouvelle-Galles du Sud). Dans sa pratique, il tente de définir ce que signifie « être autochtone » en milieu urbain dans la société australienne d'aujourd'hui. C'est adolescent, qu'il a découvert les graffitis, pour lesquels il s'est passionné ; puis il commença à produire *in situ* dans les rues de Melbourne, développant ensuite une esthétique mixant le contemporain – le *media* du graffiti – et le traditionnel – l'iconographie vernaculaire. Son art explore continuellement les

³⁵²Le drapeau aborigène fut créé en 1971 par l'artiste aborigène et activiste Harold Thomas puis est devenu le symbole du peuple aborigène.

questions identitaires – race, justice, droits fonciers. Si l’art aborigène présente lui-même des aspects picturaux géométriques et colorés, il existe sous plusieurs formes : peinture sur le corps, lors des cérémonies et des danses ; peinture sur les parois rocheuses, qui peuvent se définir comme les premiers graffitis et enfin les dessins sur la sable. Une mythologie à la fois ancestrale et personnelle parcourt son travail d’artiste qui raconte l’histoire de son peuple en la réactivant, en la réactualisant dans son rapport au site. De telles œuvres participent d’une géographicité de l’art.



Figure 58 Redfern, Sydney, *Central Business District* et projet *Green/Global/Connected* en arrière-plan, (Elsa Thénot, août 2013)

X.3.2. Reko Rennie, *Terrace*

L'œuvre *Terrace* résulte d'une étroite collaboration – de décembre 2012 à janvier 2013 – entre l'artiste et des jeunes afin de relancer le dynamisme du quartier. Cette peinture de grandes dimensions, aux couleurs rouge, jaune et noir – les trois couleurs du drapeau aborigène – recouvre les murs d'une maison abandonnée près du centre communautaire. Elle représente un homme aborigène à bord d'un canoë et des silhouettes en train de peindre l'inscription *The Block* – autre nom de *Redfern*. La participation de peintres anonymes fut mise en avant et le choix de ce lieu emblématique n'est pas anodin. Point de départ d'*Eora Journey*, il livre des renseignements sur l'histoire du quartier et des Aborigènes qui y vivent. Le succès de Reko Rennie et de cette œuvre symbolique provient du fait que l'artiste tire parti de sa propre expérience, de sa culture pour se connecter au site ; enfin, la collaboration avec des non-initiés fait de lui un passeur.

Inspiré par son héritage autochtone, l'artiste réinterprète les images traditionnelles dans un contexte contemporain et crée un style hybride instruisant des connections entre élément chromatique, motif vernaculaire, figure aborigène et *media* contemporain. Cette synthèse à même le support urbain est particulièrement représentative d'une pratique transculturelle de l'art. Le terme transculturel renvoie ici « aux pratiques interculturelles de l'art qui tendent à transformer les traditions existantes en de nouvelles formations hybrides³⁵³ ». Le déplacement de l'iconographie aborigène au profit d'un projet d'art public montre bien que l'artiste participe à une réappropriation du patrimoine aborigène et féconde de son identité, la spatialité produite ou induite par l'art *in situ*. Les formes de l'art aborigène sont ici transformées, elles croisent des *médiums* contemporains et attestent de l'interculturalité australienne. Dans son article « Processus interculturels dans l'art aborigène³⁵⁴ » le professeur d'histoire de l'art Ian Mclean, explique à propos de la transculturalité abordée par Nicolas Bourriaud (Exposition *Altermodern, Tate Britain*, Londres, 2009) que « sur tous les coins de la planète, nous pouvons observer de nouvelles strates culturelles qui coexistent avec des couches traditionnelles et des

³⁵³ Ian McLean, « Processus interculturels dans l'art aborigène » in *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, Editions la Martinière, 2013, p.186. Ce terme de « transculturalisme » fut développé par Fernando Ortiz à propos postcoloniales cubaines et caribéennes.

³⁵⁴ *Ibid.* p.183.

éléments contemporains spécifiquement locaux³⁵⁵ » ; selon lui [Ian Mclean] « l'histoire de l'art aborigène depuis le contact colonial, ouvre une piste hors de cette "boucle dialectique" qui pendant longtemps a exclu les Aborigènes de la contemporanéité³⁵⁶ ».

Cet artiste occupe une place importante sur la scène artistique australienne et internationale et réussit à créer un art visible et compréhensible de tous. Les motifs traditionnels sont détournés dans une pratique contemporaine *in situ*. L'impact de Reko Rennie dans le quotidien des habitants témoigne d'une part des activités communautaires de la ville et d'autre part, la mise à contribution de son héritage culturel réveille la ville et, ce faisant, la mémoire aborigène sur sa terre et de par le monde. Cette initiative exprime les particularités d'une géographicité de l'art.

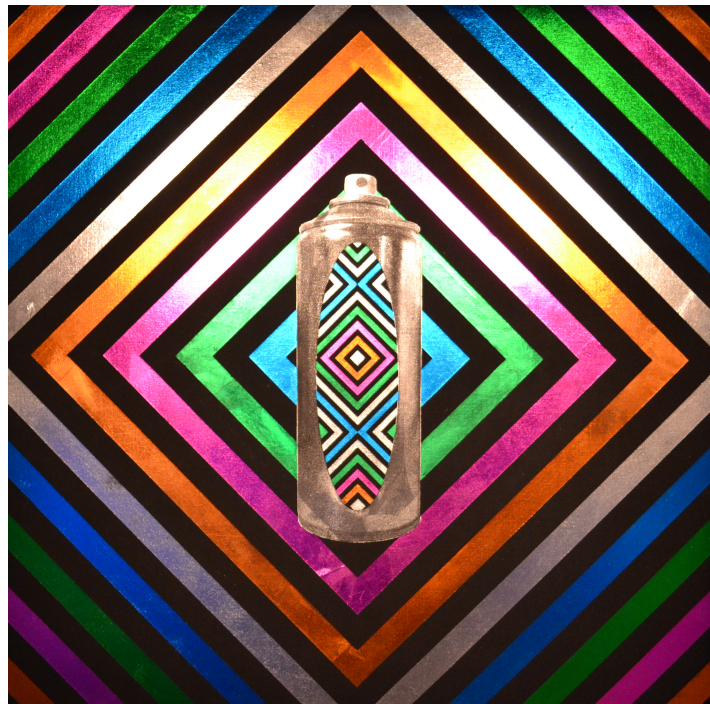


Figure 59 Reko Rennie, Message Sticks, acrylique en feuille de métal sur toile, 150×150 cm (Elsa Thénot, janvier 2014)

³⁵⁵ *Ibid.*, p.188.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.188.



Figure 60 Reko Rennie, *Terrace* 2012-2013 (Elsa Thénot, août 2013)

Une autre œuvre emblématique de son travail questionne cette fois-ci l'enveloppe architecturale d'un bâtiment au centre de Sydney, un immeuble d'*Oxford Street*. Intitulée *Always was, always will be*, cette œuvre a été réalisée dans le cadre d'une commande publique en 2012. L'artiste a utilisé des motifs géométriques bleu et noir sur fond rose, des couleurs peu utilisées dans l'art traditionnel aborigène car les artistes privilégient les pigments naturels – ocre rouge, ocre jaune, blanc et brun principalement. La collaboration entre Reko Rennie et les architectes australiens Cracknelle et Lonergan a rendu possible une réalisation à grande échelle. L'artiste explique, « dans ce travail, j'ai utilisé les diamants géométriques [motif aborigène gravé sur les troncs d'arbres], références à mes origines du nord-ouest de la Nouvelle-Galles du Sud et les marques traditionnelles du peuple *Kamilaroi*³⁵⁷ » ; ils deviennent dans ce contexte un marqueur géographique de l'art. En s'appropriant ses motifs vernaculaires et en choisissant un site urbain, des couleurs non utilisées dans l'art aborigène traditionnel, l'artiste déconstruit une trajectoire binaire, longtemps établies par les institutions muséales, qui consiste selon Ian Maclean à perpétuer « la vieille pratique coloniale qui reléguait l'art aborigène dans des musées spécialement conçus pour accueillir des cultures soi-disant éteintes ou pré-modernes³⁵⁸ ».

Reko Rennie a produit des œuvres *in situ* dans de nombreuses villes, notamment à Paris en 2009 où il fut invité par l'association Le Mur, dans le cadre d'une résidence de trois mois à la Cité Internationale des Arts, pour réaliser une peinture murale représentant un kangourou rose à Oberkampf. La spécificité de cet artiste réside dans le fait qu'il oscille entre les pratiques artistiques contemporaines et les traditions iconographiques autochtones entraînant une hybridation plastique singulière. L'exemple suivant questionne les singularités propres à cette problématique émergente et fait retour sur le travail du sculpteur néo-zélandais, Neil Dawson.

³⁵⁷ www.cityartsydney.com.au consulté le 15 mars 2015.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.188.

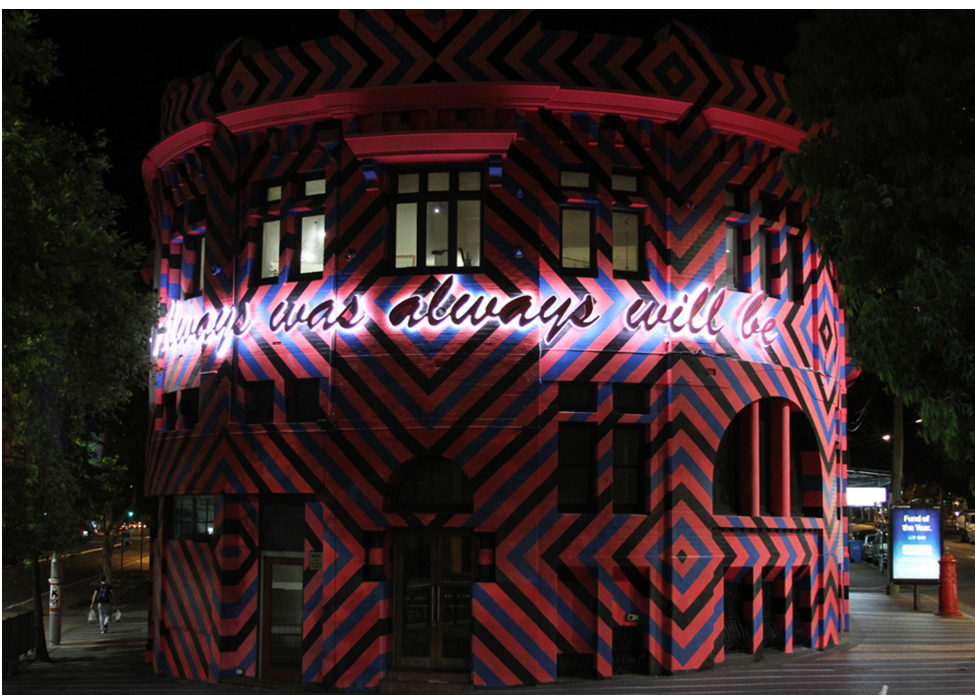


Figure 61 Reko Rennie, *Always was, always will be*, Sydney 2012³⁵⁹

³⁵⁹www.rekorennie.com consulté le 26 novembre 2014.



Figure 62 Arbres gravés³⁶⁰

³⁶⁰Photographies issues de *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, Catalogue de l'exposition, 15 octobre 2013-30 mars 2014, Paris, La Martinière, 2013, p.131 et p.170.

X.4. Wellington, ville sculpture

En débutant notre réflexion sur les formes plastiques tridimensionnelles étudiées dans le chapitre 1 « Sculptures et “Nouveaux Territoires de l’Art” », puis les expressions urbaines propres au *street art*, nous avons dégagé des particularités esthétiques. Je souhaite désormais revenir au *media* qu’est la sculpture et à la place qu’elle occupe dans la capitale néo-zélandaise, dans le contexte biculturel que l’on connaît désormais. Cet art est incarné par l’artiste néo-zélandais Neil Dawson dans un espace cosmographique, le ciel. Ses œuvres, aussi puissantes en photographie qu’en vrai, habitent le ciel de façon singulière et son statut « d’artiste géographe³⁶¹ » me permettra de faire transition avec le *media* photographique que nous aborderons à la fin du chapitre 3. Dans quelles mesures ces œuvres suspendues, empreintes d’*onirisme*, participent-elles de sentiment géographique de l’art ?

X.4.1. Neil Dawson, à l’assaut du ciel

Pour constituer le corpus d’œuvres *in situ* dans les métropoles néo-zélandaises, le choix de la petite capitale Wellington – environ 180 000 habitants – a été évident. Cette dernière est une ville culturelle de choix souvent comparée à Melbourne, elle accueille de nombreuses sculptures et existe aux frontières d’une identité locale et d’une diversité contemporaine. Auckland, elle, se différencie par son influence sur les artistes, préférant souvent rejoindre cette grande métropole pour y être exposés. Je n’ai pas souhaité, contrairement à l’exemple précédent (Reko Rennie), présenter le travail d’un artiste maori mais plutôt tenter de répondre à un des critères qui a présider l’élection des œuvres de mon corpus : mettre en avant des indices de géographicité, ce qui « dans un objet relève spécifiquement de la géographie³⁶² », donc du territoire, de la culture, du vernaculaire. Interrogeons nous sur cette géographicité visible et qui engage des signes forts.

De fait, le symbole de la fougère dans l’œuvre de Neil Dawson témoigne de cette géographicité. Cet élément végétal, emblème national non officiel du pays est à la frontière des deux cultures. Les Maoris l’utilisent comme symbole d’énergie, de

³⁶¹Paul Ardenne, *Art le présent, La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009, p.323.

³⁶²Marie-Claire Robic, www.hypergeo.eu consulté le 13 janvier 2015.

croissance, elle occupe aussi une place importante dans les contes et légendes. Alors qu'elle est le symbole de l'équipe de rugby des *All Blacks*, cette fougère argentée est reprise dans le travail de Neil Dawson. Son globe en aluminium intitulé *Fern* (1998) dynamise l'espace public de Wellington et participe à ce sentiment géographique au sens d'une « complexité délicate³⁶³ » comme il l'explique. Il transforme les espaces publics en créant des œuvres en apesanteur, des *skyscapes* qu'ils nomment le plus souvent *siteworks*.

L'artiste a créé deux œuvres *in situ* à Wellington et une à Christchurch, *Chalice* (2001) – refaite après le tremblement de terre lors de mon dernier séjour en mars 2011. Ces sculptures publiques, icônes des métropoles néo-zélandaises, s'exportent dans le monde entier. Pour preuve, Neil Dawson a représenté la Nouvelle-Zélande à la Biennale de Sydney en 1988 avec l'œuvre *Vanity 1* et a créé pour l'exposition *Magiciens de la terre* (1989) la sculpture *Globe*, une sphère suspendue devant le parvis du Centre Georges Pompidou à Paris. En 2014, ce musée a célébré le 25^{ème} anniversaire de cette exposition phare, Alain Seban, Président du Centre Pompidou, explique à propos de cette exposition légendaire que « l'art est global. Notre collection se veut universelle. Elle doit refléter la nouvelle géographie de la création³⁶⁴ ».

Dans un article intitulé « Du sentiment géographique en art. Quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires en Sud-Ouest³⁶⁵ » (2000), Hélène Saule-Sorbé analyse les connexions entre les dispositifs artistiques et le paysage. Sa réflexion est rythmée par le travail photographique d'Enrique Carbó ou encore les tableaux photographiques des œuvres éphémères de Nils-Udo (*La spirale de maïs*, Laàs, 1994) ainsi écrit-elle « à la croisée des sens (perceptifs) et du sens (émis), l'œuvre d'art se pose comme l'interface entre le sentiment géographique du créateur et la demande d'une image communicationnelle de la part des commanditaires. Elle participe de la construction identitaire du territoire³⁶⁶ ». L'auteure nous montre que ces artistes participent respectivement d'une dynamique régionale et identitaire, culturelle et territoriale.

³⁶³Jenny Harper, Aaron Lister, *Wellington, A city for Sculpture*, Wellington, Victoria, University Press, 2007, p.72.

³⁶⁴www.slash-paris.com consulté le 25 février 2015.

³⁶⁵Hélène Saule-Sorbé, «Du sentiment géographique en art. Quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires en Sud-Ouest » in *Sud-Ouest Européen*, numéro 8, 2000.

³⁶⁶*Ibid.*

A Wellington, Neil Dawson se projette dans ces *skyscapes* en se servant du ciel comme d'une toile. Il intègre dans ses œuvres – *Chalice* (2001) et *Fern* (1998) – ce symbole culturel fort et sa conception des feuilles natives contraste avec l'architecture victorienne des villes néo-zélandaises. Le globe est constitué de fougères représentant cinq variétés endémiques et renvoi à la singularité spatiale et régionale d'une telle espèce de végétaux. L'endémique devient ici un indicateur, un marqueur de haute géographicté. Elles ont été découpées dans une tôle d'aluminium, la surface extérieure et les bords laissent entrer le jour et, sous les éclairages nocturnes, l'œuvre dégage de l'intérieur une chaleur lumineuse. Au cœur de *Civic Square* – place centrale de la ville – cette sculpture offre un jeu subtil et délicat au lieu et illustre le rapport de l'homme à la terre et à l'espace.



Figure 63 Neil Dawson, *Fern, Civic Square*, Wellington, 1998
(Elsa Thénot, mars 2011)



Figure 64 Fougère endémique, Mont Somers (Elsa Thénot, novembre 2010)



Figure 65 Neil Dawson, *Globe*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989³⁶⁷

³⁶⁷www.neil.dawson.co.nz consulté le 26 novembre 2014

X.4.2. L'artiste « géographe »

L'intérêt de Neil Dawson pour le lieu d'accueil de ses œuvres fait écho à ce que Paul Ardenne nomme « l'artiste géographe ³⁶⁸ », qui se reconnaît à « l'attention physique qu'il porte à l'espace, au territoire, à l'acte d'inscription qu'il a accompli, de l'ordre du *topos graphein*, de l'« écriture des lieux » [...] elle se destine aux lieux en soi autant aux gens qui y vivent³⁶⁹ ». Paul Ardenne définit cette *spatialisation*³⁷⁰, cette relation entre l'art et la géographie et observe que beaucoup d'« artistes [...] dans l'espace public des villes [...] au sein du territoire naturel, œuvrent à créer en *spatialisation* : ils veillent à insérer étroitement l'œuvre d'art dans le corset de l'environnement concret ³⁷¹ ». De fait, cette relation entre l'œuvre et l'espace, qu'il soit naturel ou urbain est présente dans les *skyscapes* de Neil Dawson.

L'œuvre *Fern* est l'une des plus populaires et la plus photographiée probablement. Elle a été présentée à la ville de Wellington en 1998, l'artiste explique qu'avec « la sculpture publique il y a un réel dynamisme, car l'œuvre est en constante évolution avec la lumière et les éléments [...] chaque jour mes sculptures peuvent apparaître différemment, et chaque instant peut être une expérience unique pour le spectateur [...] Quand l'art est figé dans une galerie, il perd ces possibilités³⁷² ». Les sculptures à Wellington ont vécu les rénovations de la ville des années 1980 et se sont peu à peu intégrées au nouveau patrimoine urbain, comme en témoigne cet exemple.

Neil Dawson a développé le projet de son œuvre suspendue en tenant compte du lieu et surtout de l'œuvre de l'architecte néo-zélandais Ian Athfield intitulée *Nikau*, réalisé en 1991. Cette dernière représente deux palmiers en acier de plusieurs mètres de haut. L'artiste explique ainsi que lorsqu'il a « commencé à travailler sur *Fern* [il a] vu l'œuvre *Nikau* comme principal marqueur de la place. Ils [les deux

³⁶⁸ Paul Ardenne, *Art le présent, La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009, p.323.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.323.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.323.

³⁷¹ Paul Ardenne, *Art le présent, La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009, p.323-324.

³⁷² Jenny Harper, Aaron Lister, *Wellington, A city for Sculpture*, Wellington, Victoria, University Press, 2007, p.72.

palmiers] sont un cadre parfait pour moi. Ce que j'ai ciblé est une sorte de complexité délicate qui peut flotter sur le dessus, de façon à ce que les deux éléments puissent correspondre les uns avec les autres³⁷³ ». Ses propos illustrent l'importance du site et présentent un regard sur une contagion entre les éléments préexistants et l'œuvre *en devenir*.

Une autre sculpture aérienne réalisée en 1984 par Neil Dawson, intitulée *The Rock* se trouve dans le centre de Wellington. L'artiste s'empare du site de façon irrévérencieuse et ludique. Cette construction quadrillée ajourée trace le contour d'un rocher, elle a été suspendue à l'angle d'un bâtiment et plane dans le vide. Neil Dawson cherche à utiliser à la fois l'espace aérien, rarement exploité par les artistes, notamment dans les villes, et cette tension verticale amené par l'édifice. Il joue sur l'informe et la forme inhérente à la sculpture par la structure. Ce réaménagement environnemental, spatial et aérien renverse les codes classiques de ce *media* et donne à voir grâce aux bâtiments modernes qui la maintiennent une unité entre l'architecture et l'œuvre. Ainsi, sa relecture de la sculpture fait écho à la géographie du lieu et à l'architecture environnante. Il réussit à créer une osmose entre l'œuvre et le ciel. Les photographies qui suivent l'œuvre *The Rock* illustrent le travail de Neil Dawson et soulignent la perspective esthétique de son œuvre dans les villes-mondes, l'atmosphère engendrée et le pouvoir de la photographie. A partir des mutations spatiales de ces métropoles océaniques – sur lesquelles nous reviendrons succinctement – notre corpus fera jour, dans le dernier mouvement de cette seconde partie, sur les événements autour de la lumière à Sydney et Auckland, puis, dans une perspective personnelle, sur le rôle de la photographie lors de mes déambulations urbaines et des captations de *l'in situ*.

³⁷³ *Ibid.*, p.72.



Figure 66 Neil Dawson, *Fern*, l'œuvre *Nikau*, Ian Athfield, en arrière plan, *Civic Square*, Wellington, 1998 (Elsa Thénot, mars 2011)

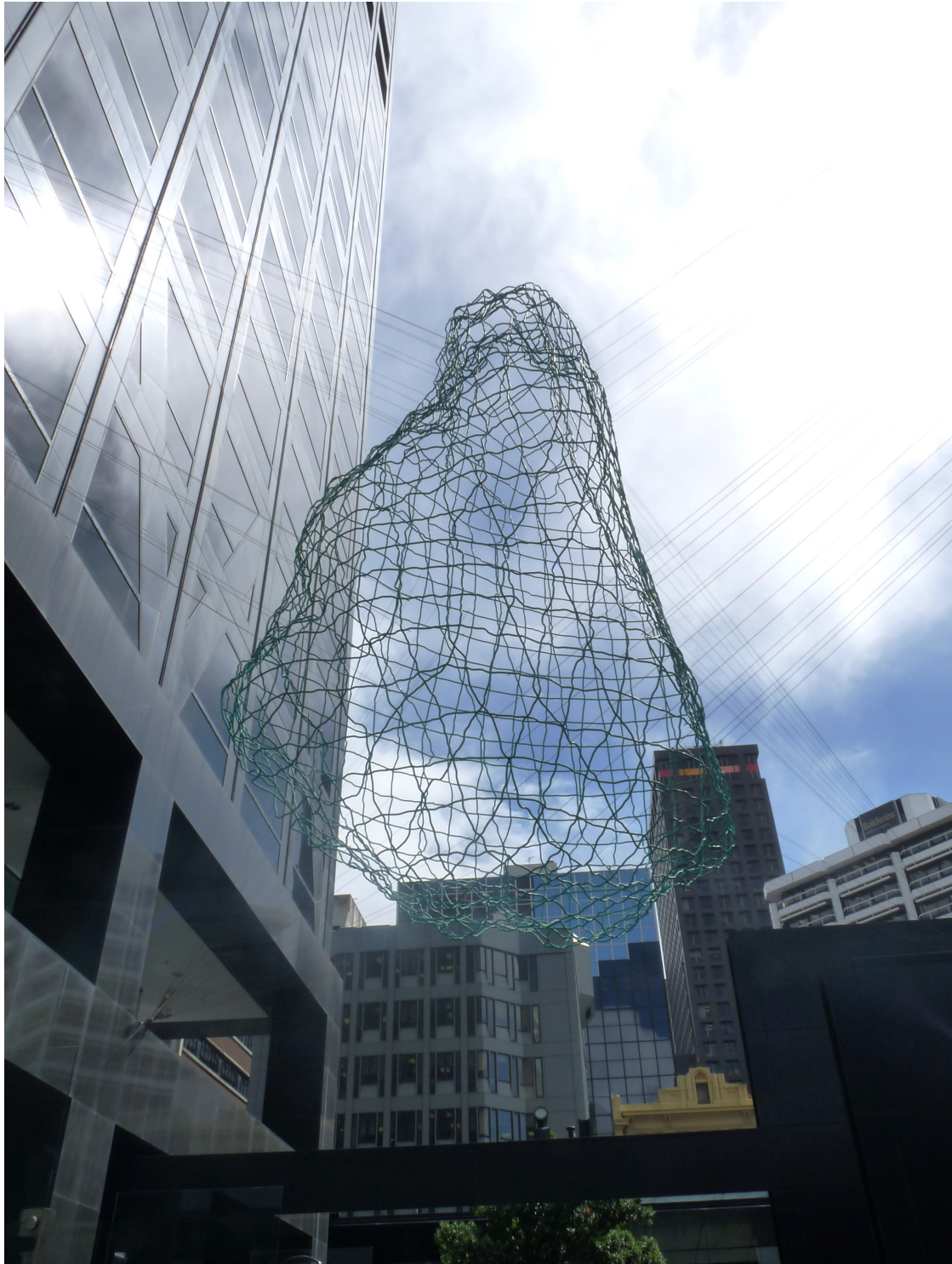


Figure 67 Neil Dawson, *The Rock*, 1984, Wellington, (Elsa Thénot, mars 2011)

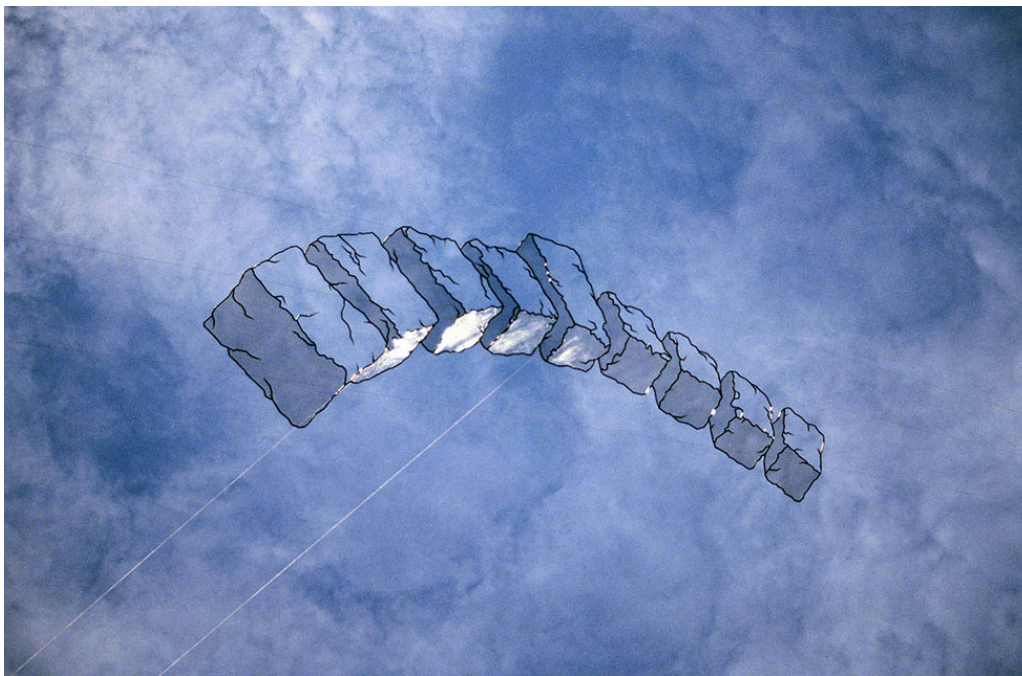


Figure 68 Neil Dawson, *Nor'West Arch*, 1994, Lincoln University, Canterbury, Nouvelle-Zélande³⁷⁴

³⁷⁴www.neil.dawson.co.nz, consulté le 26 novembre 2014.

XI. **Chapitre 3.**

Expériences et ambiances urbaines

XI.1. Introduction

Après avoir développé à partir des œuvres les relations entre arts et spatialités nous allons nous intéresser à la capacité de *l'in situ* quant à produire de l'événement misant sur les ambiances lumineuses créées par les artistes. L'art urbain est avant tout produit dans un contexte spatial, voire géo spatial, dans lequel les œuvres circulent. Nous verrons comment les villes océaniques vivent la culture artistique à travers des créations-lumières conçues par la scène artistique locale. Sydney a beaucoup changé en quatre années, tant sur le plan urbain que sur celui de la création. Métropole tentaculaire, elle tente aujourd'hui de se transformer pour exister pleinement sur la scène internationale. Une nouvelle vague de citoyens, d'urbanistes et d'architectes désirent faire rayonner cette cité et lui offrir une notoriété artistique avant-gardiste – alors que Melbourne jouit déjà d'une renommée culturelle et artistique importante. Nous analyserons l'avenir de ces villes, la perception que les acteurs de la ville en ont et comment l'art se réinvente et tente de résister à travers les transformations urbaines.

Mon expérience exploratoire a montré que des résistances artistiques existent et se définissent dans l'espace public – je pense à *Redfern* – et sont devenues une forme de culture urbaine dynamique. Il me semble important d'amorcer ce chapitre 3 sur les atmosphères urbaines à l'épreuve de ces territoires en faisant jour sur le contexte spatial dans lequel les événements artistiques sont produits. Nous reviendrons sur les mutations urbaines et sociales récentes qui constituent le tissu et le cœur métropolitain de Sydney avant d'interroger les modalités d'une géographie culturelle, artistique et une géo-esthétique qui appréhende ces mutations. Une affirmation des cultures, une diffusion des pratiques artistiques ont ainsi vu le jour suite à la médiatisation d'événements et de projets d'urbanisme.

XI.2. Mutations urbaines, divisions sociales

Il est essentiel de comprendre géographiquement ces villes pour les appréhender d'un point de vue artistique et ouvrir des perspectives sur le troisième temps de cette thèse, le « tournant spatial de l'art », la mondialisation culturelle et le concept polysémique de contagion (partie 3). Comprenons dans un premier mouvement les enjeux des banlieues australiennes, l'impact des divisions socio-spatiales (Billard, Madoré, 2007), afin d'ouvrir notre réflexion aux territoires et à cette poétique « des lieux du sensible » pour reprendre les termes d'Alain Mons³⁷⁵. Comment un lieu se construit spatialement puis artistiquement ?

Les mutations actuelles de l'Australie sont principalement identitaires, je pense notamment au fait divers du 11 décembre 2005 qui marqua les esprits et eut un écho international. Suite à l'agression de deux sauveteurs par des jeunes d'origine libanaise début décembre 2005, une manifestation d'environ 5000 personnes dégénéra à *Cronulla Beach* (banlieue du sud de Sydney). Des « extrémistes blancs » s'en prirent à toute personne d'origine arabe entraînant de nombreuses émeutes et un sentiment de haine très fort. Si ce fait divers, relégué dans les journaux, ne semble pas faire d'ombre à la société australienne, il est révélateur d'une intégration difficile dans un pays souvent idéalisé où le gouvernement et les différents partis politiques peinent à réagir. Le photographe Andrew Quilty de l'agence *Oculi* a capté ces émeutes, comme le montrent les images ci-après. Les banlieues accueillent différentes communautés, qui tentent de cohabiter dans ces aires métropolitaines éloignées du centre. Les villes australiennes sont aussi le reflet d'une société clivée où les tensions demeurent. Ces dernières existent entre les immigrés, souvent d'origine asiatiques et moyen-orientales et la population blanche australienne modeste, entraînant une haine de l'étranger. Les inégalités socio-spatiales demeurent et dans un contexte de croissance, les populations les plus pauvres sont « poussées » aux frontières des villes, dans des *suburbs*, éloignées du centre et souvent mal desservies par les transports en communs. Cette cohabitation est à la source de nombreuses tensions ; les pressions économiques, les difficultés d'intégration et un racisme souvent exacerbé créent des poches de pauvreté et d'intolérance raciale.

³⁷⁵Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Editions, 2013.



Figure 69 Andrew Quilty, *Cronulla Riots*, 2005³⁷⁶

³⁷⁶www.oculi.com.au consulté le 5 janvier 2015.

Plusieurs populations cohabitent et partagent le même espace géographique entraînant de fortes divisions. Gérard Billard et François Madoré³⁷⁷ explorent, par leurs pratiques du terrain et leurs connaissances de géographes ces villes australiennes depuis de nombreuses années. Leur article « Sydney, les tourmentes socio-spatiales d'une métropole mondiale³⁷⁸ » (2008) fait l'analyse suivante, dans le cœur de l'aire métropolitaine vivent les plus hauts revenus et en périphérie vivent les plus bas revenus, modèle que l'on retrouve dans les capitales européennes. Ainsi, plus l'étalement urbain croît, plus les populations pauvres s'excentrent vers les banlieues où les prix des loyers sont moins élevés. Les lieux les plus valorisés comme le centre de la ville, sa baie, ses espaces touristiques mais aussi les lieux de pouvoirs et administratifs sont au centre. De nombreuses politiques d'urbanisme consistant à réduire l'étalement urbain virent le jour, mais le désir d'acquérir sa propre maison dans un pays quatorze fois plus grand que la France est réel. L'accès à la propriété, si possible avec un jardin pour accueillir l'une des passions des Australiens – la vie en plein air et le barbecue – est le reflet d'un pays égalitaire. Les géographes analysent cette métropole et ces mutations aux cœurs des territoires urbains où « s'impose progressivement un type d'urbanisme plus flexible et plus innovant, adapté aux règles de la compétition métropolitaine mondiale dans laquelle s'est engagée Sydney mais sacrifiant certainement au passage l'identité urbaine d'une ville et son équilibre social³⁷⁹ ».

XI.2.1. Hybridations

Entre l'inexorable avancée de l'étalement urbain, comment Sydney est devenue un modèle métropolitain hybride ? L'hybridation renvoie à une « combinaison en un même objet de substances diverses³⁸⁰ ». Son sens est complexe et multiple, et différentes disciplines peuvent se l'approprier. Selon les géographes Jacques Lévy et Michel Lussault « le recours à la notion d'hybridation demeure un recours esthétique, nonobstant le fait que des artistes contemporains s'inspirent de cette thématique pour coaguler des formes les unes aux autres sans

³⁷⁷Gérard Billard, François Madoré, « Sydney, les tourmentes socio-spatiales d'une métropole mondiale » in *Pérennité urbaine ou la ville par-delà ses métamorphoses : volume 2*, 2008.

³⁷⁸*Ibid.*

³⁷⁹*Ibid.*

³⁸⁰Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p.519.

les composer³⁸¹ ». Dans les faits urbains océaniques, Sydney abrite différentes communautés, géographiquement distantes les unes des autres et en même temps en perpétuelle cohabitation. Cette hybridation des territoires, des identités, des cultures amène les métissages (Glissant, cf. chapitre, partie 1) que l'on connaît désormais et les mutations spatiales que Sydney souhaite développer. Les deux géographes concluent sur la portée de cette notion en géographie, expliquant qu'elle est « encore peu employée, alors que les géographes sont pourtant en permanence face à des objets spatiaux hybrides [...] dont il importe de saisir les processus d'hybridation [...] au cœur de la généalogie de l'espace³⁸² ». Ainsi, comment les différents facteurs urbains – banlieues, centres, populations – définissent la morphologie urbaine puis ses atmosphères.

XI.2.2. Une géographie culturelle éprise d'art

Pour appréhender la fin de cette seconde partie, continuons à saisir la portée géo-esthétique dans ces métropoles. Le géographe Paul Claval³⁸³ a ouvert la voie à la géographie culturelle, expression qui donne le titre à l'ouvrage qu'il publie sur la question dans un ouvrage complet du même nom puis fonda la revue *Géographie et Culture* en 1992. Cette discipline a suivi un cheminement complexe et subi au même titre que l'art, un tournant culturel important, mettant en avant le caractère des cultures à travers le monde. Cette approche nouvelle de la géographie, fut étudiée et analysée dans les travaux du chercheur Boris Grésillon³⁸⁴ dans un essai géographique sur la ville de Berlin. Jeune discipline qui tente de se singulariser et d'exister légitimement par rapport à la géographie humaine et régionale, il évoque, « dans le faisceau d'études aussi variées qu'originales pouvant être rattachées au domaine de la géographie culturelle voire des « *cultural studies* », la création artistique sous toutes ses formes, ainsi que les artistes et créateurs en tant qu'acteurs à part entière de l'organisme urbain, constituent une piste encore assez peu explorée par les géographes « culturels », à la différence des anthropologues et

³⁸¹ Jacques Lévy, Michel Lussault, *op.cit.*, p.520.

³⁸² Jacques Lévy, Michel Lussault *op.cit.*, p.520.

³⁸³ Paul Claval, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995.

³⁸⁴ Boris Grésillon, (2008), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de Géographie*, 2 (660-661), pp. 179-198.

des sociologues³⁸⁵ ». Les exemples à venir d'évènements autour de la lumière tenteront, en s'appuyant un récent essai (Mons, 2013) et l'étude menée jusqu'à présent, de montrer comment la création artistique, à travers ses lieux contribuent à une géo-esthétique océanienne, afin d'analyser « les grammaires d'une ville (Roncayolo, 1996)³⁸⁶ ». Le géographe fait directement rentrer l'art dans la discipline géographique et en questionnant la création à l'échelle urbaine, il appréhende la ville et sa spatialité autrement. Les mutations urbaines à Sydney ont incontestablement entraîné des divisions sociales et identitaires, mais ne permettent-elles pas de créer du lien et de la socialité ? De fait, la capacité à faire événement dans un contexte de revalorisation des espaces publics et de régénération urbaine nous conduit vers l'expérience d'une esthétique événementielle.

XI.3. Expérience esthétique

Smart Light Sydney est un événement qui a eu lieu en 2009 et auquel j'ai assisté car il fut en partie organisé par mon Université d'accueil. Cet événement s'est déroulé pendant trois semaines – du 26 mai au 14 juin 2009 – et a permis au visiteur de se réapproprier la ville bouillonnante d'énergie, de lumière et d'œuvres. Ce rendez-vous artistique a transformé l'espace public en une belle promenade dynamique, des sculptures ont ainsi métamorphosé le quartier emblématique du port de Sydney, mettant en avant des dizaines d'artistes locaux et internationaux. Une projection de lumière sur l'emblématique *Opera House* a offert un nouveau visage à ce symbole architectural. Cette projection de motifs sur les carreaux blancs de l'opéra a illuminé la cité et engendré des atmosphères irréelles.

³⁸⁵Boris Grésillon, *op.cit.*

³⁸⁶*Ibid.*

XI.3.1. Smart Light Sydney

Faisant partie des événements organisés par le gouvernement de l'état du *Nouvelle-Galles du Sud*, *Smart Light Sydney* est né dans la ville, grâce à la compositrice de musique et conceptrice d'éclairage Marie-Anne Kyriakou, instigatrice avec Davina Jackson de *Smart Light Walks*, concept événementiel international (*Light Marina Bay*, Singapour, 2010). L'idée est venue après avoir assisté à la Biennale *Luminale* à Francfort (2002) qui vise à mettre en lumière l'architecture urbaine où de nombreux artistes internationaux – comme James Turrell – viennent réaliser des projets. De retour en Australie, Marie-Anne Kyriakou, lance l'idée du festival *Smart Light Sydney*. Elle souhaite ne pas seulement révéler la ville en faisant écho à ces symboles les plus forts, mais créer des atmosphères nouvelles et des expériences mémorables. Contrairement, à la plupart des autres festivals de lumières artificielles, cet événement, est axé sur la prestation d'œuvres d'art innovantes où la consommation d'énergie est prise en compte dans le design des productions des vingt cinq installations. Huit des vingt-cinq œuvres, ont été réalisées par projection sur les façades, en utilisant une lumière intense afin de créer un lieu d'émerveillement et de redécouvrir la ville et ses sites historiques. Ensuite, le design astucieux et les économies d'énergie faites grâce à la réduction de consommation des équipements a permis à cette œuvre de devenir le symbole du festival. La plupart des sculptures ont été réalisées avec lumière et son, ce qui d'un point de vue écologique a vivement été critiqué par la presse. Cependant, l'événement a souhaité compenser sa forte consommation d'énergie en demandant aux habitants de s'engager à éteindre les lumières après 19h. Un résultat positif a été établi durant et après l'événement. Un autre projet artistique, *Art in the dark*, tend à transformer visuellement la ville d'Auckland. Événement semblable dans la forme à *Smart Light Sydney*, il est le premier festival d'art urbain lumineux de Nouvelle-Zélande. Ce projet dessine les contours de la ville en invitant des artistes locaux et internationaux. Comme pour *Smart Light Sydney*, les préoccupations environnementales sont présentes et le public assiste à une quarantaine d'installations, courts métrages, spectacles, ce qui implique artistiquement cette ville des antipodes.



Figure 70 Œuvre du producteur de musique Brian Eno, *Opera House, Smart Light Sydney*, 2009³⁸⁷



Figure 71 *Smart Light Sydney*, (Elsa Thénot, juin 2009)

³⁸⁷www.smartlightwalks.com consulté le 5 janvier 2015.

Le projet de Sydney fait écho à la Fête de la Lumière à Lyon qui a peu à peu acquis une dimension pérenne avec le nouveau Plan Lumière de la ville. Ce premier Plan Lumière, initié en 1989, est une démarche pionnière, à la fois politique, technique et artistique. En organisant la mise en lumière pérenne de la ville, ce projet offre un nouveau visage à Lyon et permet d'éclairer plus de 250 sites. Désormais la lumière n'est plus uniquement sécuritaire, mais devient une composante essentielle de l'urbanisme et un *media* artistique. En 2004, le deuxième Plan Lumière, complète et renforce la première édition. Cette fois, la lumière s'affranchit des monuments et se module davantage en fonction des activités et des rythmes de la ville, du fleuve et des grands axes de circulation et devient un atout essentiel du rayonnement international de Lyon. Dans le chapitre « Géographie des lumières³⁸⁸ », Alain Mons décrit cette façon de « *sculpter une image* de la ville nocturne³⁸⁹ » par la lumière. S'étendant à d'autres villes-mondes, souhaitant exister à l'international avec un festival d'art d'une telle ampleur et renommé, nous pouvons voir les limites de ces projets ambitieux. Intégrer des sculptures, des installations, des événements artistiques qui tendent à transformer l'unité urbaine d'origine reste une préoccupation européenne et largement partagée dans les métropoles océaniques. Dans l'exemple du Festival des Lumières, peu de villes-mondes présentent des projets semblables, excepté Singapour, ville-état de l'Asie du sud-est. Innovant, mais loin de la culture urbaine que j'analyse ici, le festival *Light Marina Bay* de Singapour (2010) transforme le front de mer et invite des artistes en vogue et célèbre de la même façon que *Smart Light Sydney* – Marie-Anne Kyriakou est également la directrice de ce festival. Alors que les libertés des Singapouriens sont faibles dans cette cité-état, l'art devient un vecteur de rayonnement international. Cité prospère dirigée d'une main de fer par un gouvernement qui a souhaité transformer cette petite île en ville-monde des hautes technologies, les événements autour de la lumière s'exporte et s'uniformise, entraînant une forme de mondialisation artistique et transfigurant les espaces publics. Transposés d'un pays à l'autre, aux cultures très différentes, ces concepts se veulent uniques, fédérateurs et répondent à des attentes, elles-mêmes créées.

³⁸⁸ Alain Mons, « Géographie des lumières » in *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Editions, 2013, pp.41-56.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.44.

XI.3.2. Atmosphères urbaines

Ces atmosphères urbaines et esthétiques sont de plus en plus perceptibles dans les rendez-vous artistiques. De *Smart Light Sydney* à la Fête des Lumières à Lyon à *Light Marina Bay* à Singapour, la création de ces nouvelles ambiances se généralise. Jean-François Augoyard travaille sur ces ambiances urbaines, l'esthétique de la lumière dans la ville, et s'interroge sur ce qui produit des ambiances architecturales ? Ainsi répond-t-il « un dispositif technique lié aux formes construites » et « une globalité perceptive rassemblant des éléments objectifs et subjectifs et représentée comme atmosphère, climat, milieu physique et humain³⁹⁰ ».

En abordant cette problématique de l'art *in situ* dans les métropoles océaniques, je constate que ces deux pays entretiennent des rapports singuliers avec ces phénomènes d'ambiances. En posant les bases des relations existantes et en devenir des Australiens et Néo-Zélandais avec la création urbaine, comme l'incroyable cheminement de Sydney, nous constatons certaines spécificités. Ces entreprises dynamisent les métropoles et offrent aux spectateurs une expérience unique, une autre vision de leur ville. Cette renaissance de la lumière artificielle sublime l'architecture, les rues, les places et transforme les villes en vitrine lumineuse et engendre une nouvelle esthétique, notamment dans les métropoles touristiques. L'esthétisation des espaces publics – nous y reviendrons dans la troisième partie – répond aux attentes contemporaines des citoyens et des acteurs de la ville. Ces événements autour de la lumière visent à transformer un cadre urbain sans réelle unité, comme Sydney et Auckland. Cette envie de lire la ville différemment le temps d'un rendez-vous artistique offre aux visiteurs une expérience esthétique. Face à ce concept de géo-esthétique, applicable aux espaces urbains européens par exemple, les monuments et statues classiques racontent une histoire, un passé ; les territoires urbains, premiers lieux de traditions architecturales, où le pouvoir s'effectue, en sont les témoins. Les villes océaniques ne connaissant pas cette esthétique culturelle et patrimoniale, elles souhaitent ainsi, grâce à la création contemporaine et les événements artistiques lumineux, se réinventer.

³⁹⁰ Jean-François Augoyard, « Eléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines » in CRESSON, CNRS, 1998, p.14.

Sydney et Auckland offrent un dynamisme contemporain pérenne alors que des villes comme Lyon ou Bordeaux, symbole d'un patrimoine puissant, souhaitent redynamiser leurs ensembles architecturaux. L'exemple de la Fête de la Lumière à Lyon ou des événements lumineux présents lors de l'événement oenotouristique, unique en Europe (Fête du Vin à Bordeaux, 2012), réaffirme ce constat. Des expositions d'art sont présentes et font renaître l'unité urbaine et architecturale déjà existante pour séduire un large public et entrer dans une conception globale de la création urbaine. N'ayant pas de patrimoine classique, les villes océaniques loin des archétypes européens et en quête identitaire, réussissent le pari de dynamiser leur territoire. En restant dans leurs ambitions contemporaines et en s'ouvrant à la scène internationale ; elles n'en demeurent pas moins souvent complexées par le peu de références historiques. En intégrant des marqueurs historiques et vernaculaires, l'art *in situ* nous prouve qu'il existe singulièrement dans chaque espace public et légitime véritablement l'existence d'une articulation cohérente entre métropole océanique, identité culturelle et création.

XI.4. Les pouvoirs de la photographie

La photographie dispense un large choix de réponses plastiques. Ce *media* peut répondre aux exigences ou aux attendus d'un regard singulier, d'intérêt documentaire ou prospectif, d'une humeur poétique, etc., comme il est à même de servir un projet, une installation ou encore un événement. A la fois pertinente et efficace dans ce qu'elle offre à l'opérateur et transmet à ses usagers, spectateurs ou consommateurs, la photographie de par ses aptitudes à représenter et diffuser, à construire une argumentation visuelle, est devenue presque aussi indispensable que l'air que nous respirons. Le terrain d'ancrage où se situent les œuvres que j'étudie est l'espace urbain que j'ai maintes fois arpenté pour y cueillir les informations qui allaient composer mon corpus iconographique et faire l'objet d'une saisie théorique.

L'œil de Raymond Depardon a beaucoup inspiré le regard que j'ai porté sur la ville. Dans l'exposition puis l'ouvrage éponyme *Villes/Cities/Städte*³⁹¹ (2007), il immerge le spectateur dans des « épreuves » urbaines qui tiennent du cinématographique, voire du pictural. Ce livre traduit le sentiment que l'on peut avoir lorsqu'on s'insinue dans une ville; « j'ai aimé me perdre dans ces villes étrangères », écrit-il, « je me suis efforcé de me dissimuler dans le flot des passants des rues animées de ces grandes cités. Pour quelques heures, pour quelques jours, j'étais un habitant, un peu particulier. Je restais étranger, mais j'étais adopté et protégé par la foule³⁹² ». Ma pratique personnelle des métropoles océaniques, vivifiée par cette pensée, ce vadémécum, a donné lieu à une telle approche, empirique, de l'urbain : se fondre dans la ville, observer, ressentir, enregistrer dans le boîtier. Le photographe est resté quelques jours dans chacune des villes qu'il a photographiées : Rio de Janeiro, Shanghai, Tokyo, Berlin, Moscou, Addis-Abeba, Le Caire, Buenos Aires, New York, Johannesburg, Dubaï et Paris. Regard de voyageur, vision du photographe, captures d'instantanés volés à ces villes dynamiques ou endormies, Raymond Depardon transmet ce qu'il vit et, ce faisant, nous livre son interprétation. Dans l'introduction « Le voleur d'images » du livre *Villes/Cities/Städte* (2007), il parle de la condition d'inconnu dans une ville où il n'a jamais vécu. Il croise des personnes, dérobe des images et se saisit de son atmosphère spécifique. Seule la photographie est à même de fixer cet indicible mais néanmoins présent qui nous

³⁹¹Raymond Depardon, *Villes/Cities/Städte*, Catalogue de l'exposition, 31 novembre 2004-27 février 2005, Coédition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Actes Sud, 2007.

³⁹²*Ibid.*

environne lorsque nous découvrons une ville pour la première fois, non seulement ça, mais encore c'est elle qui nous apprend à voir cette ville, comme le livre avec lequel nous avons appris à lire. La photographie comme la carte nous permettent de posséder la ville, le territoire, parce qu'elles sont à même de les réduire à l'échelle de notre main et de notre vision rapprochée.

XI.4.1. La photographie, cette alliée

Si la photographie documentaire (ou plutôt le document photographique) entretient depuis quelque temps des relations ambiguës avec les arts visuels, ce n'est pas le cas de ma pratique. Au service de ma recherche, elle est ce medium, essentiellement dévolu à la production d'archives visuelles concernant les œuvres dont Eugène Viollet-le-Duc, le grand restaurateur des monuments anciens de la France, disait au milieu de XIX^e siècle « la photographie présente cet avantage, de dresser des procès verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter ³⁹³ ».

François Soulages dans son livre *Esthétique de la photographie*³⁹⁴ (2005) s'interroge : « Quels rapports la photographie entretient-elle avec le réel ? », « Quelle est la spécificité d'une œuvre photographique » et, enfin, « En quoi l'art photographique est-il au cœur, voire le cœur de l'art contemporain ³⁹⁵ ? ». Si mes déambulations exploratoires ne m'ont pas amené à répondre personnellement à ces interrogations, elles m'ont familiarisée au fait que la ville a toujours un spectacle à offrir – elle intrigue et fascine – et qu'elle en change souvent ; j'ai pu de plus constater que l'art du dehors en est le grand instigateur. A la fois éternelle et éphémère, la ville est faite pour la photographie, elle seule est à même de transmettre à la planète entière ces habits de lumières que sont les œuvres d'arts qui transfigurent son allure. Au centre de la photographie de reportage, j'ai vu, avec les photographes de l'agence Magnum, les villes détruites par la guerre et dépeintes par les reporters. Puis, j'ai découvert avec l'ouvrage *Sydney now. New Australian*

³⁹³ *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VIII, rubrique "Restauration", p. 33 (reprint F. de Nobele, Paris, 1967).

³⁹⁴ François Soulages, *Esthétique de la photographie, La perte et le reste*, Paris, Armand Colin, 2005.

³⁹⁵ Ces trois problématiques se trouvent dans l'introduction de l'ouvrage *Esthétique de la photographie, La perte et le reste*, p.3.

*Photojournalism*³⁹⁶ (2007) et le travail de l'agence Oculi, le portrait de cette ville contemporaine. Ce livre traverse les frontières entre le documentaire et la photographie plasticienne et offre le portrait de Sydney, ville multiple et rayonnante ; ses modes de vie, ses aspirations, ses rêves, ses réalités quotidiennes et ses citoyens.

J'ai missionné d'office la photographie, c'est elle qui m'a aidée à créer une relation entre mon sujet de recherche et le présent travail. La ville photographiée et son vis-à-vis, l'art *in situ*, ont constitué les outils indispensables à la construction d'une réflexion scientifique, argumentée visuellement, sur l'art urbain. Saisir des moments significatifs et rendre compte de façon attentive de la place des individus, des œuvres, des événements ont motivé mes intentions premières. C'est donc à partir d'une pratique personnelle, qui dès la Licence s'intéressait à l'inscription de l'homme dans le lieu urbain, puis à celle de la photographie tirée mise en scène là où elle *avait été prise*, que j'ai naturellement intégré l'appareil, collecteur de sources de vérité pouvant renforcer la dimension scientifique d'une telle entreprise. Attentive au point de vue et à l'angle de vue, à la distance et au cadrage, mais aussi à la lumière ou au moment de la journée le plus favorable pour prendre telle ou telle sculpture. J'ai étudié les sculptures, les installations, le *street art*, dans les quatre métropoles. Pour révéler l'éclat de Sydney, j'ai réalisé des clichés singuliers et d'autres plus banals ou convenus. Forte de plusieurs séries de photos, j'ai tâché dans un premier temps de les classer à partir de critères plastiques, iconiques ou sémantiques pour obtenir une sorte de typologie, qui facilite l'étude, la comparaison.

Grâce à l'appareil numérique, grâce à la fluidité et l'abondance de captures, j'ai pu véritablement, intimement, apprécier chaque œuvre sous toutes ses coutures, pour en sélectionner les vues les plus à même d'étayer mes analyses. Ce recours aux images, enfin, fut un appui inestimable pour fixer et mémoriser de qui me tenait à cœur par dessus tout : la relation triangulaire circulant entre l'œuvre, le public et la ville. En ce sens, l'image de proximité immédiate, qu'est toute capture numérique, a participé d'une véritable heuristique. Cette ville bruyante et chamarrée sommeille dans mon boîtier, je la transporte avec moi.

³⁹⁶Inara Walden, *Robert Mcfarlane, Sydney now, new Australian photojournalism*, Catalogue de exposition, du 15 décembre 2007-27 avril 2008, *Museum of Sydney*, 2008.

La photographie peut aussi revêtir une dimension sociologique, qu'il m'a paru pertinent d'inclure. Car il n'est pas seulement question d'œuvres *in situ* à proprement parler mais de la ville photographiée et pratiquée. En passant de l'art *in situ* dans la cité à la ville photographiée, sujet d'une œuvre, j'ai ouvert de nouvelles perspectives. Ce choix, je l'ai fait en mettant en avant la ville, seule similitude entre ces deux formes de création et de production que sont l'art *in situ* et la photographie urbaine. En approfondissant cette recherche sur la création artistique dans le territoire urbain, les notions d'art et de site ne pouvaient que s'ouvrir au *media* photographique. J'ai souhaité faire part d'une relative polyvalence dans mes exemples de créations urbaines ou utilisant la ville comme support. Il est cependant possible d'établir des liens entre la création urbaine dans l'événementiel et la ville à travers l'objectif d'un photographe. Sans m'égarer, cette traversée entre ces deux formes d'expression dans le territoire urbain m'a permis de comprendre l'intérêt que suscitent aujourd'hui *la ville dans l'art* et *la ville dans l'image*. L'enjeu étant urbain d'un côté et documentaire de l'autre, l'objectif réside dans la rencontre du public avec les œuvres. L'art *in situ* né avec l'apparition des villes modernes et la photographie, elle, a toujours regardé et capté la ville.

En déambulant dans ces villes, j'ai appris physiquement à les connaître, puis ma démarche est devenue petit à petit photographique. Les premières semaines, j'ai pris mes repères comme une personne peut le faire lorsqu'elle arrive dans une ville qu'elle ne connaît pas et dans laquelle tout lui semble étranger. Cependant, la peur de l'inconnu et de la nouveauté liée au changement de mode de vie, de culture et de langue procure un sentiment agréable, jouissif. J'ai aimé être étrangère. Je me suis jetée dans cette culture et j'ai appris à composer avec cette ville, grâce à la langue anglaise. Ces villes jeunes, d'un point de vue historique et urbanistique, montrent que l'on entretient avec l'art ou l'architecture des rapports singuliers d'un pays à l'autre. Le phénomène de l'art dans la ville, et celui de la présence croissante de la ville dans la photographie, on élargi mon champ de réflexion et le questionnement du lieu à travers une approche culturelle, sociale et artistique. La photographie, parmi ses multiples possibilités, révèle une géographie sensible des villes, comme l'a exprimé la plume du sociologue Pierre Sansot³⁹⁷ dans son approche phénoménologique de l'urbain. Alain Mons, dans son livre *L'ombre de la ville, essai*

³⁹⁷Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot, 2004.

*sur la photographie contemporaine*³⁹⁸ (1998), fait part d'un sentiment d'étrangeté, car « à travers la photographie contemporaine la ville apparaît dans un composé baroque de formes, de forces, d'espaces. La superposition et l'enchevêtrement complexe des éléments épars constituent le "site" ³⁹⁹ ». Pour comprendre l'expérience photographique des villes contemporaines, leurs quotidiens et le rapport entre ville et image, Alain Mons évoque les intentions des photographes contemporains, qui tentent à travers leurs déambulations puis par les traces photographiques ou les empreintes formelles qu'ils en ont retenu, de révéler les villes dans leurs détails les plus infimes, « la composition de l'image se nourrit de la décomposition de l'espace⁴⁰⁰ » écrit-il. La ville a souvent été photographiée et ses représentations ont beaucoup évolué. L'expérience urbaine, les trajectoires spatiales sont indispensables à qui veut en voler d'impalpables instants.

En partant de ces notions, j'ai décidé de comprendre comment le quotidien s'inscrivait dans ma pratique photographique et tenté de cerner la place de l'homme dans la ville, entre décor architectural et quotidien. La ville de Sydney – territoire de prédilection – m'a offert son histoire, son atmosphère, son quotidien. Avec un souci, documentaire, historique voire sociologique, j'ai scruté, capté, le paysage humain et sensible de cette ville. Ce qui, dans cette pratique, a particulièrement sollicité mon attention, ce sont les liens manifestes qui existent entre le caractère urbain du bi- ou multiculturalisme, l'art et l'événementiel. En décembre 2008, peu de temps avant de partir pour Sydney, j'ai découvert un article très intéressant écrit par Florence Beaugé – journaliste envoyée spéciale pour le quotidien *Libération* – sur la mémoire aborigène dans la ville de Sydney. Les photographies de cet article provenaient de clichés extraits d'un reportage de Tamara Voninsky, photographe australienne de l'agence Oculi. Elle est connue pour servir, par l'image, la cause de ce peuple qui n'a pas de visibilité. Son travail, donne à voir, de manière percutante, la place qu'occupe ce peuple oublié de Sydney. On lui doit, en 2008, une série de photographies sur la ville de Sydney, reportage qu'elle résume en quelques mots, « Sydney a enfoui son passé aborigène au point de croire que plus aucun descendant des clans traditionnels n'y subsiste. Pourtant, des traces demeurent à l'ombre des

³⁹⁸ Alain Mons, *L'ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Editions de la Villette, 1994, p.99.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.99.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

buildings⁴⁰¹. » Je n'ai pas traité le passé de la ville et la mémoire aborigène dans mes précédentes recherches mais j'ai relu cet article après mon retour en France. Le recul que j'ai eu m'a permis de mieux comprendre le passé de cette métropole. Certaines des photographies du collectif Oculi ont été bénéfiques à mes recherches historiques. D'avoir travaillé sur l'histoire de Sydney et son souvenir a été très stimulant et m'a poussé à mettre en avant ma propre expérience de la ville et le regard que j'ai sur cette cité unique. La photographie et l'expérience urbaine m'auront donc appris quelles relations Sydney entretient avec son passé et comment en ont émergé des formes géo-esthétiques.

⁴⁰¹Tamara Voninsky, *Sydney Aborigène*, 2008 www.agencevu.com consulté le 29 novembre 2014.

XII.

Conclusion de la seconde partie

Ce chapitre se termine sur la façon dont j'ai exploré photographiquement ces villes pour révéler quelques singularités artistiques propres à ces aires urbaines. L'outil photographique a révélé les réalités urbaines, spécificités artistiques, historiques, sociologiques et engendrer une esthétique urbaine aux frontières de ces dimensions. Henri-Pierre Jeudy écrit que « les photographes cherchent le plus souvent à faire parler ce que la ville semble cacher⁴⁰²», les failles, fentes, fissures mais également les fragments artistiques urbains puis les œuvres *in situ* font de cette esthétique urbaine une expérience unique. Le sociologue parle d'une multitude d'expériences urbaines et révèle à partir de ses déambulations le sens esthétique des villes en dénonçant un cadre de plus en plus normatif. Ces espaces « sans intérêts », docks, friches industrielles, zones périphériques, plage, peuvent engendrer des expériences esthétiques puis des environnements artistiques singuliers dans ces villes mouvantes. Les spécificités graphiques autour du *street art* à Melbourne et la régénération des centres en mutation répondent à cette entreprise géo-esthétique. De même que les hybridations culturelles et identitaires dans l'art de Reko Rennie circonscrivent une double histoire de l'art, aborigène et contemporaine ; celles de Neil Dawson, artiste du ciel, font coexister des symboles résolument biculturels et témoignent d'une géographicité de l'art. Cette étude a été appréhendée autour de la figure de l'artiste, d'une pensée transversale des champs disciplinaires et des œuvres elles-mêmes et nous amène vers une réflexion autour de la contagion artistique des espaces publics.

Ces pratiques répondent, comme nous le verrons dans la troisième partie à une mondialisation artistique même si les singularités existent et résident dans les lieux ; la ville, elle, se métamorphose par l'art et engendre des atmosphères urbaines, visuelles, perceptives. Cette géo-esthétique océanienne réside dans la collusion entre la géographie d'un territoire au sens d'une « science qui a pour objet

⁴⁰²Henri-Pierre Jeudy, *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris, Sens&Tonka, 2003, p.13.

l'espace des sociétés, la dimension spatiale du social⁴⁰³ » et la création artistique. Visuellement, elle trouve sa place dans un territoire sédimenté, entre bâtiments anciens et constructions modernes et un lieu très populaire en Australie, la plage. Ces créations se situent de part les *médiums*, dans une tradition artistique publique dans laquelle les artistes interprètent et révèlent cet espace de réalité que constitue la ville. Le corpus d'œuvres montre que les références allusives ou non à la culture d'origine des artistes participent de cette géo-esthétique. Dans la création contemporaine publique, l'artiste s'affirme en puisant dans ses racines. Ainsi, notre propos ne consistera pas à opposer les créations urbaines entre continents, mais plutôt de comprendre comment une même forme d'art évolue, se module et souligne un lieu. Nous mettrons en tension, dans la partie à venir, la géo-esthétique au concept pluriel de contagion à l'heure d'une mondialisation artistique.

⁴⁰³ Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p.436.

XIII. **Troisième partie :**
Contagion artistique : enjeux
et effets



XIV.

Introduction de la troisième partie

Nous avons amorcé notre recherche en considérant la ville sous le prisme de plusieurs disciplines et points de vue. En abordant l'Océanie par le biais des arts contemporains urbains *in situ*, nous avons sur la base de notre corpus d'œuvres, analysé les relations entre art et géographie dans cette région du monde. Nous avons pu apprécier la manifestation d'une géo-esthétique océanienne reposant sur la collusion entre la géographie d'un territoire, la présence de l'art à même l'espace public et les singularités qui en découlent. La géographie a pour objet l'espace des sociétés, la dimension spatiale du social ; elle est propre à chaque pays, territoires et cultures. La portée d'une œuvre résulte de son inscription, du rapport singulier qu'elle entretient avec l'histoire et le lieu de son ancrage. Dans les œuvres convoquées précédemment, cette dimension géographique de l'art, travaille avec un territoire souvent sédimenté, juxtaposant bâtiments anciens, constructions contemporaines et espaces naturels spécifiques de ces pays. Nous avons vu que derrière l'idée de géo-esthétique s'impose en filigrane celle d'une géopolitique singulière c'est-à-dire une « dimension spatiale de la relation entre Etats, dont l'enjeu est l'appropriation d'un territoire et dont le mode d'action fondamental est l'usage, direct ou indirect, de la violence organisée⁴⁰⁴ ».

Jusqu'à présent notre investigation a croisé diverses approches, une approche historique et contextuelle, une approche géographique, sociologique et anthropologique, complétées par celles de l'Esthétique et des Sciences de l'Art. Parmi les œuvres qui ponctuent les grandes métropoles, notre corpus a retenu celles qui présentaient un condensé frappant, une résonance identitaire, spatiale et culturelle et enfin des marqueurs de géographicité – je pense tout particulièrement

⁴⁰⁴ Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p.408. La géopolitique fut nécessaire pour dresser le portrait de deux peuples, un autochtone et un autochtone descendant des Polynésiens, qui entre luttes, discriminations, mémoires, identités, résistent dans ce Pacifique Sud tourné vers une culture occidentale descendante des Européens. Elle fut également nécessaire pour comprendre les multiples cohabitations multiculturelles et biculturelles. Des intérêts des communautés locales, à la redistribution des terres, à l'autodétermination, le choix de mes problématiques s'est porté sur celui de la place et la réception des arts en milieu urbain.

aux artistes Neil Dawson et Reko Rennie et aux expositions de grande envergure que furent *Sculpture by the Sea* et *Gibbs Farm*. Ces œuvres s'inscrivent dans une tradition de la sculpture publique d'avant les années 1980 – excepté le *street art* à Melbourne dont les enjeux sont plus contemporains – et participent d'une tradition formelle alors qu'elles s'emploient dans le même temps à révéler un lieu dans un esprit contemporain qui « s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque⁴⁰⁵ » observe le philosophe italien Giorgio Agamben.

Cette conjonction jette un nouveau jour sur l'*in situ* qui peut, à certains égards devenir, se faire, entre les mains des édiles, un outil territorial. Cet outil territorial⁴⁰⁶ se manifeste en Australie et en Nouvelle-Zélande avec des événements artistiques d'audience et de visibilité internationales, d'attractivité forte au point de changer la ville, voire de la métamorphoser et de renforcer les relations entre les hommes et les différentes communautés. C'est suivant ce modèle, l'art comme outil de rayonnement, que notre sujet va s'ouvrir en fin de thèse, à l'une des capitales européennes de l'art : Bilbao. Par l'art, pour la ville et les citoyens, l'œuvre réactive des lieux, comme j'ai pu l'apprécier au gré de mes diverses déambulations photographiques dans l'espace public. Cette notion même d'« espace public » telle que l'entend la philosophe allemande Hannah Arendt⁴⁰⁷, pour laquelle la liberté n'apparaît que dans l'espace public, peut être convoquée ici. Cette dernière insiste sur l'importance de la visibilité des hommes entre eux ; dans notre cas, il ne fait pas de doute que tout individu quel qu'il soit est à même d'accéder à l'art dans l'espace ouvert à tous, celui de la ville. La pratique sociale des individus côtoie la création car l'espace public se vit comme espace de rencontre et d'interaction. Il s'agit dans cette troisième partie de comprendre, en multipliant les points de vue, que le déploiement et l'expansion de l'art dans la ville ont véritablement introduit une dimension géographique. Les artistes participent à une urbanité amplifiée ou réactivée en des lieux où époques et temporalités se superposent. Comprendre les spécificités des territoires urbains, leurs influences sur la création contemporaine et saisir comment circulent et se propagent les pratiques *in situ* mobilisent ma réflexion et motivent l'ouverture à des artistes européens. Les interventions de l'art en Australie et Nouvelle-Zélande sont-elles différentes de ce que l'on côtoie en Europe ?

⁴⁰⁵Giorgio Agamben, *Qu'est ce que le contemporain ?* Paris, Rivages, 2008, p.33.

⁴⁰⁶Nous reviendrons dans le chapitre 2 de cette troisième partie sur la problématique d'art comme outil et vecteur territorial de contagion des espaces publics.

⁴⁰⁷Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2002.

La recherche menée s'est nourrie des allers retours entre mon travail exploratoire et sa saisie théorique. Elle s'est étayée au fil de l'immersion et des observations que j'ai pu effectuer sur les quatre terrains océaniques. C'est à partir du cas de Sydney, développé tout au long de la thèse que je propose, dans le chapitre 1 à venir, un regard comparatif sur l'art *in situ* océanien et européen. Ce chapitre met en avant dans un premier temps « le tournant spatial de l'art » tel qu'analysé par le théoricien, Joaquin Barriendos⁴⁰⁸. Le phénomène de cette spatialisation nouvelle de l'art a généré des concepts, voire une terminologie adaptée, fréquemment mise à contribution dans cette recherche : ainsi par exemple « *in situ* » et « art environnemental ». L'expression de « tournant spatial » elle-même renvoie à l'élargissement notable des lieux de l'art et de la création à partir des années 1960. Elle intègre l'idée de lieu multi temporel, de rapport entre pratique et histoire. Nous établirons des correspondances sur la base du corpus de références artistique élargi à l'Europe, afin de montrer ce qui, eu égard à la création urbaine, fait différence. Les œuvres éphémères d'Ernest Pignon-Ernest ouvriront notre réflexion sur la notion de requalification de site. Comment l'artiste s'imprègne-t-il du lieu ? Qu'est-ce qui détermine, conditionne, son geste ? A travers des exemples croisés, nous verrons comment l'artiste parvient à cerner l'identité, l'histoire d'un lieu au profit d'une requalification qui fait sens. Notre regard comparatif sur les dispositifs en place, permettra de comprendre si c'est le lieu qui s'impose à l'artiste ou à l'inverse si ce dernier s'empare du lieu.

Nous aborderons, à la lumière du chapitre 2, une autre notion importante, celle de contagion artistique des espaces publics. Entre art et ville, comment ce phénomène de contagion participe d'une échelle véritablement géographique ?

Ces formes d'art que sont la sculpture et « l'architecture sculpturale⁴⁰⁹ », régénèrent la ville, la réveille et engendrent des dialogues singuliers entre artistes et lieux. Nous ouvrirons ici un débat entre géo-esthétique et contagion, concernant les spécificités océaniques et européennes en termes de création et d'événements artistiques. Nous tâcherons par la suite, de répondre à la question suivante : Dans

⁴⁰⁸Kantuta Quiros, Aliocha Imhoff, *Géo-esthétique*, Paris, B 42, 2014.

⁴⁰⁹L'architecture sculpture ou « ArchiSculpture » fait référence à un article de Markus Bröderlin, commissaire de l'exposition *ArchiSculpture* en 2004 à la Fondation Beyeler (Bale), « La place de la sculpture » in Collège International de Philosophie, Rue Descartes, numéro 71, 2011, pp.36-52. L'auteur analyse les frontières, souvent minces, entre l'architecture et la sculpture et développe la naissance de « l'archisculpture ».

quelle mesure cette intégration de l'art nourri-t-elle et accroît-elle l'aura de ces métropoles ? Nous appuierons cette hypothèse théorique en faisant référence aux concepts de *géophilosophie* (1991) puis de contagion empruntés à Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴¹⁰ (1980) et aux réflexions de Dan Sperber⁴¹¹ (1996), d'Isabelle Rieusset-Lemarié⁴¹² (1996) et d'Alain Mons⁴¹³ (2013). Notre réflexion sur la relation de l'artiste au lieu dans l'espace public, a tiré profit de la lecture d'ouvrages tels que *L'art dans sa relation au lieu*⁴¹⁴, *Esthétiques des espaces publics*⁴¹⁵, les monographies comme celle d'André Velter⁴¹⁶ sur Ernest Pignon-Ernest, celles de l'architecte Françoise Fromonot⁴¹⁷ sur Sydney ; et *Wellington : A city for sculpture*⁴¹⁸, qui célèbre la présence dynamique de la sculpture dans la capitale néo-zélandaise, lectures opératoires pour étayer notre réflexion sur l'importance du lieu dans les pratiques artistiques : Comment l'art *in situ* devient-il acteur de cette propagation sur les espaces urbains, introduisant une géo-esthétique singulière ? Dans cette humeur géographique de l'art, est-ce l'artiste qui affecte le lieu ? Ou bien le territoire qui s'impose au créateur ?

Nous verrons, sur la base de l'événement annuel *Sculpture by the Sea* et d'exemples européens, quels sont les enjeux et les effets de l'art dans la ville. Quel rayonnement ces événements apportent-ils aux métropoles ? C'est alors que l'épopée culturelle et artistique de Sydney, Melbourne et Wellington, nous amènera à faire retour sur l'Europe, un retour vers l'une des racines de ce phénomène, en l'occurrence le cas de Bilbao et du Musée Guggenheim ouvrira notre réflexion à cette ville, où « les moteurs culturels sont devenus aussi importants que les facteurs économiques » cela nous permettra de montrer comment l'implantation urbaine de l'art peut prendre part à la rénovation de l'image de la ville et à celle des lieux ? Au point que l'on a pu penser l'art comme un moyen de gouvernance métropolitaine.

⁴¹⁰Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.295.

⁴¹¹Dan Sperber, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁴¹²Isabelle Rieusset-Lemarié, « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?* Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, p.217.

⁴¹³Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Editions, 2013.

⁴¹⁴Dominique Berthet, « La rencontre du lieu » in Dominique Berthet (sous la direction de.), *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 43.

⁴¹⁵Serge Dufoulon, Jacques Lolive, (sous la direction de.), *Esthétiques des espaces publics*, Paris, l'Harmattan, 2014.

⁴¹⁶André Velter, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014.

⁴¹⁷Françoise Fromonot, *Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney*, Paris, Gallimard, 1998. Françoise Fromonot, Christopher Thomson, *Sydney, histoire d'un paysage*, Telleri, Paris, 2000.

⁴¹⁸Jenny Harper, Aaron Lister, *Wellington: A city for sculpture*, Wellington, Victoria University Press, 2007.

L'œuvre et le lieu : dialogues et réciprocity

XV.1. Introduction

Le colloque international et pluridisciplinaire *Art et Géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux* qui a eu lieu en février 2013 à Lyon 2, a interrogé les formes et les pratiques de ce que géographes et artistes ont appelé le « tournant spatial de l'art ». Ces échanges restent représentatifs de la mixité des spécialistes et de l'attention portée sur l'espace à partir de domaines différents et complémentaires. Ainsi, des chercheurs en Sciences Sociales, en Géographie, en Art, ont pu dialoguer et confronter leurs approches, mettre en exergue les liens étroits qui se jouent entre art et géographie, par exemple dans l'art *in situ*. La manière dont l'art comme science et pratique, s'empare des problématiques spatiales nous intéresse ici. Si un lieu n'entretient pas, à première vue, une relation étroite avec l'œuvre qu'il accueille, il n'en reste pas moins que son « espace-temps singulier⁴¹⁹ » a infléchi les choix de l'artiste. A nous de les décrypter par une analyse documentée puis de repérer les effets de son œuvre sur le lieu.

Le choix des œuvres et des artistes travaillés dans le chapitre 1, met en valeur deux grandes tendances : l'une propre à la réflexion empirique puis théorique de l'art *in situ* dans ces villes, l'autre spécifique aux racines d'une identité dans le lieu. Cette trame du lieu à l'œuvre et de l'œuvre au lieu, sera lisible dans les démarches d'artistes – Ernest Pignon-Ernest, Reko Rennie – qui font dialoguer l'histoire et le présent. S'associe à cette réflexion une ouverture spatiale à l'art – au sens propre – les œuvres de Neil Dawson et Tadashi Kawamata seront appréhendées selon leurs supports et surfaces d'action. Cette volonté d'inclure directement l'espace, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions, montre les enjeux de ce sentiment géographique de l'art. Cette trajectoire spatiale ne se soumet pas seulement à

⁴¹⁹Dominique Château, « La dynamique du lieu » in Dominique Berthet (sous la direction de.), *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.65.

l'histoire – qui participe à la compréhension des sociétés – mais s'est peu à peu inscrite dans la création, face à de nouvelles perspectives. Entre dialogue et réciprocité, quelles correspondances l'œuvre et le lieu se livrent-elles ?

XV.2. Le « tournant spatial de l'art » ou l'inscription géographique

Dans l'essai *Géo-esthétique*⁴²⁰ (2014), la traduction de l'article écrit par Joaquin Barriendos⁴²¹ évoque ce « tournant géographique de l'art » ou comment les différentes pratiques artistiques évoluent en Occident, dans des aires géographiques post coloniales face à une mondialisation culturelle de plus en plus forte. L'auteur nous éclaire en expliquant que « de toute évidence, l'esthétique occidentale connaît aujourd'hui un « tournant géographique ». Certains annoncent même la mort de la « westhétique », c'est-à-dire le déclin de l'hégémonie esthétique occidentale. Avec pour références [l'exposition *Les Magiciens de la terre*] organisée en 1989 au Centre Georges Pompidou, nous avons décrit ce tournant géographique comme l'effet-*Magiciens* de la pensée philosophique occidentale : une sorte de révisionnisme géo-esthétique de la géographie mondiale de la raison⁴²² ». Cette théorie autour de l'art et de la mondialisation corrobore nos problématiques sur cette région du monde qu'est l'Océanie. Face à ces diversités culturelles, les territoires urbains sont à même de donner à voir et à comprendre ce concept de géographie artistique.

Ces perspectives confirme un concept évoqué, mais pas encore appréhendé, le « tournant spatial de l'art ». Interroger cette dimension dans l'art contemporain renvoie à ce que le géographe californien Edward Soja⁴²³ développe comme un « phénomène interdisciplinaire signifiant une plus grande attention portée à l'espace dans les Sciences Sociales depuis la fin des années 1960⁴²⁴ ». Cette spatialisation

⁴²⁰Kantuta Quiros, Aliocha Imhoff, *Géo-esthétique*, Paris, B42, 2014, p.8.

⁴²¹Joaquin Barriendos, « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'« effet Magiciens » et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale » in Kantuta Quiros, Aliocha Imhoff (sous la direction de) *Géo-esthétique*, Paris, B42 p.157.

⁴²²*Ibid.*, p.162.

⁴²³Kantuta Quiros, Aliocha Imhoff, *op.cit.* p.8.

⁴²⁴*op.cit.* p.8.

s'appréhende dans un premier mouvement en relation avec notre problématique géo-esthétique et sera défini en deux temps : le contexte défini chez Paul Ardenne comme « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait⁴²⁵ », la réalité⁴²⁶ puis l'*in situ* à travers les correspondances entre notre corpus et des artistes européens. Comprendre dans quelles conditions l'œuvre évolue permet de poser les bases d'un art contextuel, d'un art du réel, devenant une préoccupation majeure chez les artistes. Cette intégration du contexte dans l'œuvre d'art est analysée dans l'ouvrage de Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*⁴²⁷ (2014), mais c'est Paul Ardenne qui a développé le premier cette réflexion. Elle explique que cet art contextuel, est une « conséquence immédiate de l'extension de l'œuvre au-delà de l'objet : elle rend poreuse la frontière entre l'objet (ou l'ensemble d'objets) proposé par l'artiste et le contexte de sa mise en œuvre⁴²⁸ ». Le contexte, son lieu d'accueil, renvoie chez Nathalie Heinich à « l'externalisation hors du musée⁴²⁹ », et à l'état des lieux entre l'espace muséal et l'espace urbain que nous avons dressé dans la première partie. L'étude spatialisante de l'art passe par le territoire urbain et montre comment la création, côtoie, depuis plusieurs décennies, la ville, en proposant une dimension géographique. Ce contexte spatial, s'associe au lieu, à sa culture, son histoire, ses croyances et oscille entre le collectif et l'individuel. Selon Nathalie Heinich, œuvrer dans l'espace public est « une manière littérale d'exprimer les limites de l'art⁴³⁰ », elles sont ici spatiales et déterminées.

La création, rentre en contact avec le monde, l'espace urbain ou naturel, et opère une trajectoire spatiale depuis les années 1960, comme nous l'avons vu dans les prémisses de cette recherche. En Europe et aux Etats-Unis, elle fut appréhendée par l'artiste et théoricien américain Allan Kaprow, initiateur des *happenings*⁴³¹ et de

⁴²⁵Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009, p.17.

⁴²⁶Nous faisons, avec ces deux adjectifs, référence aux concepts d'art contextuel et de réalité chez Paul Ardenne. Ces notions sont des outils pour étayer la définition du « tournant spatial de l'art ».

⁴²⁷Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

⁴²⁸*Ibid.*, p.114.

⁴²⁹*Ibid.*, p.117. Nous avons étudié dans la première partie, comment l'art est sorti du musée à partir des années 1960. Ces nouveaux paradigmes de l'art que sont l'art *in situ* et l'art environnemental, sur lesquels nous reviendrons, montre comment à partir de cette « externalisation hors du musée », les perspectives spatiales dans l'art contemporain sont apparues et sont aujourd'hui très visibles dans les espaces publics métropolitains, entraînant par là-même une géo-esthétique.

⁴³⁰*Ibid.*, p.117.

⁴³¹Nous définirons le *happening* comme un environnement condensé dans un moment réduit et la forme d'art éphémère la plus nouvelle des années 1960 qui laisse peu de traces et d'images.

ce que l'on appellera plus tard les œuvres participatives, notamment avec *Words* en 1962 – conceptualiser plus tard par Nicolas Bourriaud⁴³² (1998) – l'idée que nous sommes envahis par les mots amène une mutation de la société⁴³³. L'artiste souhaite que le visiteur soit en mouvement dans un environnement où sa fonction devient autre. Dans les *happenings* d'Allan Kaprow – élargissement de l'art hors du tableau – les spectateurs viennent voir une exposition puis deviennent, peu à peu, acteurs de l'œuvre. Les artistes ne sont plus des personnes qui donnent à voir une production, ils créent du lien. Un *happening* produit une pensée et une réflexion différente d'une œuvre d'art classique, car il est éphémère et ne génère par un rapport singulier au passé, l'œuvre n'est plus sacralisée et chargée d'histoire. L'artiste instaure une relation avec la vie de tous les jours⁴³⁴ et définit la condition première de cet art participatif. Le contexte de notre corpus est spatial et historique et suscite chez le spectateur une expérience de *in situ* dans un lieu défini, symbolique et empreint d'histoire. Dans *Géo-esthétique* (2014), Kantuta Quiros et Aliocha Imhoff, évoquent l'influence de la géographie sur les arts et définissent ce concept du point de vue du géographe, où « l'espace acquérait une primauté nouvelle sur le temps permettant une critique spatiale du paradigme historiciste, longtemps prédominant⁴³⁵ ». En exposant le fait que l'histoire ait longtemps dominé l'art et les Sciences Humaines et Sociales, de nouvelles pratiques – comme celles d'Ernest Pignon-Ernest, de Daniel Buren – montrent que lieu et création cohabitent, tout en faisant place au passé, d'un lieu ou d'un peuple. Cette proximité trouve sa place dans les métropoles, les correspondances entre art, réel et territoire sont grandes et façonnent *in situ*.

L'espace qu'investit Daniel Buren – qui n'est pas un lieu d'exposition au sens traditionnel – nous interroge sur la perception que le spectateur a de l'œuvre. Orienté vers une critique institutionnelle, l'artiste se préoccupe d'affecter de nouveaux sites. Thierry Laurent explique à propos de la notion de travail *in situ* que « Daniel Buren associe l'idée du lieu de vie, d'histoire, de présence humaine. Un travail *in situ* a pour vocation d'éclairer les visiteurs sur l'ensemble des déterminations culturelles,

⁴³²Nicolas Bourriaud, lui, s'intéresse à une théorie de la forme dans *Esthétique relationnelle* (1998) et développe le fait que l'art soit un facteur de sociabilité, ouvrant la communication et le débat en proposant aux spectateurs ou visiteurs de participer aux œuvres.

⁴³³Cette dérive de la société fait référence à Guy Debord et à son travail autour des mutations de la société dans lesquelles nous sommes. La ville devient une vitrine de la société marchande. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴³⁴Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Editions du centre Georges Pompidou, 1996.

⁴³⁵Kantuta Quiros, Aliocha Imhoff, *Géo-esthétique*, Paris, B 42, 2014, p.8.

sociologiques, esthétiques, constitutives d'un lieu⁴³⁶ ». Ce concept se dit d'une œuvre pensée en fonction du lieu où elle est présentée. L'approche géographique de la création contemporaine se définit par l'art *in situ* lui-même, comme dialogue entre passé, histoire et mémoire.

Nous pouvons faire écho à la réflexion de Paul Ardenne sur l'importance d'un « art contextuel », nouvelle modalité artistique déterminée par la réalité⁴³⁷, aux démarches singulières qui s'associent à la réalité environnante. Les artistes contemporains œuvrent de façon multidimensionnelle et cette spatialité, base de toute relation entre sujet et environnement, influe. Le lieu, concept fondamental de la géographie qui définit « là où quelque chose se trouve ou/et se passe⁴³⁸ » est un des vecteurs de ce « tournant spatial de l'art » qui interpelle « l'artiste géographe » comme le nomme Paul Ardenne⁴³⁹ (cf. Neil Dawson, chapitre 2, partie 2). La ville peut être vue comme une matrice urbaine sur laquelle les artistes, architectes et urbanistes viendraient poser leurs empreintes. Cette relation entre art et lieu est visible dans l'art environnemental mais également dans de nombreuses formes *in situ* à l'échelle urbaine. Ces deux catégories, échappent à l'institution muséale, socle immuable de l'exposition, pour exister, requalifier et révéler un lieu. Leurs pratiques s'approprient parfois les mêmes modalités expressives, notamment le gigantisme, Richard Serra et Robert Smithson travaillent respectivement à l'échelle du site par le biais du monumental. A partir d'exemples australiens et néo-zélandais, nous avons vu comment les multiples facettes de la création permettent de développer aux moins trois tendances : corrélation des sphères artistiques, géopolitiques, urbaines qui entraîne une géo-esthétique ; relecture du concept d'*in situ* entre géographicité, résonances identitaires, spatiales, culturelles afin de montrer ce qui façonne les spécificités – par rapport à l'Europe notamment – et enfin dans un contexte de rayonnement mondial, comment ces métropoles se réinventent et résistent. L'art est donc ce passeur de lien, ce catalyseur, et permet de comprendre ces mouvements de résistance et de construction, sans frontières apparentes. Ces trois modalités s'inscrivent dans une géo-esthétique sur laquelle nous allons revenir avant

⁴³⁶Thierry Laurent, *Mots clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre, 2002, p.191.

⁴³⁷Cette notion de réalité fait référence à ce que Paul Ardenne appelle « art contextuel » et l'ensemble des nouvelles modalités expressives (*Land Art, Happenings, Net Art*) qui investissent les paysages urbains ou naturels.

⁴³⁸Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p.606.t

⁴³⁹Paul Ardenne, *Art, le présent, la création plasticienne au tournant du XIXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009, p.323.

d'analyser ultérieurement une des fonctions de l'art *in situ* comme acteur de contagion et d'esthétisation des espaces publics.

Nous allons comprendre, comment un lieu s'impose à l'artiste dans l'élaboration d'une œuvre. De la même manière que nous avons abordé l'*in situ* dans le corpus, nous établirons – tout au long de cette troisième partie – des comparaisons, des rapprochements entre pratiques artistiques et villes européennes, australiennes et néo-zélandaises. Les frontières entre œuvre et lieu sont minces mais façonnent l'une des dimensions essentielles de l'art, son ancrage spatial et historique. L'objectif, n'est pas ici, d'appréhender un nouveau corpus, mais d'ouvrir notre réflexion à des artistes européens, qui parmi de nombreux autres, ont, singulièrement investi un lieu.

XV.2.1. L'œuvre et le lieu selon Reko Rennie et Ernest Pignon-Ernest

La volonté de faire dialoguer deux artistes, Reko Rennie et Ernest Pignon-Ernest réside dans leurs approches singulières de l'œuvre dans le lieu. Leurs pratiques s'imprègnent du site et du réel et seront appréhendées ici par le biais du travail de Reko Rennie, *Terrace* (2013) et *(AB) Original* – pochoirs qu'il réalise dans les rues de Melbourne notamment – et celui d'Ernest Pignon-Ernest, avec *Nice* (1974) et *Soweto-Warwick* (2002). Que nous disent ces œuvres sur leurs lieux d'inscription, les murs ? Comment leurs pratiques s'imprègnent-elles du site d'implantation, du contexte ?

Reko Rennie, Australien d'origine aborigène, explore son identité autochtone et crée des motifs traditionnels en lien avec sa communauté. Son terrain artistique est grand et international, nous avons cependant recentré le corpus sur le quartier de *Redfern* qui témoigne des activités communautaires de Sydney. Ses œuvres proposent une mythologie aborigène riche, elles racontent l'histoire de son peuple sous forme contemporaine et représentent, par le geste de son créateur, un rapport

singulier au lieu. Dans *Terrace*⁴⁴⁰, le lieu affecte l'artiste, qui, crée un processus entre culture traditionnelle et iconographie personnelle dans un site chargé d'histoire. Cette œuvre s'appuie et souligne une longue tradition de partage des faits historiques dans les pratiques artistiques contemporaines – je pense tout particulièrement à *Cow up a tree* de John Kelly. Situé au cœur du quartier aborigène de Sydney, connu pour son histoire autochtone et son activisme, ce travail est le fruit d'une série d'ateliers d'art avec de jeunes artistes autochtones qui eut lieu entre décembre 2012 et janvier 2013 et redonna vie à cette terrasse à l'abandon.

⁴⁴⁰L'œuvre *Terrace* est le fruit d'une collaboration entre Reko Rennie et des jeunes artistes autochtones de la région afin de relancer le dynamisme du quartier. Elle a été analysée dans le chapitre 2 de la seconde partie et soulève ici la rencontre de plusieurs artistes avec un lieu.



Figure 72 Reko Rennie, *Terrace*, peinture murale, *Redfern*, 2013 (Elsa Thénot, août 2013)

Cette initiative a renforcé les relations entre la communauté autochtone urbaine, les jeunes artistes, les citoyens et réveillé un site ; « s'opère alors une double appréhension de la ville : une prise en compte du visible et de l'invisible » comme l'explique Dominique Berthet⁴⁴¹ à propos de la démarche d'Ernest Pignon-Ernest, sur laquelle nous reviendrons. Le lieu et son architecture, sont visibles alors que l'histoire, la mémoire⁴⁴² relèvent de l'immatériel et échappent au perceptible. Comment faire dialoguer ces éléments constitutifs à l'œuvre ? Ce travail, s'inscrit dans un processus de valorisation du patrimoine urbain autochtone à travers une iconographie traditionnelle dans un contexte contemporain. L'exploration du symbolisme culturel anime la démarche de cette œuvre collective, représente l'histoire de *Redfern*. Nous déployons ici, une correspondance entre lieu et art et l'influence d'un site sur une œuvre. L'exemple de *Redfern* soulève les particularités australiennes en termes de *site specific art*, au même titre que l'initiative *Eora Journey* (cf. chapitre 3, partie 1) et l'immense ambition de Sydney de revaloriser son héritage en intégrant de l'art public avec *City Centre Public Art Plan*⁴⁴³, que nous développerons dans le chapitre 2.

Revenons au travail de Reko Rennie et à l'importance de considérer, non seulement son œuvre, mais également le lieu qui détermine celle-ci. L'artiste ancre ses productions dans un territoire urbain aux frontières multiples, entre luttes et identités. L'empreinte artistique et son succès, proviennent de sa capacité à tirer partie de sa propre expérience pour se connecter au site. L'œuvre qui nous intéresse ici – qui fera écho à l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest par la suite – s'intitule (*AB*) *Original*. Loin des stéréotypes de la peinture pointilliste aborigène traditionnelle, Reko Rennie fait des pochoirs, des affiches, à partir des timbres postaux des années 1950 qui représentent un homme aborigène. Des milliers de timbres furent distribués dans le monde, entre 1950 et 1966, à une époque où les Aborigènes n'étaient pas

⁴⁴¹Dominique Berthet, « La rencontre du lieu » in Dominique Berthet (sous la direction de.), *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, l'Harmattan, 2012, p.43.

⁴⁴²Nous pouvons, ici, faire référence, à l'œuvre *Local Memory* de Brook Andrew, évoquée précédemment, dans le projet *Halo* de Central Park (Sydney). En avril 2011, une série de photographies en noir et blanc fut réalisée par l'artiste Australien Brook Andrew et montre des portraits intimes de personnes ayant travaillé et vécu sur le site de la brasserie *Carlton and United Brewery*. Ce lieu, possède une mémoire enfouie et l'artiste a redonné vie, le temps de quelques semaines, à ce site en cours de réhabilitation.

⁴⁴³Ce projet d'intégration d'art public a débuté en juin 2013, quelques mois avant mon dernier séjour à Sydney. L'ambition est immense et s'inscrit dans les problématiques que je développe depuis les prémises de cette recherche et plus spécifiquement dans cette troisième partie : comment l'art requalifie un lieu ?

reconnus comme citoyens Australiens (1967). Il utilise comme dans toutes ses œuvres, des couleurs vives, des symboles autochtones ; des indices de haute géographicité emblématique d'un rapport au lieu et d'un geste vernaculaire. Cet ancien cachet, tiré à cent millions d'exemplaires, soulève dans cette œuvre des problématiques sociales et politiques. Ce timbre a promu l'Australie à l'échelle internationale, en utilisant un portrait d'homme aborigène, dans une vision exotique et stéréotypée. Reko Rennie prend le parti, d'intégrer cette imagerie et crée soit des pochoirs, soit des posters. Ces derniers sont multipliés, à travers les découpes et l'espace rempli à la bombe sur les murs, l'artiste crée une empreinte. Lors de mes déambulations urbaines, le face à face avec ce *leitmotiv* graphique, renvoie à l'affectation d'un artiste – grâce à son geste, à sa signature – sur un lieu, plusieurs en l'occurrence, car il agit à de multiples endroits. Ce travail sérigraphique provoque une expérience visuelle singulière, le mur recueille l'expression d'une révolte comme l'écrit Brass i, à propos des graffitis qu'il a photographiés dès les années 1930, qui « attire au mur les « demeurés », les « simples », les inadaptés, les déshérités, frustrés et révoltés – toutes les révolutions sont nées sur les murs –, tous ceux qui ont quelque chose à reprocher à la société ou à l'existence. Car le mur exorcise. S'il est le refuge de tout ce qui est réprimé, réprouvé, défendu, qui oppresse, il en est aussi la catharsis⁴⁴⁴ ».

⁴⁴⁴Brass i, *Graffiti*, Paris, Flammarion, 2002, p.18.



Figure 73 Reko Rennie, (AB) *Original*, pochoirs⁴⁴⁵

⁴⁴⁵www.rekorennie.com consulté le 2 mars 2015. Ces deux photographies représentent les pochoirs qui servent à transférer, à la bombe, l'image représentant un homme aborigène provenant des timbres postaux des années 1950.

Cette expérience de l'*in situ*, cette manière d'envisager le pochoir ou l'affiche dans une production sérigraphique, entre réappropriation d'une cause et impact des lieux, renvoie aux œuvres de l'artiste français, Ernest-Pignon-Ernest. Dès 1966, il réalise ses premiers collages et déjoue les codes de la société. Il se rend compte, qu'appréhender certains thèmes est irréalisable en peinture car ce *media* ne peut pas répondre avec force aux sujets qu'il souhaite traiter. Lorsqu'il quitte Nice, sa ville natale, pour s'installer dans le Vaucluse, près du plateau d'Albion – où se trouve la force atomique – il s'aperçoit, qu'il ne peut pas, avec le *media* pictural, aborder le sujet propre au lieu où il se trouve, à savoir cette empreinte dramatique d'un sous-sol irradié dans un paysage de Provence. La force suggestive du site contaminé, s'impose à lui et à sa pratique artistique. Il décide, pour sa première œuvre *in situ*, de faire des pochoirs d'une célèbre photographie de la catastrophe d'Hiroshima (1945) et les installe sur toutes les routes en direction du site de frappe atomique, les bases d'une esthétique contextuelle voient le jour. Ce geste marque véritablement le commencement d'une pratique *in situ* chez Ernest Pignon-Ernest ; du pochoir à la sérigraphie y-a-t-il affectation puis esthétisation du lieu dans les interventions de ces artistes? Quelles relations, leurs démarches exemplaires, entretiennent-elles avec la mémoire? Peut-on dire que ces artistes requalifient un site ?

A travers leurs démarches, la question posée ne réside pas seulement dans le dialogue œuvre et lieu, mais s'expose ainsi : Comment la présence des images peut-elle réactiver un site ? Au-delà de la dimension *in situ*, il apparaît clairement que l'œuvre exacerbe le lieu et sa mémoire. Le site devient lui-même l'œuvre et offre dans son caractère poétique et dramatique, une forme de réciprocité. Des images, des représentations humaines, grandeurs nature en noir et blancs réalisées sur du papier journal, dans son atelier parisien, affectent l'espace urbain dans sa relation au passé. Ernest Pignon-Ernest prend en compte le lieu, en tant que plasticien et ce dès le commencement du dessin. Appréhender au préalable un lieu – de jour, de nuit, sa mémoire, sa charge symbolique – au sens où l'entend l'artiste, n'est cependant pas systématique dans la seconde œuvre de Reko Rennie et dans son travail de pochoir à partir du timbre représentant un Aborigène. Il investit avant tout un site, visible et crée une médiation iconique entre geste et indice graphique. Les différences dans les œuvres de ces deux artistes résident dans le fait que, les dessins d'Ernest Pignon-Ernest et les multiples repérages exploratoires, naissent du lieu, du mur et le perturbe. Ses œuvres décloisonnent l'espace alors que les pochoirs de Reko Rennie existent de façon autonome dans le site, dans une symbolique inscrite dans le

temps. Les deux artistes nous aident à comprendre des faits passés et élargissent l'histoire au réel.

Cet artiste français, à l'écoute de la ville et des lieux qu'il investit, crée l'empreinte de l'histoire, il chorégraphie notre mémoire depuis quarante ans, à travers deux dynamiques. La première fait référence à l'histoire de l'art et aux artistes comme Le Caravage (Naples, 1988-1995) ou le poète Jean Genet (Brest, 2006), la seconde, au lieu, empreint d'histoire. Il inscrit, à travers le dessin – pratique académique, fusain et pierre noire – des corps, torturés, décapités, magnifiés et affirme l'humain dans un site. L'artiste, dans sa proposition graphique, se sert du dessin comme d'un outil plastique et l'œuvre comme il l'explique « n'est pas l'image elle-même, mais ce qu'elle provoque d'interrogations sur le lieu⁴⁴⁶ ». Comprendre cet espace – ses teintes, couleurs, formes – l'affecte, il explique que l'élaboration de ses images, « naissent directement de cette connaissance des lieux », son travail graphique « vise à leur inscription dans ces lieux et à concevoir la relation entre l'espace interne de l'image, le plan du mur et l'espace réel⁴⁴⁷ ». L'œuvre tient absolument compte du lieu et du travail en amont qui consiste à assimiler et comprendre le support géographique. La rue devient son atelier, l'œuvre éphémère est destinée à disparaître. Elle exacerbe le lieu. Il souhaite offrir une seconde peau au mur, et crée à partir des caractéristiques inhérents – couleurs, enduits, textures – puis les envisage comme un matériau plastique. Christophe Genin explique, à propos de la démarche d'Ernest Pignon-Ernest, qu'il « inverse le cours des choses », sa démarche consiste à ne plus « apporter le monde extérieur dans les lieux convenus de l'art, mais porter l'art dans les lieux extérieurs⁴⁴⁸ ». De la force symbolique de ces murs, il œuvre aux frontières du réel, poétique et politique. Quelle vérité donne-t-il à voir ?

⁴⁴⁶Stéphanie Lemoine, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Paris, Gallimard, 2012, p.101.

⁴⁴⁷*Ibid.*, p.101.

⁴⁴⁸Christophe Genin, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013, p.83.



Figure 74 Ernest Pignon-Ernest, Naples, 1990⁴⁴⁹



Figure 75 Ernest Pignon-Ernest, Jean Genet, Brest, 2006⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ www.pignon-ernest.com consulté le 4 mars 2015.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

L'œuvre *Soweto-Warwick* a été réalisée par Ernest Pignon-Ernest à Johannesburg et à Durban en 2002. Ces personnages de papiers éphémères – immortalisés par ses photographies – offrent une interpénétration entre image et lieu et dénoncent la réalité sur une pandémie mondiale, le sida, à travers une iconographie issue de l'*apartheid*. De leurs dessins, pochoirs, détruits par la pluie et l'usure, Reko Rennie ou Ernest Pignon-Ernest ne gardent que des clichés. Ces images, d'une grande complexité, entre souffrance et force, prennent naissance dans l'alchimie œuvre-lieu. Ces deux artistes se révoltent et s'engagent face à la condition humaine, leurs traits agissent comme une cicatrice, un témoignage sur les murs. Dans les quartiers sud-africains de Soweto (Johannesburg) et Warwick (Durban), l'artiste propose une relecture des problèmes liés à ce régime d'exclusion bâti sur le racisme puis ceux relatifs au sida. Dans quelles mesures l'œuvre *Soweto-Warwick* (2002), symbolisant un pan de l'histoire sud-africaine, participe-t-elle à l'expression d'une réciprocité entre œuvre et lieu ? Est-ce le lieu qui s'empare de l'artiste ou inversement ? Est-il vecteur d'un potentiel artistique ? Qu'apporte l'art à la compréhension des lieux et de l'histoire ?

Pour mieux comprendre le processus artistique dans ces quartiers sud-africains, nous allons brièvement revenir, sur la relation que l'artiste entretient avec ce continent afin d'étayer le contexte de ces métropoles *en train de se faire*⁴⁵¹. Ce sont les lieux eux-mêmes, réactivés par la présence de ces images, qui deviennent œuvres. La première relation qu'a nouée l'artiste avec la nation sud-africaine remonte à 1974, quand Nice décide de se jumeler avec Le Cap, haut lieu de l'*apartheid*. En réponse à cette association, il réalise une intervention – qui restera la seule dans sa ville natale – et colle des affiches dénonçant ce jumelage. Alors que les Nations Unies avaient déclaré l'*apartheid* crime contre l'humanité, que dans un même temps, à Nice, « les nervis d'extrêmes droites brûlaient sans vergogne les bidonvilles des travailleurs immigrés coupables de misère dans la cité du fric, des casinos et des yachts⁴⁵² » explique Pierre Barbancey, les sud-africains des bidonvilles étaient emprisonnés et torturés. En réponse à cette contradiction et en sanctionnant cette décision, l'artiste couvre les murs des principales rues de Nice

⁴⁵¹Nous pouvons faire écho, dans l'expression *en train de se faire*, à l'article de Caroline Graille, *Primitifs d'hier, artistes de demain: l'art Kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité*, in *Ethnologies Comparées*, 2003, référencé dans l'introduction générale et la première partie. Elle l'utilise à propos d'une nouvelle esthétique postcoloniale propre aux métropoles océaniques et aux artistes, héritiers d'un passé douloureux.

⁴⁵²Pierre Barbancey, *Pignon-Ernest. Soweto-Warwick 2002*, Paris, Broché, 2003, p.10.

d'affiches, représentant une famille noire derrière des grillages. De l'épiderme des murs naissent des révoltes et une volonté de témoigner au plus près du lieu et de son l'histoire. Nous témoignons en France et dans les villes australiennes, d'un héritage classique qui mêle, chez Ernest Pignon-Ernest, une mise en abîme visuelle et historique. L'œuvre seule n'a pas de valeur, elle existe spatialement, sur ce qu'elle provoque sur le lieu.

Il ne s'agit pas à travers les œuvres de ces deux artistes d'effectuer un regard strictement comparatif mais de faire dialoguer des pratiques afin de savoir comment les lieux révèlent ces œuvres et inversement. Cette interrogation est d'ailleurs partagée par l'ensemble du corpus de cette thèse, qui souligne des pratiques de requalification spatiale dans la construction des villes et des quartiers. Dans l'œuvre *Soweto-Warwick*, Ernest Pignon-Ernest s'inspire d'une photographie mondialement connue, issue des révoltes de Soweto du 16 juin 1976 et illustrant la mort du jeune Hector Petersen. Il fait renaître cette scène mais la transforme, « le geste est le même : deux personnages, l'un dans les bras de l'autre. La différence : le mourant a été fauché par le sida et il est dans les bras d'une femme droite et digne qui architecture le dessin⁴⁵³ » écrit Pierre Barbancey. Nous pouvons nous interroger, rapprocher les lieux de l'art, leurs charges symboliques – Soweto chez Ernest Pignon-Ernest et *Redfern* chez Reko Rennie – puis le rôle de ces pratiques dans ces espaces identitaires. Ces lieux sont, ce que nous appelons communément des quartiers, *townships*, lieux de séparation et d'exclusion pour Johannesburg et Durban et élément de stratégie et de développement urbain dans le cas de *Redfern* à Sydney. Comment se détermine une œuvre dans sa relation au lieu ? Quelle conception ce dialogue œuvre-lieu ces métropoles proposent-elles ? Peut-on parler de géo-esthétique et si oui, comment de telles œuvres prennent possession des lieux ?

⁴⁵³ *Ibid.*, p.10.



Figure 76 Ernest Pignon-Ernest, Soweto-Warwick, 2002⁴⁵⁴

⁴⁵⁴www.pignon-ernest.com consulté le 4 mars 2015.

A Sydney, l'initiative de Reko Rennie et son œuvre *Terrace*, participe à réconcilier un peuple en reconquête identitaire dans une cité en pleine croissance économique. Des luttes à la création artistique, la ville possède un héritage riche et complexe, devenue le symbole d'une culture vivante et d'une histoire singulière que l'anthropologue Melinda Hinkson⁴⁵⁵ situe autour de l'identité interculturelle des Aborigènes en métropole et des processus de division entre la société blanche et les autochtones. Les correspondances entre œuvre et lieu sont grandes et soulèvent, à travers ces deux exemples, l'appréhension d'un site pour en faire un espace plastique.

Dans le cas de Sydney, l'introduction de l'art vers une perspective politique amène à revitaliser un lieu et émane d'une volonté publique. Chez Ernest Pignon-Ernest, la faculté de réveiller les consciences et les mémoires sème le trouble et attise les révoltes. Les productions d'artistes offrent de nombreux points de vue sur les relations complexes qu'entretiennent les œuvres et leurs lieux d'ancrage. Nous pouvons alors imaginer que ce sentiment géo-esthétique, tel que nous le développons depuis le début de cette recherche, existe seulement dans les métropoles océaniques, mais ce n'est pas le cas. S'il subsiste effectivement un courant de pratiques artistiques propre à ces métropoles, qui se dessinent comme des espaces postcoloniaux en quête de légitimité, le tournant spatial de l'art et sa géo-esthétique ne circonscrivent pas uniquement cette aire culturelle. C'est en ce sens que nous avons appréhendé ces terrains exploratoires et que nous entendons comprendre, avec des artistes européens, d'autres aspects de ces expressions artistiques et de leurs constitutions géographiques. Dans la perspective d'intégrer des artistes extra-océaniques, nous comprenons qu'il n'existe pas une géo-esthétique mais plusieurs géo-esthétiques, engageant, dans leurs rapports aux lieux des singularités significatives. Le site réveille l'œuvre et celle-ci souligne le lieu, les artistes, eux « errent dans la géographie aussi bien que dans l'histoire⁴⁵⁶ » observe Nicolas Bourriaud. De cette mise en relation entre l'artiste et son lieu d'action, nous en sommes venus à cerner l'identité d'un site qui est génériquement, un lieu qualifié. Les exemples de dialogue entre artistes et territoires révèlent des dispositifs spécifiques et s'expose ainsi : Comment définir ce geste qui consiste à requalifier un site?

⁴⁵⁵Melinda Hinkson, *Aboriginal Sydney*, Sydney, Paperback, 2001.

⁴⁵⁶*Altermodern*, Tate Triennial, 3 février- 26 avril 2009, Tate Britain.

XV.2.2. Requalifier un site

Revenons dans un premier temps sur l'identité sémantique du site, son étymologie nous porte vers la racine latine *situs*, participe passé du verbe *sinere*, « laisser, placer », *situs* renvoie au lieu où a été placé quelque chose. Un site est un lieu doublement signalé par une marque laissée par l'homme et par sa position dans l'environnement. Le mot a souvent désigné des lieux aménagés par l'homme et la tentation qu'a eue l'artiste américain Robert Smithson de jouer sur l'homophonie *sight* (vision) et *site* (site) et celle de la philosophe Anne Cauquelin (2002) qui mentionne aussi le *seat*, lequel traduit l'idée de position mais aussi d'assise.

Pour définir cette démarche faisons référence à celle de l'artiste américain, Robert Smithson, dans l'examen de l'œuvre *Spiral Jetty*. Dans des espaces naturels, zones de voisinage, développées dans notre précédent corpus avec *Sculpture by the Sea* et *Gibbs Farm*, l'artiste offre une dynamique naturelle à l'œuvre à travers une échelle spatiale décuplée. Le lieu de l'art, qu'il soit naturel ou urbain, n'est plus seulement celui où est montrée l'œuvre une fois terminée, c'est également celui où elle se fait, elle s'origine, il entre dans sa composition. Les œuvres de ces artistes – Reko Rennie, Ernest Pignon-Ernest, Robert Smithson parmi de nombreux autres – naissent de la rencontre avec le lieu. *Spiral Jetty* (1970) œuvre emblématique de Robert Smithson, est à elle seule, une conscience naturelle à l'échelle du temps géologique. A l'origine de ce gigantesque projet, l'auteur s'est intéressé à un dégât écologique provoqué par l'homme. Lorsque le cours du fleuve Colorado fut réorienté par erreur sur des terres situées sous le niveau de la mer, des lacs salés se sont formés. Ce constat a amené l'artiste à concevoir cette œuvre, « j'ai voulu sensibiliser les gens à l'abandon des berges du Grand Lac Salé et c'est après avoir observé le génie du lieu que j'ai décidé de construire cette jetée en spirale sur ces berges de basalte noir et de calcaire⁴⁵⁷ » écrit-il. Le contexte et les enjeux inhérents entraînent l'observation, la sensibilité du lieu et ses composantes, ce que l'artiste appelle « le génie du lieu ». Il a pris en compte l'histoire du site et s'en est imprégné : Peut-on penser l'art comme une explicitation du lieu ?

A partir de son histoire, des données physiques, matérielles, chromatiques, s'impose ce « génie du lieu », comme pour les deux œuvres précédentes – *Terrace*

⁴⁵⁷ Jack Flam, *Robert Smithson, The collected writings*, Paris, Broché, 1996, p.147.

(2013), *Soweto-Warwick* (2002) – le lieu fait l'œuvre et en retour cette dernière, détermine le lieu. Pour la photographe française Anne-Françoise Penders, « la spirale est née de la rencontre avec le lieu », ce site cache un mythe ancestral amérindien, raconté à Robert Smithson lors de sa rencontre avec les Indiens Hopis. Les âmes des braves se retrouvent au fond du lac où une spirale les propulse dans un tunnel vers l'océan Pacifique où elles rencontrent l'Eden. *Spiral Jetty* est strictement composée des matériaux trouvés sur place, à l'inverse des œuvres étudiées précédemment, mais elle convoque la notion de lieu, de site, et leurs révolutions dans l'art. Dans quelle mesure ces œuvres à l'échelle naturelle ou urbaine, visent-elles à réaffirmer un patrimoine ?

En décrivant ce processus de requalification d'un lieu par l'art, de plus en plus courant dans les villes, la création urbaine à Sydney, dans ses limites actuelles, présente aussi le visage d'un art à visée patrimoniale. Une œuvre *in situ*, permet aux spectateurs de redécouvrir un lieu, faire une expérience et se questionner sur le dispositif de l'œuvre et le choix du site. Dans quelles mesures, l'art participe-t-il à la construction d'une unité métropolitaine ? Le signe de l'appartenance à l'histoire est évident et l'art consolide ces identités multiples. La création artistique telle que nous la connaissons en Europe, tient compte d'une multiplicité de paramètres, l'histoire australienne, elle, marque le paysage artistique de Sydney. L'extension progressive de l'art vers les espaces publics correspond à une requalification du territoire urbain et offre une légitimité patrimoniale. Mon expérience exploratoire m'a amené à penser le lieu, le territoire public et a suscité un questionnement sur notre rapport à la création et au site dans cette effervescence urbaine entre croissance anarchique et réaffirmation identitaire.

La structure contemporaine de Sydney date des années soixante, c'est à cette période que la ville redécouvre son paysage et ses végétations indigènes, – époque qui fut celle de la reconnaissance des droits des peuples autochtones. Le patrimoine métropolitain de Sydney est une synthèse entre civilisation nouvelle et paysage ancien. Cette cité a réussi à se faire une place au rang des métropoles internationales, face aux modèles états-uniens notamment. Même si la société australienne souffre d'un certain complexe d'infériorité, elle prouve que l'art peut réinventer les espaces publics. L'évolution culturelle en Australie dans les années 1960 va modifier la situation des Aborigènes. Sydney a toujours été une ville de migrants et les Aborigènes habitent souvent dans des quartiers pauvres.

L'œuvre *Terrace*, au delà de la complexité d'une reconnaissance citoyenne, propose une image positive de *Redfern* et s'attribue une fonction explicite de requalification spatiale. Et de fait, depuis plusieurs décennies la société australienne et néo-zélandaise, présente un étalement urbain immense, les gens n'habitent pas les *down towns* – lieu de travail, de pauvreté et de connexion – mais le périurbain et ses espaces publics en quête identitaire. Les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest sont, elles, inscrites dans une représentation de l'histoire de l'art et du modèle des villes européennes⁴⁵⁸. Autrement dit, cette substitution par l'art, avec l'exemple de Reko Rennie puis celui d'Ernest Pignon-Ernest dans des villes européennes de plus en plus marginales sur le plan de l'urbanisme (Mongin, 2007), s'inscrit dans plusieurs scénarios et perspectives. L'expérience urbaine existe dans le territoire et l'imaginaire (Levis Strauss, 1955), l'œuvre, elle, s'origine dans le lieu et son environnement proche. Entre passé et futur comment ces traces de l'art symbolisent un tissu urbain en mouvement ?

A l'heure où les métropoles tentent de redéfinir leurs espaces publics, entre stratification temporelle et spatiale, l'œuvre dans le lieu évolue dans des villes *palimpsestes*. Cette notion détermine ici les arts, l'architecture, la géo-esthétique, la géographicités, à l'image d'un « parchemin dont on a effacé la première écriture pour y écrire un nouveau texte⁴⁵⁹ », les pratiques artistiques narrent la résistance des lieux, leurs sédimentations et le renouvellement du tissu urbain. Le palimpseste devient ici une métaphore de la ville postcoloniale – mais pas seulement – et se traduit comme un « support sur lequel on écrit, susceptible d'être effacé après usage⁴⁶⁰ », à l'image des quatre terrains d'étude où se superposent les architectures, les temporalités, les arts les indices vernaculaires. La création participe de cette stratification, le graffiti est par exemple susceptible d'être recouvert à l'infini alors que les sculptures coexistent dans le tissu urbain. Pour le sinologue et historien Jean Chesneaux, « la ville est un *être dans le temps*⁴⁶¹ », les transformations du paysage urbain et leurs symboliques existent à l'échelle du passé et du futur. Entre forme de

⁴⁵⁸Modèle critiqué par l'architecte Rem Koolhaas qui pense que l'avenir du monde n'est pas dans le modèle de la ville européenne.

⁴⁵⁹www.atlif.fr consulté le 27 décembre 2014.

⁴⁶⁰www.atlif.fr consulté le 27 décembre 2014.

⁴⁶¹Jean Chesneaux, « Mémoire urbain et projet urbain » in Thierry Paquot, (sous la direction de.), *Le quotidien urbain : essais sur les temps des villes*, la Découverte, Paris, 2001, pp.107-127.

résistance et esthétisation des espaces publics, comment envisager ce que nous pourrions appeler un sentiment géographique de l'art.

XV.3. Du sentiment géographique de l'art

Dans la perspective d'un travail qui examine les relations entre œuvre et site, l'intérêt est de réussir à penser les pratiques d'artistes contemporains sous le prisme de ce nouveau rapport au lieu, inscrit notamment dans le concept de géophilosophie⁴⁶², titre du chapitre 4 de *Qu'est ce que la philosophie ?* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1991) où ils analysent comment la géographie a déterminé la philosophie. Ce qui implique, ici, l'affirmation d'une influence géographique et historique dans les productions artistiques *in situ*. Plus exactement, notre réflexion porte sur le contexte dans lequel l'œuvre s'origine et s'expose ainsi : Comment un territoire participe-t-il à la construction d'une œuvre? Que révèle ce sentiment géographique de l'art ? Il est intéressant de convoquer la pensée géophilosophique qui se vit comme une philosophie de la terre à celle de la géo-esthétique dans sa définition géo-spatiale de l'œuvre. Notre réflexion sur le dialogue entre artistes et territoires sera étayée grâce aux œuvres de Neil Dawson, évoqué dans le corpus, celles de l'américain Richard Serra et du japonais Tadashi Kawamata et se constitue ainsi : Quelles modalités le lieu évoque-t-il à l'œuvre ? Ainsi délimité, le sujet ouvre un espace de réflexion sur la géo-esthétique en tant qu'inscription territoriale de l'art. S'il existe des spécificités géo-spatiales dans chaque continent, comment penser une œuvre comme production soumise à son environnement. Ainsi la question géo-esthétique peut être appréhendée ici comme une étude qui inscrit *le lieu dans l'œuvre*.

⁴⁶²Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Géophilosophie* in *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, pp.86-114.

XV.3.1. Le regard de la géophilosophie

Gilles Deleuze et Félix Guattari soutiennent la thèse selon laquelle le contexte, le milieu, les singularités propre à la Grèce détermine le commencement de la discipline philosophique, « une bonne rencontre entre un terrain fertile et une pensée féconde⁴⁶³ » écrivent-ils. Ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent « géophilosophie » renvoie aux racines géographiques de la philosophie au-delà de l'histoire de cette discipline, les deux auteurs « invoquent le concept de “milieu” d'abord de manière critique et polémique⁴⁶⁴ ». La philosophie née dans un contexte⁴⁶⁵, un environnement : la Grèce et ses spécificités culturelles, historiques et géographiques, « on demande en quel sens la Grèce est le territoire du philosophe ou la terre de la philosophie⁴⁶⁶ » s'interrogent-ils. En introduisant cette notion, le préfixe *géo* appuie le caractère géographique, celui de la terre comme objet, référence dans la géophilosophie à la terre comme « intuition originelle⁴⁶⁷ » et dans notre réflexion géo-esthétique à l'identité et à la spatialité océanienne. Ce choix lexical soulève les empreintes historiques, territoriales entre philosophie et géographie dans le concept de géophilosophie. Or, c'est précisément sur le dialogue œuvre et lieu qu'il faut à présent revenir afin de mettre en évidence ce sentiment géographique de l'art. Dans notre cas, si une œuvre ne peut s'extraire de son lieu, de sa culture et s'exprime dans les expériences de l'*in situ*, elle convoque une dimension géographique⁴⁶⁸ et née de la rencontre avec son lieu d'ancrage. Nous en appelons à une géo-esthétique qui ne conçoit pas le lieu comme arrière plan mais comme élément principal de l'œuvre – ce qui ne fut pas toujours le cas dans l'histoire de la sculpture publique. Il s'agit ici de réfléchir sur la constitution de productions artistiques spécifiques au site et à sa réalité géographique. S'il existe une inscription de l'art dans la réalité que représentent les pratiques géo-artistiques ?

⁴⁶³ *Ibid.*, p.90.

⁴⁶⁴ Arnaud Bouaniche, « Milieu et création dans la “géophilosophie” de Deleuze et Guattari », in Mauro Carbone, Paride Broggi, Laura Turarbeck (sous la direction de.), *La Géophilosophie de Gilles Deleuze entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimesis, p.146.

⁴⁶⁵ J'emploie volontairement le mot contexte pour faire référence à ce que nous avons analysé précédemment chez Paul Ardenne puis Nathalie Heinich à savoir l'importance du contexte dans laquelle l'œuvre existe comme nouvelle modalité artistique déterminée par la réalité, l'environnement.

⁴⁶⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991, p.86.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.82.

⁴⁶⁸ Le colloque international et pluridisciplinaire, *Art et Géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux* qui a eut lieu à Lyon 2 en février 2013, a interrogé les formes et les pratiques de ce tournant spatial de l'art et a su réunir des chercheurs et des artistes dans cette réflexion.

Gilles Deleuze, lui, affirme de façon nouvelle à propos de la géographie, qu' « elle l'arrache au culte des origines pour affirmer la puissance du milieu⁴⁶⁹ ». Cette tension entre ces deux disciplines se révèle d'autant plus forte dans des pays jeunes historiquement face aux singularités spatiales, entre isolement et grands espaces. La géographie, la terre et la pensée à la base de la philosophie participent au concept géophilosophique, où le territoire et l'homme deviennent objet d'étude. Cependant, en cherchant l'origine de cette discipline dans sa chronologie, ils n'opposent pas la géographie à l'histoire et s'éloignent d'un raisonnement historiciste centro-européen.

Ce qui est interrogé ici c'est la géo-esthétique, qui prend en compte des aspects liés à la composition contextuelle de l'identité océanienne et au delà de l'inscription d'une œuvre dans un lieu. Si la philosophie apparaît en Grèce « c'est en fonction d'une contingence plutôt que d'une nécessité, d'une ambiance ou d'un milieu plutôt que d'une origine, d'un devenir plutôt que d'une histoire, d'une géographie plutôt que d'une historiographie, d'une grâce plutôt que d'une nature⁴⁷⁰ ». La géographie prime donc sur l'histoire dans l'apparition de la philosophie mais les deux disciplines restent substantielles. Comment une œuvre tisse-t-elle des liens et crée-t-elle des spatialités artistiques ? Quand l'artiste explore la dimension environnante d'un espace public, il dessine ce dialogue géo-esthétique et révèle le sentiment géographique de l'art. Le lieu dans l'œuvre témoigne d'une histoire relationnelle riche, l'artiste néo-zélandais Neil Dawson, l'américain Richard Serra ou encore le japonais Tadashi Kawamata, s'attachent à révéler dans leurs œuvres cette réciprocité. Quelle conscience du lieu l'artiste cultive-t-il dans ses œuvres ?

XV.3.2. Le lieu et l'œuvre selon Neil Dawson et Tadashi Kawamata

Chez Neil Dawson, les photographies de ses sculptures suspendues revêtent une valeur de témoignage et de valorisation du lieu dans l'œuvre. La photographie représente un aspect ou une partie de la globalité de l'installation. Dans le registre des volumes suspendus, le principe de Neil Dawson ne réside pas uniquement à

⁴⁶⁹Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op.cit.*, p.91.

⁴⁷⁰Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p.92.

faire des tableaux photographiques de ses œuvres mais à sculpter l'espace, le ciel. La prise photographique révèle la globalité du lieu où celles-ci sont exposées. L'intention de l'artiste est de faire cohabiter une sculpture en apesanteur afin de transformer l'espace aérien. Ses œuvres inaccessibles existent au-delà du socle, entre légèreté et finesse elles évoquent, de part les câbles tendus, une tension. De ses sculptures délicates l'artiste établit une résistance physique entre l'environnement architectural – qui maintient la structure – et l'œuvre suspendue. Comprendre les spécificités des artistes contemporains australiens et néo-zélandais, leurs influences, détermine notre ouverture aux pratiques européennes. Le déploiement et l'expansion de l'art dans la ville ont introduit une dimension géographique et une réciprocité entre œuvre et lieu. A travers des exemples croisés, comment l'artiste parvient à cerner l'identité d'un lieu au profit d'une requalification qui fait sens. Notre regard comparatif sur les dispositifs en place analyse ici, comment le lieu s'impose à l'artiste. La possibilité de transformer un espace architectural nous amène à comprendre quels en sont les modalités et les enjeux. De quelle conscience géo-spatial l'artiste est-il témoin ?

Si depuis longtemps la sculpture s'est installée dans l'espace public, ce *media* s'est émancipé de la tradition séculaire et de ses fonctions jusque là attribuées. Cette nouvelle lecture du lieu dans l'œuvre prend en compte une approche développée par l'artiste japonais Tadashi Kawamata « je suis entre la sculpture et l'architecture ou l'environnement [...] je suis juste un activiste⁴⁷¹ » déclare-t-il. La sculpture propose un langage autonome, réfutant le simple aspect décoratif qu'elle procurait jusqu'à présent. Selon Richard Serra la cohabitation avec l'environnement architectural n'est pas évidente, voire conflictuelle. Quand une sculpture occupe l'espace public, quand « elle redéfinit l'espace et le lieu en termes de nécessités sculpturales, alors les architectes sont importunés. Leur concept d'espace est non seulement changé, mais surtout critiqué⁴⁷² » observe-il. Chez cet artiste la notion de site intervient directement dans l'élaboration de ses œuvres, leurs formes sont inhérentes au lieu, comme le sont les structures suspendues chez Neil Dawson.

Pour preuve, *Clara-Clara* (1983) réalisée par Richard Serra soulève le nécessaire dialogue entre œuvre et lieu – largement développé dans les concepts de

⁴⁷¹Extrait de la vidéo, *Work in progress*, 2005 (52 min), réalisation de Gilles Coudert.

⁴⁷²Richard Serra et Peter Eisenman, Entretien, *Skyline*, avril 1983, p.15.

site specific art et *in situ*. Cette sculpture devait être à l'origine installée vers le Centre Georges Pompidou pendant l'exposition consacrée à l'artiste américain (1983-1984), mais les paramètres du premier site ont amené les organisateurs à déplacer l'œuvre dans un autre lieu susceptible de recevoir ces deux arcs de cercles. Le jardin des Tuileries fut retenu pour accueillir l'immense sculpture en acier rouillé le temps de la manifestation. Cet exemple montre qu'une œuvre se définit dans le rapport qu'elle entretient avec son environnement urbain. *Clara-Clara* révèle son site d'implantation et l'axe historique est-ouest de Paris en proposant une nouvelle lecture du lieu. L'artiste conçoit son geste artistique de manière à ce que ses œuvres puissent « modifier la circulation du spectateur, définir de nouveaux espaces, créer un dialogue avec l'environnement⁴⁷³ » et répondre au concept de *site specific art* « juste équilibre situé entre la tension et l'accord de l'œuvre et du site⁴⁷⁴ ». Leurs actions résident dans le dialogue entre sculpture et site qui soulèvent chez les artistes deux intentions. La première consiste à révéler la structure architecturale du lieu, la seconde participe à ce que nous développons à travers la problématique géo-esthétique : entretenir un rapport singulier sur les proportions d'un site.

C'est à travers la sculpture qui intervient directement dans l'espace public et aménage ce dernier que notre réflexion questionne le travail de l'artiste japonais Tadashi Kawamata. Ses œuvres marquent un engagement social et se propagent spatialement dans les lieux qu'il investit. Il a réalisé dans le cadre de la manifestation artistique *Evento* à Bordeaux (2009), l'œuvre *Foot Path*, qui s'inscrit dans cette esthétique d'architecture sculpture, « il recrée notamment des ponts entre passé et présent, révélant la part affective, invisible des choses, mais également leur réalité matérielle⁴⁷⁵ » nous explique la note d'intention de cette manifestation artistique. Cette installation *in situ*, en forme de voie piétonne, se caractérise par l'utilisation du bois – sous forme de poutres et de planches. L'artiste explique à propos de ce lien matérialisé par le pont, qu'il souhaitait créer une passerelle dans le cadre de cette Biennale, « c'est un espace assez large réalisé en bois de construction [...] La passerelle n'est pas connectée à l'autre rive, mais indique visuellement cette direction⁴⁷⁶ ». Ses interventions, ses immenses réalisations prennent souvent la

⁴⁷³Sylvie Lanier, *Sculpture et espace urbain en France. Histoire de l'instauration d'un dialogue 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, Logiques Sociales, 2001, p.217.

⁴⁷⁴*Ibid.*, p.217.

⁴⁷⁵Note d'intention de Tadashi Kawamata.

⁴⁷⁶Note d'intention de Tadashi Kawamata.

forme de passerelles, de ponts, de passages surélevés ou de cabanes qui modifient notre perception et notre expérience du site. Son travail ne se limite pas à une étude architecturale, mais s'intéresse également au contexte social dans lequel il s'inscrit. La sculpture propose un nouveau langage de l'espace où la place du public est très importante, elle est incontestablement créatrice de liens. Osciller entre lieu et sculpture montre que les artistes n'investissent pas la surface extérieure de manière aléatoire, mais s'approprient, avant tout, la topographie d'un lieu.



Figure 77 Tadashi Kawamata, Foot Path, Evento 2009, Bordeaux
(Elsa Thénot, octobre 2009)

Parmi les œuvres qui ponctuent les métropoles océaniques, notre corpus a retenu celles qui présentaient des résonances identitaires et spatiales. Recentrer les expériences de l'art *in situ* et faire des renvois à des pratiques artistiques d'une autre aire géographique montre ce qui, dans le concept de création *in situ* en Australie et en Nouvelle-Zélande se différencie ou non d'une pensée européenne. L'intérêt réside dans une approche à la fois comparative dans un cadre – géopolitique, historique – qui introduit une esthétique singulière, une géo-esthétique. L'absence apparente de contenu historique dans les œuvres de ces trois derniers artistes soulève la problématique *du lieu dans l'œuvre* en complément avec ce que nous avons précédemment analysé chez Reko Rennie et Ernest-Pignon-Ernest, à savoir *l'œuvre dans le lieu*. Cette réciprocité entre œuvre et lieu ne tend pas à opposer l'empreinte d'un artiste sur un site à celle que le territoire impose au créateur mais à

les faire dialoguer. Dans cette humeur géographique de l'art, nous pouvons affirmer à travers les exemples croisés, que dans le second mouvement *le lieu dans l'œuvre*, les démarches exemplaires ne mémorialisent aucun site, aucune histoire. Cela prouve l'évolution spatiale et les minces frontières entre œuvre et lieu dans un contexte urbain. L'essor des arts sur les espaces visibles et vivants que sont les villes nous amène à présent à comprendre comment cet outil territorial qu'est l'art est devenu un instrument de contagion des villes-mondes.

Par sa présence sur la place publique, l'art est à la vue du plus grand nombre. Le regard neuf, naïf ou averti que peut porter le spectateur doit pouvoir l'intégrer à sa ville intérieure, celle avec laquelle il trame son quotidien et vit des moments d'exception. Apprécier l'espace qui nous entoure, c'est aussi comprendre la société qui s'y est structurée et ses relations avec la création urbaine. Cette dernière s'inscrit dans un site et plus largement dans l'histoire d'un pays, ferment fondamental pour créer une œuvre qui y ait un sens et le diffuse. Les relations entre l'art et la ville contemporaine impliquent désormais une prise de conscience et une attention aiguë de l'artiste vis-à-vis de ses contextes de travail. Comment cela se concrétise-t-il ? On parle beaucoup de la scène internationale de l'art, voire de mondialisation de l'art, mais alors qu'en est-il des particularismes culturels ? C'est alors que le concept de géo-esthétique nous permet de repérer des spécificités, sans pour autant cultiver des clivages entre art océanien et art extra-océanien. Nous avons précédemment analysé les singularités et ressemblances dans les œuvres qui composent le corpus de nos références artistiques, nous allons comprendre en quoi et pourquoi l'art peut devenir un outil territorial c'est-à-dire un ressort ponctuel ou pérenne de régénération du territoire, participant en même temps du phénomène de contagion des villes-mondes.

Régénérer artistiquement donc culturellement, les espaces publics en faisant appel aux artistes, acteurs en puissance du développement des territoires urbains sous l'angle du bien-être individuel et social « disposition agréable du corps et de l'esprit⁴⁷⁹ » selon les termes d'Yves Luginbühl renvoie à plusieurs dimensions « du rapport de l'homme au monde extérieur et à lui-même⁴⁸⁰ ». Le tournant spatial de l'art n'est pas resté sans écho sur les villes et la scène internationale. La démocratisation de l'art entraîne ce que nous appelons la contagion des espaces publics. Nous avons vu comment certaines œuvres et opérations artistiques génèrent, dans certains cas, une géo-esthétique unique car spécifique et relative à un ancrage géographique précis, sans pour autant faire l'économie d'un art mondial et mondialisé.

La réalité géographique d'un espace et son contexte agissent sur l'art qui irrigue les territoires. Nous allons proposer, au fil de ce dernier chapitre, le double

⁴⁷⁹Yves Luginbühl, « Paysage et bien-être individuel et social » in *Paysage et développement durable : les enjeux de la Convention européenne du paysage*, 2006, p.33.

⁴⁸⁰*Ibid.*, p.33.

mouvement de cette contagion. Dans le premier mouvement, *l'art s'ouvre à la ville*, tend vers une appropriation sensible des lieux par les habitants au sens où l'entend Alain Mons, « à travers des territoires marqués et variés comme la ville, les lieux et les milieux, les corps, les arts actuels, les images produites, l'étendue sonore, la quotidienneté⁴⁸¹ ». L'auteur s'intéresse, dans un essai récent, aux « formes sensibles de l'expérience commune dans la société contemporaine⁴⁸² » qui correspondent ici aux relations entre sujets, arts et territoires urbains. Nous le verrons avec l'exemple *Sculpture by the Sea* qui existe en trois temps et trois lieux. Comment, grâce à un événement ponctuel fort, l'appropriation manifestée par les habitants participe de cette même dynamique contagieuse de l'art puis à la transfiguration éphémère d'un site. Le second mouvement, *la ville s'ouvre à l'art*, propose une appropriation de la ville par les artistes dans un contexte international. Si l'art devient un élément de contagion des métropoles, les artistes sont de plus en plus sollicités pour intervenir dans cette matière sensible, ce corps vivant que forme ville et vie, par la « *force de l'art*⁴⁸³ ». Quelles scénographies urbaines et artistiques la ville entreprend-t-elle ? Elle s'appréhende comme un lieu d'articulation entre un espace qualifié par l'art et l'image qu'elle offre au reste du monde et s'avère être un espace d'émancipation et d'uniformisation.

⁴⁸¹ Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Editions, 2012, p.231.

⁴⁸² *Ibid.*, p.12.

⁴⁸³ *La force de l'art* est le nom donné à la Triennale d'art contemporain dans la nef du Grand Palais.

XVI.2. L'art : un outil territorial ?

L'art est devenu un vecteur d'esthétisation⁴⁸⁴ des espaces publics et stimule une démocratisation culturelle forte. Les motivations économiques et politiques⁴⁸⁵ des villes pour esthétiser, embellir leurs espaces publics sont multiples et transforment dans un élan contagieux leurs images. L'esthétisation de la ville par l'art peut s'opérer au travers des projets d'urbanisme et d'habitat de grandes visibilités. La création dans certains cas se met au service du développement urbain, comme en atteste des exemples du corpus. *Halo* (2013) de Jennifer Turpin et Michaelie Crawford et *Docklands*⁴⁸⁶ (2013) à Melbourne sont partie prenante d'une stratégie de mise en place d'art public aux fins d'enrichir culturellement et esthétiquement la ville, tout en renforçant son tissu⁴⁸⁷ social et urbain. Comme l'explique Martine Bouchier dans son hypothèse sur l'esthétisation des espaces urbains, l'art « sert à appareiller le corps social en impliquant les artistes dans les dispositifs culturels, il sert d'attracteur contribuant à mobiliser les foules et les investisseurs⁴⁸⁸ ». L'esthétisation de l'espace public grâce à des « dispositifs culturels » renvoi à des projets de développement urbain qui utilisent l'art comme élément attractif. Pour faire écho aux œuvres de notre corpus, la réhabilitation des quais de Melbourne en promenade d'art public esthétise d'une part le territoire urbain, d'autre part elle enrichi et transfigure le regard du citoyen sur sa ville.

⁴⁸⁴Esthétisation est une notion que l'on doit au philosophe allemand Walter Benjamin dans l'ouvrage *Paris, capitale du XIXe siècle* comme l'explique Christian Ruby « le processus d'esthétisation procède essentiellement d'un transfert de l'activité sociale sur le plan sensible, émotionnel et distinctif » in *L'art public. Un art de vivre la ville*, Bruxelles, la Lettre volée, 2001, p.31. Alain Mons parle, lui « d'esthétisation de la ville avec la scénographie lumineuse des espaces » qui fait écho à notre réflexion sur les nouvelles esthétiques urbaines dans les événements artistiques lumineux, *Smart Light Sydney* et *Art in the dark* à Auckland (seconde partie, chapitre 3).

⁴⁸⁵Nous reviendrons à la fin de cette troisième partie sur le cas de la ville de Bilbao et son ère post Guggenheim où l'architecture de cet édifice symbolique est apparue comme l'élément de construction d'une identité urbaine et d'émergence de l'art *in situ*, devenant opérateur de contagion des espaces publics.

⁴⁸⁶La réhabilitation des quais à Melbourne est un processus d'extériorisation de l'art dans un lieu fréquenté où le citoyen peut faire l'expérience d'un espace transfiguré.

⁴⁸⁷Expression physique de la forme urbaine qui constitue l'ensemble d'une ville : les habitations, les rues, les places, les jardins.

⁴⁸⁸Martine Bouchier, « Territoires esthétiques » in Serge Dufoulon, Jacques Lolive, (sous la direction de.), *Esthétiques des espaces publics*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.48

XVI.2.1. Contagion et humeur géographique de l'art

Revenons sur la sémantique du terme contagion, son étymologie nous renvoie à la racine latine *contagio*, à partir de « *cum* » et de la racine de « *tangere* » toucher. Médicalement parlant cette « communication d'une maladie par contact médical ou immédiat » et l'on dit que le « mal se prend par contagion⁴⁸⁹ ». La dimension contagieuse de l'affection qui nous intéresse ici est artistique pour penser une éventuelle géo-esthétique des contagions. Nous allons au préalable revenir sur l'aspect épistémologique puis contextuel de cette notion émergente avant de comprendre comment les villes vivent cette contagion par l'art dans un contexte local puis mondial.

La question soulevée par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴⁹⁰ à propos de la contagion et filiation dans le chapitre 10, « 1730 Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible » (1980), les réflexions de Dan Sperber *La contagion des idées* (1996) sur la transmission et la circulation des idées – appliquée à notre corpus –, celles d'Isabelle Rieusset-Lemarié à travers l'article « Un milieu conducteur » (1999) sur la propagation par contact et celles d'Alain Mons dans le chapitre 12 « Epaisseur épidermique » (2013), proposent ici un outil d'explicitation et d'éclairage à notre réflexion sur une éventuelle contagion des arts *in situ* dans les villes-mondes. Les concepts de chacun de ces auteurs seront illustrés par certains exemples de notre corpus d'œuvres et d'artistes afin de corroborer les différents phénomènes de contagion esthétique et artistique des villes. Cette fièvre contagieuse, ce virus de l'art porte en elle le germe théorique à même de féconder notre corpus et, au-delà, d'ouvrir un débat entre géo-esthétique et contagion. Dans quelles mesures cette dissémination stratégique de l'art nourrit et accroît-elle l'aura des métropoles? Comment l'art *in situ* se fait l'acteur de cette contagion d'un espace urbain à l'autre? Dans quelles mesures l'implantation urbaine de l'art rénove-t-elle l'image de la ville et des lieux ?

⁴⁸⁹www.cnrtl.fr consulté le 24 janvier 2015.

⁴⁹⁰Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible » in *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.285.

Il s'agit ici, en écho aux pratiques artistiques, points névralgiques de cette étude, d'ouvrir une réflexion transversale sur les modalités de la contagion artistique des espaces publics. Il suffit de songer un instant au nouveau positionnement et aux efforts que les grandes métropoles d'aujourd'hui déploient pour exister sur la scène internationale *par l'art pour l'aura*⁴⁹¹ ; cette formule pourrait synthétiser cette compétition, cette quête d'un rayonnement toujours plus important, si ce n'est supérieur, à celui des autres villes-mondes. Nous assistons à une contagion à double réciproque: *L'art s'ouvre à la ville et la ville s'ouvre à l'art*. Par ailleurs, l'avantage de bien des actions artistiques et éphémères est qu'elles sont les instigatrices d'un rapprochement entre le citoyen, l'art et les lieux, comme d'une expérience sensible. Dans un autre mouvement, comment une ville peut se réaffirmer par la présence pérenne d'œuvres.

Les événements récents en Afrique de l'Ouest aux prises avec le virus Ebola colorent le terme de contagion d'une actualité singulière. Ce mot renvoie à cette idée de la « transmission d'une maladie d'une personne à une autre⁴⁹² », maladie contagieuse, épidémie. Si le contexte est médical, notons que la portée d'abord locale de la Guinée et de la Sierra Leone s'est faite rapidement mondiale avec quelques infiltrations en Europe et aux Etats-Unis. Inhérente aux maladies infectieuses, la contagion met en jeu des faits hétérogènes⁴⁹³ – ce point a été traité théoriquement par Deleuze et Guattari comme nous allons le voir. Ainsi resurgit la précarité des frontières, qui, poreuses, fragiles passerelles géographiques n'ont pu faire face à la propagation du virus. Si une telle épidémie échappe à tout contrôle, celle qui affecte l'art est relativement maîtrisée par les villes. Je partirai donc de cette idée de propagation planétaire, appliquée à notre corpus selon une approche spéculative, phénoménologique puis factuelle pour le démontrer. Du concept à la démarche exemplaire, voyons comment l'art *in situ* anime ces définitions conceptuelles de la contagion.

L'équation contagion/art = visibilité mondiale n'a jamais été aussi prégnante et opérante qu'aujourd'hui et multipliant les aires d'implantations et d'influences qui lui valent sa dimension géographique. Il est pour s'en convaincre de poser un regard

⁴⁹¹ Je calque cette formule sur celle qui définissait en 1871 le tout nouveau Club Alpin Français au lendemain de Sedan alors que des géographes comme Franz Schrader cartographiaient les Pyrénées : *Pour la patrie par la montagne*.

⁴⁹² www.atilf.fr consulté le 16 janvier 2015.

⁴⁹³ Dans le cas du virus Ebola, le réservoir naturel du virus est la chauve-souris,

sur les planisphères ci-après qui illustrent une cartographie artistique mondiale. Penser cette contagion, c'est apprécier comment les phénomènes artistiques évoluent dans les métropoles et quelles sont leurs particularités ou/et ressemblances. Les contagions se multiplient dans les villes-vitrines, villes-cimaises d'une société mondialisée. Henri-Pierre Jeudy (2003) nous dit bien que les mégapoles « deviennent souvent des territoires de la contagion des signes⁴⁹⁴ », des publicités, des écrans. L'auteur prend l'exemple de la ville de Tokyo qui renvoie dans notre imaginaire à une mégalopole où la prolifération des signes est très forte. Tout y est lumière, rythme et entremêlement entre réel et virtuel dans cette cité paradigmatique qui représente les métamorphoses urbaines d'aujourd'hui (lettrages, idéogrammes, logos). Comment cerner l'effet de contagion tel que l'orchestrent les villes-mondes? A l'échelle de l'*in situ*, nous comprendrons à partir de cette mondialisation urbaine puis artistique dans quelles mesures les trajectoires créatrices se rencontrent, s'ocultent ou se superposent. Peut-on penser la question de l'art dans l'espace public en termes de présence artistique contagieuse?

⁴⁹⁴Henri-Pierre Jeudy, *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris, Sens&Tonka, 2003, p.15.

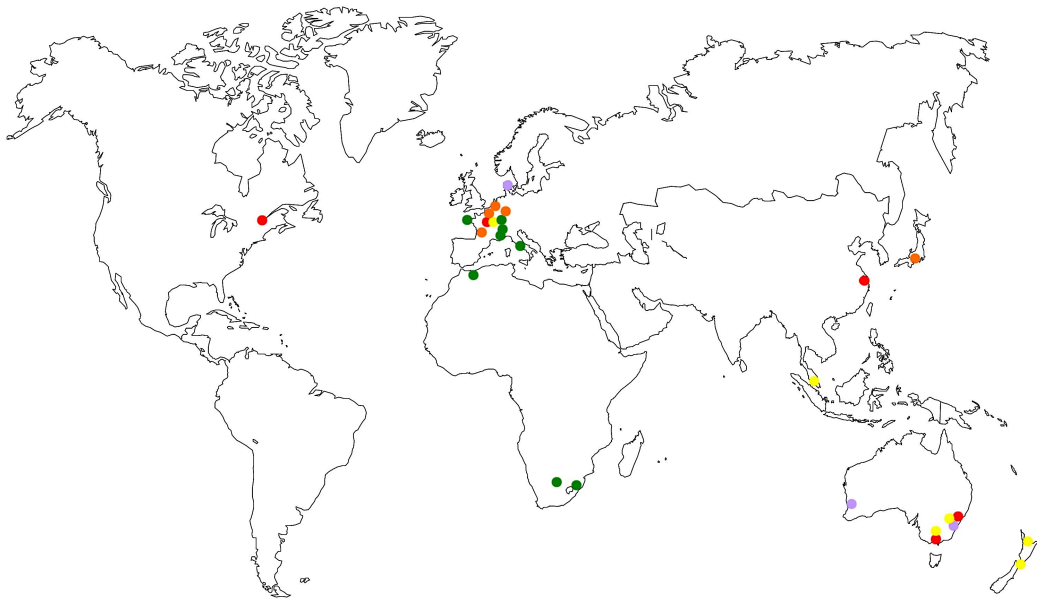


Figure 78 Cartographie artistique mondiale illustrant la dimension géographique de la contagion des artistes et des événements

Reko Rennie Sydney, Melbourne, Paris, Shanghai, Washington

Neil Dawson Paris, Wellington, Sydney, Melbourne, Gibbs Farm, Kuala Lumpur

Ernest Pignon-Ernest Naples, Brest, Durban, Johannesburg, Nice, Lyon, Alger, Avignon

Sculpture by the Sea Sydney, Perth, Aarhus

Tadashi Kawamata Bordeaux, Gand, Paris, Berlin, Tokyo



Figure 79 Cartographie artistique mondiale illustrant les expositions de Daniel Buren en cours à travers le monde⁴⁹⁵

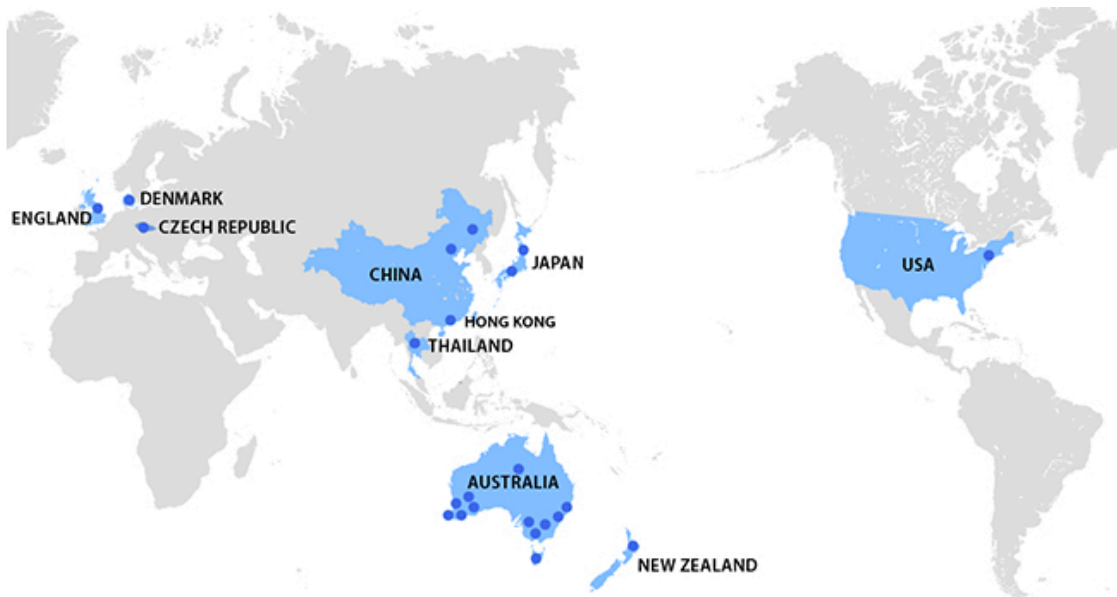


Figure 80 Cartographie artistique mondiale illustrant les nationalités des artistes qui ont participé à *Sculpture by the Sea* 2015⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ www.danielburen.com consulté le 22 février 2015.

⁴⁹⁶ www.sculpturebythesea.com consulté le 22 février 2015.

Avant d'en arriver à ce dialogue entre les définitions conceptuelles de la contagion et les démarches exemplaires d'artistes, il est nécessaire de comprendre comment ce phénomène de contagion est abordé, décrit et analysé dans les Sciences Sociales et Humaines afin de considérer la place de cette propagation de l'art à l'échelle des villes. Nous ponctuons, rythmions notre réflexion théorique sur la contagion, au sens phénoménologique, par des exemples pris dans la partie 1 et 2 afin de donner corps à cette approche conceptuelle. Ce terme de contagion pour qualifier la prolifération d'art dans les espaces publics et la mise en réseau des villes-mondes dans leur développement est peu présent dans la littérature scientifique – hormis la littérature médicale – mais existe réellement. Cette contagion multiple offre une identité sémantique plurielle : propagation, multiplicité, transmission, circulation, contamination, prolifération, frayage spatial, seront les termes utilisés. Comment appréhender ce mouvement insaisissable ? C'est ce que nous allons tâcher de répondre par des exemples concrets.

Retrouvons Deleuze et Guattari qui opposaient la contagion à la filiation (1980). Selon eux, « la propagation par épidémie, par contagion, n'a rien à voir avec la filiation par hérédité, même si les deux thèmes se mélangent et ont besoin l'un de l'autre⁴⁹⁷ » expliquent-ils. En partant des modes de contagion comme le pacte, l'alliance, les deux auteurs s'intéressent aux modes de propagation, de contagion de peuplement et donc de multiplicité, métaphore des meutes qui « se forment, se développent et se transforment par contagion⁴⁹⁸ ». A travers les modèles propres à la société animale, ils s'interrogent sur la définition et la nature d'une « bande » : « est-ce qu'une bande n'implique pas une filiation qui nous ramèneraient à la reproduction de certains caractères ? Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production héréditaire ?⁴⁹⁹ ». Dans le cas de mon étude, nous sommes confrontés à un tout global pétri d'hétérogène, un paysage de l'art, qui, à l'échelle de l'espace public cultive la variation, le singulier quand le réseau des villes-mondes tend à en reproduire les effets. Nous entendons ici la reproduction au sens de mimétisme. La contagion ainsi comprise mettant en interaction le différent et l'hétérogène, n'interroge-t-elle pas ces villes, qui,

⁴⁹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible » in *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.295.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.296.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.295.

ambitionnant de se démarquer par leurs singularités, ne s'en remettent pas moins au même processus au profit du renouvellement urbain par l'art ?

La définition conceptuelle de la contagion chez Deleuze et Guattari renvoi à l'idée de multiplicité, d'un caractère formé de plusieurs parties hétérogènes, et de propagation. Un projet exemplaire comme celui de *Sculpture by the Sea* – réinvestissement de la baie de Sydney – colore l'approche des deux philosophes. Cet évènement propose des expériences de partage et d'échange dans l'espace public et constitue véritablement un dessein vivant où l'art devient facteur de sociabilité (Bourriaud, 1998), ouvre la communication, voire le débat en proposant aux spectateurs une certaine proximité avec les œuvres. Néanmoins, le caractère multiple de *Sculpture by the Sea* rejoint singulièrement l'idée de propagation. Deleuze et Guattari donnent l'exemple d'une entité d'objets – les différentes sculptures dans le cas de cet évènement –, d'un tout mais composé d'éléments de nature différente, tandis que la filiation participe d'un lien, d'une ascendance, d'une descendance, d'un enchaînement de choses issues les unes des autres.

Ce concept australien d'exposition à ciel ouvert s'est propagé jusqu'à Aarhus au Danemark en 2009 et devient, ici, un modèle transposable d'une ville à l'autre, d'une culture à l'autre. Tous les deux ans, la longue côte de *Tangkrogen* à Ballehage (région du *Jutland* sur la côte est de la péninsule danoise) est transformée durant un mois en un parc d'immenses sculptures et offre une interaction singulière entre les œuvres et le littoral. Cette propagation d'un concept évènementiel australien vers une ville comme Aarhus résulte d'une logique multi spatiale d'un art de vivre la ville et son littoral. Cette contagion de l'art véhicule non seulement une mise en réseau des villes-mondes mais souligne également l'idée d'une multiplicité au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, « ces multiplicités à termes hétérogènes ». Ces variations incarnent le mouvement, l'expansion et l'exemple de la meute chez Deleuze et Guattari renvoi à un entrelacs de flux hétérogènes, de corps composé d'individualités qui sont accordées, comme pourrait l'être les dizaines de sculptures sur la baie de Sydney ou Aarhus.

Dans un mouvement circulatoire, ce terrain d'expérimentation des rapports sociaux et de proximité propose pendant quelques semaines une expérience singulière et offre aux habitants une autre vision de leur environnement. Le citoyen accède à de nouveaux espaces sensibles où l'inscription identitaire et spatiale fait place à la propagation d'un même concept. Évènement emblématique, à même de

fédérer autour de l'art, l'ensemble de la population, il a cependant une limite. En proposant de nouvelles spatialités de l'art, les édiles misent sur de tels événements pour rénover l'image, voire l'esprit de leur ville et préfèrent inviter des artistes de renommée internationale plutôt que des artistes locaux. Cela soulève la question d'une consommation de l'art sous le prisme d'une ville scénographiée où la spectacularisation prend le dessus, là où l'héritage culturel et urbain peut s'avérer faible. S'il revient à Deleuze et Guattari d'avoir perçu les différences entre contagion – propagation et multiplicité – et filiation, cette analyse devient, ici, un élément de réflexion permettant de mieux saisir la façon dont les métropoles génèrent ou empruntent des modèles d'art public en vue de revaloriser symboliquement les lieux.

L'anthropologue Dan Sperber dans son essai *La contagion des idées*⁵⁰⁰ (1996) réserve une place centrale au modèle de contagion mentale, de circulation, que sont les idées, les pensées « permettant un échange culturel transfrontière » selon Isabelle Rieusset-Lemarié⁵⁰¹. Ce phénomène de contagion est aisé à constater mais difficile à analyser car il interroge la nature même des idées – à savoir si elles sont contagieuses ou non – et comment cette chaîne de transmission s'étend, se propage et « pourquoi et comment certaines idées sont contagieuses⁵⁰² ». Selon l'auteur les idées « peuvent se transmettre, mais même, en étant transmises à nouveau par ceux qui les reçoivent, elles peuvent, de proche en proche, se propager [...] La culture est faite en premier lieu de ces contagions⁵⁰³ ». S'il revient à Deleuze et Guattari d'éclairer leur approche de la contagion avec l'exemple de la meute, Dan Sperber, lui, anime sa conception épidémiologique des idées en faisant référence à la foule (Le Bon, 1895) et ses mouvements, où « ses membres, interchangeables, y sont mus par des émotions fédératrices et engagés les uns avec les autres dans des contacts physiques propres à accélérer des phénomènes de contagion⁵⁰⁴ » pour reprendre les termes d'un compte-rendu intitulé *contagion/contamination*⁵⁰⁵.

Nous partageons des croyances, des pratiques, des normes, des règles, des artefacts, qui nous sont transmis par un processus de contagion. Cette diffusion a lieu par le biais de la politique, des mouvements idéologiques ou religieux. Dans un

⁵⁰⁰Dan Sperber, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁵⁰¹Isabelle Rieusset-Lemarié, « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?*, Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, pp.215-223.

⁵⁰²Dan Sperber, *op.cit.*, p.8.

⁵⁰³Dan Sperber, *op.cit.*, p.8.

⁵⁰⁴www.fabula.org consulté le 2 mars 2015.

⁵⁰⁵www.calenda.org consulté le 2 mars 2015.

monde où les frontières disparaissent, les singularités et les positions individuelles sont enracinées dans l'histoire, les lieux, les milieux. Comment ce territoire conducteur qu'est la ville – à l'échelle mondiale – assure-t-il cette propagation des arts ? Comment les arts se répandent-ils, circulent-ils dans ces processus d'échange et de communication ? La contagion de l'art dans les espaces publics relève de l'effet qu'elle a sur les individus, dans un mouvement intensif par simultanéité, et celui qu'elle a sur la ville, dans un mouvement extensif, dans des temps différents et par un effet successif.

Pour éclairer la pensée de Dan Sperber, nous pouvons dans un premier temps, faire référence à la transmission et circulation culturelle autour d'un fait océanien développée dans la première partie. Si cela ne relève pas d'une circulation des schémas de pensées, au sens où l'entend l'anthropologue, le premier exemple sur le déplacement puis la restitution des têtes maories répond à un mouvement intensif de quasi simultanéité, au sens où l'entend Gilles Deleuze « ce qui est, “en même temps” [...] la simultanéité, qu'on oppose au successif⁵⁰⁶ ». Devenues objets de musée, ces têtes tatouées ont intrigué les Occidentaux durant les siècles passés. Arrivées dans le courant du XIX^e siècle en France, ces restes humains étaient conservés dans des collections universitaires et privées. La restitution récente de nombreux musées internationaux à l'institution *Te Papa Tongarewa* de Wellington marque par ce mouvement intensif, la décision de rendre ce patrimoine culturel à la Nouvelle-Zélande. Wellington a célébré en grande pompe le 12 mai 2011 le retour de têtes maories momifiées. Elles ont été restituées par la France, l'Allemagne et les pays Scandinaves et ce geste simultané montre, d'une part un réel attachement de la société néo-zélandaise pour cette culture et d'autre part des modalités circulatoires.

Faisons brièvement retour à l'évènement annuel *Sculpture by the Sea* qui constitue à lui seul plusieurs aspects contagieux. Hormis le fait de répondre à cet effet de multiplicité (Deleuze, Guattari) des œuvres, cet évènement renvoie par un mouvement extensif, « ce qui est dans des temps différents [...] renvoie à la notion de succession⁵⁰⁷ » selon Deleuze, à une approche quasi interactive et multi temporelle de l'art. Par effet successif ce rendez-vous de l'art fait écho à l'idée d'un seul et même concept qui existe dans des temps et des lieux différents, en trois

⁵⁰⁶ *La voix de Gilles Deleuze*, www.univ-paris8.fr consulté le 28 février 2015.

⁵⁰⁷ *La voix de Gilles Deleuze*, www.univ-paris8.fr consulté le 28 février 2015.

temps et en trois lieux (Sydney, octobre-novembre 2015 ; Perth mars 2015 ; Aarhus juin-juillet 2015). Puis répond à l'effet de simultanéité, appréhendé par les déambulations, attitudes et réactions des citoyens face aux œuvres. Cette réflexion sur la contagion dans des territoires de l'économie créative, sous l'angle d'une appropriation des lieux par l'art montre dans une pensée transversale que la ville se vit comme une expérience géo-esthétique commune et simultanée, donc intensive. L'environnement dans le cas de *Sculpture by the Sea* fait partie intégrante de l'esthétique des œuvres et s'appréhende réellement comme vecteur de renouvellement d'un site. Si l'art participe à la construction des villes de demain, quels liens établit-il avec les usagers ? A l'échelle urbaine, cette relation se vit, se partage comme une expérience sensible et sensorielle par le spectateur-citadin. L'évènement artistique produit des attitudes chez l'utilisateur et amène une corrélation esthétique entre ce dernier et la ville. Il ne s'agit pas seulement de faire intervenir des artistes dans l'espace public mais d'appréhender la globalité de l'atmosphère des lieux afin d'ériger l'individu en « un créateur territoriant capable de développer de véritables stratégies de mise en ambiance des espaces de son quotidien » explique l'historien et urbaniste Charles Ambrosino⁵⁰⁸.

Dans un second temps, la transmission des idées, des modes, des techniques, fait jour ici sur la réception puis la circulation de l'art aborigène dans les musées. Cet art montre à lui seul l'engouement que le public occidental porte sur des savoirs faire millénaires, qui ont conquis et se sont frayés une place dans les plus grandes galeries du monde. Depuis plus de trente ans, cet art s'est mondialisé, les artistes inscrivent désormais leurs pratiques artistiques dans un mouvement global alors que leur sort reste incertain. L'esthétique autour de ces artefacts ancestraux a commencé avec l'exposition *Les Magiciens de la terre* (1989) entraînant dans un mouvement circulatoire, un effet de contagion culturelle, « ancienne⁵⁰⁹ » selon Dan Sperber. Si « leur valorisation en tant qu'œuvre dépend exclusivement des procédures de spéculation⁵¹⁰ » comme l'explique Henri-Pierre Jeudy, cet art, par effet contagieux, répond à des processus de transmission et de propagation.

⁵⁰⁸Charles Ambrosino, « Ces esthétiques qui fabriquent la ville » in Jean-Jacques Terrin (sous la direction de.), *La ville des créateurs*, Paris, Parenthèses, p.180.

⁵⁰⁹Dan Sperber, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996, p.9.

⁵¹⁰Henri-Pierre Jeudy, *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris, Sens&Tonka, 2003, p.132.

Qu'elle relève de la philosophie, des arts, de la communication ou de l'anthropologie, la contagion abrite de multiples aspects comme l'explique la chercheuse en Sciences de l'Information et de la Communication Isabelle Rieusset-Lemarié dans son chapitre « Un milieu conducteur⁵¹¹ » (1996). L'auteure s'intéresse aux différentes formes de contagion, de circulation, de mise en réseau qu'offrent les routes. Elle analyse cette propagation contagieuse dans ce support – voie par excellence de la contagion – qui propose selon elle un « milieu conducteur favorable⁵¹² » et développe, en trois points, les différents cas de figure. Si le milieu « n'est conducteur en aucun point, le processus de contagion s'arrête⁵¹³ », si au contraire le milieu est « uniformément conducteur, la contagion est isotrope [...] elle génère une structure de réseau⁵¹⁴ », comme il existe une mise en réseau des villes-monde, des artistes graffeurs ou des biennales d'art contemporain. Et enfin dans un milieu hétérogène – la ville notamment – lorsque « le processus de contagion se développe [...] la contagion se fraie une voie. Elle crée d'abord une « route » puis développe un véritable réseau⁵¹⁵ ». Ces exemples qui recouvrent le phénomène de contagion démontrent que ce mécanisme complexe de propagation agit de façon multiple et reste plus que jamais à l'ordre du jour. Dans un article du quotidien *Libération* daté du 31 janvier 1995 – qui fait référence aux travaux d'Isabelle Rieusset-Lemarié mais pas seulement – le journaliste Philippe Testard-Vaillant s'interroge « quel est le point commun entre le rire et un virus ? la contagion⁵¹⁶ ». Si la contagion reste dans la majorité des cas un mot anxiogène et qui suscite la peur et le déni, elle est aussi définie par le journaliste comme « un mode de propagation par contact qui peut véhiculer des éléments aussi bien nocifs que bénéfiques⁵¹⁷ ». Cela concerne les épidémies, les rumeurs, les modes de pensées, l'informatique, l'effondrement des frontières, la culture et les arts... et ce à l'échelle planétaire en impactant nos villes.

Cette contamination pourrait s'illustrer dans notre corpus avec l'exemple du *street art* à Melbourne. Cette appropriation effrénée d'espace, soit non praticables,

⁵¹¹ Isabelle Rieusset-Lemarié, « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?*, Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, pp.215-223.

⁵¹² *Ibid.*, p.215.

⁵¹³ *Ibid.*, p.216.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.216.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.216.

⁵¹⁶ Philippe Testard-Vaillant, *La fin de siècle sera éperdument épidémique*, *Libération*, 31 janvier 1995.

⁵¹⁷ *Ibid.*

soit ayant une grande visibilité, par les artistes, entraîne un processus mondial et par là même multiple. Dans son article « Un milieu conducteur⁵¹⁸ » (1996), Isabelle Rieusset-Lemarié prend l'exemple de la route comme milieu conducteur, les murs ne seraient-ils pas également des supports bidimensionnels de propagation ? Certains artistes s'approprient sans réelle intention l'espace public grâce aux marquages, aux signatures alors que les pochoiristes créent *in situ*, et prennent en compte le cadre urbain. Ces différents processus répondent cependant à l'idée d'une propagation par contact – celui d'un geste pictural ou graphique – et d'une affectation spatiale bidimensionnelle. Si le *street art* devient un marqueur urbain, peut-on penser cette modalité expressive en termes de frayage spatial, au sens où l'entend Isabelle Rieusset-Lemarié ? Ce phénomène planétaire et ses multiples aspects esthétiques, culturelles et territoriaux (Genin, 2013) existent dans les villes-mondes et établissent des correspondances et des voies. Un même artiste peut ainsi tagger à plusieurs endroits du monde et dans différents sites d'une même ville. Donc oui, le *street art* par effet de contagion au contact d'un mur génère un réseau. De nombreux graffeurs viennent inscrire leurs dessins ou leurs *blaze* – nom que l'artiste se donne et avec lequel il signe – autour d'un tag déjà existant. Dès lors, ce processus de contagion graphique se fraie une voie dans l'espace public, livrant des intrigues et des correspondances entre les artistes.

Nous venons de voir comment une œuvre bidimensionnelle contamine un espace, dans cette perspective voyons à présent comment un artiste enveloppe un lieu de sa création. Si dans certains cas – *Sculpture by the Sea* – une œuvre se définit comme un dispositif géo spatial et met en scène des objets ou sculptures conceptuels face auxquels le spectateur s'approprie ponctuellement cet espace revisité, dans d'autres – Ernest Pignon-Ernest et Reko Rennie – l'œuvre dialogue avec le territoire, narre le lieu et agit sur l'épiderme urbain. Alain Mons dans le chapitre 12 « Epaisseur épidermique » de son essai *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images* (2013) décrit l'effet que procure le dévoilement d'un morceau de peau dans un environnement urbain « entre les corps humains et les corps architectoniques⁵¹⁹ ». Ainsi décrit-il, « la nudité des textures en jeu déclenche un processus épidermique virulent : *la peau apparaissante* « contamine »

⁵¹⁸Isabelle Rieusset-Lemarié, « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?*, Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, pp.215-223.

⁵¹⁹Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS, 2013, p.177.

l'environnement dans sa perception soudaine⁵²⁰ ». Ce contraste de couleurs, de matières, de lumières provenant des peaux dénudées « dans l'espace se révèlent, selon un *processus épidémique*, par un *effet épidermique*⁵²¹ ».

L'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest nous donne à voir cet effet, cette rencontre d'un corps – souvent dénudé – transféré sur un mur vieillit par le temps, l'usure, la saleté. Comme si l'enveloppe corporelle dessinée puis collée venait par contact, contaminer les murs des villes de Naples, Durban, d'Alger ou Montauban. La récente exposition (2015) *Ernest Pignon-Ernest Prisons-Genet VI, 2012* dans la galerie Arrêt sur Images à Bordeaux montre à travers les photographies et les dessins, ses interventions éphémères et l'empreinte de son geste artistique sur les murs de la prison Saint-Paul à Lyon, avant sa démolition. Ces visages, ces corps, dans un élan et un geste contagieux, vont revivre l'architecture carcérale du XIX^e siècle. L'artiste contamine les rues du monde avec ses œuvres qui surgissent de l'épiderme urbain, perturbent et révèlent chaque lieu dans un jeu délicat entre les relations enfouies, passées et oubliées. Ainsi l'empreinte du lieu, l'image du corps font référence à ce foisonnement de peaux dévoilées, ce « déclenchement épidémique » selon les termes d'Alain Mons, qui renvoie au corps de la ville elle-même, étalée, brute où l'approche d'un lieu se fait pas l'enveloppe corporelle, « comme si la ville dans son *enveloppement apparent* [...] se situait métaphoriquement dans un vis-à-vis avec l'apparition de la peau humaine, le corps de la foule⁵²² ». Enfin, dans son article « La rue comme palette⁵²³ » la géographe Anne Volvey explique à propos du travail d'Ernest Pignon-Ernest – issu d'un entretien⁵²⁴ réalisé avec l'artiste – que « son matériau plastique, symbolique, c'est le lieu. Y compris dans sa matérialité. Et [il] essaie de révéler sa force suggestive en glissant l'image dedans⁵²⁵ ».

Nous venons d'analyser, de manière spéculative, tantôt contextuelle, tantôt projective, la façon dont les arts contaminent les espaces publics et *vice versa* ; déterminant ainsi l'unicité urbaine face à la multiplicité artistique ou à l'inverse la singularité de l'art *in situ* dans un monde de plus en plus uniforme et urbanisé. En ce

⁵²⁰*Ibid.*, p.171.

⁵²¹*Ibid.*, p.177.

⁵²²*Ibid.*, p.178.

⁵²³Anne Volvey, Myriam Houssay-Holzschuch « La rue comme palette » in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 2007, pp.145-174.

⁵²⁴Entretien avec Anne Volvey, 28 janvier 2007 – préparé par Anne Volvey et Myriam Houssay-Holzschuch.

⁵²⁵Anne Volvey, Myriam Houssay-Holzschuch, *op.cit.*, p.141.

sens, la ville océanienne – jeune et créative – se révèle un milieu propice, conducteur de la fièvre créative de cités que nous pouvons qualifier de villes ouvertes à cette contagion par l’art. Laboratoires d’un « réveil identitaire » où la création contemporaine fut « d’abord utilisée par les initiés pour répondre aux contingences induites par l’histoire coloniale et établir une relation entre Aborigènes et non Aborigènes » observe Géraldine Le Roux⁵²⁶, ces métropoles sont les témoins privilégiés des mutations mondiales. La ville reste un espace de discussion où les pratiques contemporaines misent sur la réappropriation des lieux. Là où l’artiste océanien est un passeur entre tradition et modernité, la ville devient une expérience et se définit par rapport au monde (Lévy, 2009). Comment l’affirmation progressive d’une contagion artistique impact et redéfinit-elle l’espace urbain ? Dans quelles mesures les formes relationnelles et participatives du citoyen travaillent-elles à cette appropriation sensible des lieux ? C’est alors que l’art *in situ* peut s’interpréter comme un opérateur par excellence de contagion des espaces publics ; il transforme notre perception et introduit une géo-esthétique croisant spatialité et identité.

XVI.2.2. L’art s’ouvre à la ville

En résonance à un *art qui s’ouvre à la ville* sous le prisme d’une contagion et d’une imperméabilité des espaces urbains, le terme de régénération introduit les nouvelles pratiques urbaines de réhabilitation. Il se définit comme un mécanisme de « reconstitution d’un tissu ou d’un organe détruit naturellement ou accidentellement⁵²⁷ » et saisit aujourd’hui l’ambition des villes dans leurs programme de requalification urbaine. La ville se crée et se réinvente sur des lieux déjà existants et connaît d’importantes métamorphoses. Son territoire s’élargit comme l’explique Sylvia Girel, sociologue et coordinatrice du programme de recherche « Publics et pratiques culturelles dans une capitale européenne de la culture⁵²⁸ » qui évoque ce concept de régénération à propos de la construction du MUCEM à Marseille. Capitale culturelle en 2013, la cité phocéenne a fait l’objet d’une requalification urbaine importante – notamment avec la construction puis l’inauguration de ce

⁵²⁶Géraldine Le Roux, « Controverses autour de la patrimonialisation de l’art aborigène. Des performances d’artistes urbains comme réponse » in *Le monde Pacifique dans la mondialisation*, Hermès La Revue, Paris, CNRS, 2013, p.172.

⁵²⁷www.atilf.fr consulté le 13 janvier 2015.

⁵²⁸Emission 3D le journal, Stéphane Paoli, en direct du forum du MUCEM à Marseille, France Inter, invitée : Sylvia Girel, le 15 juin 2014.

musée. Empreinte visible du développement des villes, l'art est au cœur d'une véritable stratégie culturelle, comme en témoigne le nombre considérable de villes candidates au titre de capitale européenne de la culture. Au-delà de l'intégration d'un espace culturel dans le cas de Marseille, il est nécessaire à l'échelle des villes océaniques – je pense à Sydney notamment – de comprendre la métropole comme territoire en quête d'une reconquête citoyenne et artistique.

Transformer une ville comme Sydney à l'horizon d'un grand événement – le Bicentenaire (1988) et les Jeux Olympiques (2000) – montre qu'elle entame un processus de repossession des lieux par les habitants dans un temps défini. Cette appropriation connaît plusieurs acceptions. L'enjeu y est urbain et s'étend dans notre cas à la sphère artistique. L'art – dans l'évènementiel – est, par sa force éphémère, capable de réinventer des espaces subjectifs et collectifs et d'activer les relations entre lieux et citoyens.

A l'heure où les métropoles se livrent un combat acharné, entre « instrumentalisation⁵²⁹ » de l'art et reconnaissance internationale, le sociologue Fabio la Rocca (2013) définit la dictature des villes concernant la création et l'évènementiel par le concept de « *hype city*⁵³⁰ » ou « dictature de l'amusement⁵³¹ ». Il observe que la ville événementielle se situe autour de moment récréatif, plaisant, afin de distraire tout en restant dans un cadre délimité, sans fausses notes, le citoyen-spectateur. Le rapport qu'entretient l'art avec la ville pense, ici, les formes de pratiques artistiques – à travers l'évènementiel – comme renouvellement d'un art au plus près du public. Si certaines initiatives ou organismes artistiques tendent vers une revalorisation symbolique des lieux, d'autres se présentent comme une tentative d'alliance entre les œuvres et les citoyens. Quand l'art s'expose au plus grand nombre et participe à « l'intégration spectaculaire et hyper festive de l'hédonisme de masse, qui tend à se diffuser aujourd'hui dans toute la spatialité de ma vie quotidienne⁵³² » selon les termes de Fabio la Rocca, il devient également une expérience urbaine. Cette dernière contribue à l'image du site, elle est vécue par les

⁵²⁹J'emprunte ce terme d'«instrumentalisation» à Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, PUF, 2009. Ce terme d'instrumentalisation ne revêt pas ici un caractère négatif mais tend à montrer, nous le verrons dans le sous chapitre suivant avec le cas de Sydney puis en ouverture celui de Bilbao, que l'art devient depuis plusieurs décennies un instrument de transformation urbaines à des fins économiques, touristiques et culturelles.

⁵³⁰Fabio La Rocca, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Editions, 2013, p.119.

⁵³¹Emission Les Bons plaisirs (2^{ème} partie), Ali Rebeihi, *Table Ronde : La ville dionysiaque*, invité : Fabio La Rocca, France Culture, le 24 juillet 2013.

⁵³²Fabio La Rocca, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Editions, 2013, p.123-124.

citadins comme un outil de médiation et un élément de démocratisation (Jeudy, 1999). L'appropriation, le temps de l'événement, des espaces d'exposition par le public, redessine le paysage urbain et social et rappelle au citoyen – dans sa relation établie avec les œuvres – qu'il participe à l'appropriation sensible des lieux. S'il n'y a pas aujourd'hui de régénération ou revalorisation urbaine sans cette forme d'« instrumentalisation » et de circulation de l'art et d'économie culturelle : Evento à Bordeaux, *Sculpture by the Sea* à Aarhus (Danemark), pour ne citer qu'eux, le rôle d'un art hors les murs travaille le corps social et contribue à cette forme de contagion passagère dans l'espace urbain et de l'art de vivre la ville⁵³³.

XVI.3. La ville s'ouvre à l'art

Le caractère ambitieux de Sydney et son projet *Sydney 2030 Green/Global/Connected* a pour but de redessiner la ville sans jamais interférer la création urbaine riche et dynamique. D'une façon analogue Auckland entreprend depuis 2013 une transformation des lieux publics par l'art et esthétise son cadre urbain. Tous les quinze ans environ, Sydney subit de grands changements urbanistiques, s'ouvre au monde et devient un modèle⁵³⁴ en quête permanente d'identité et d'attractivité. C'est dans cette forme virale de l'art que la plus grande ville d'Australie existe à l'échelle mondiale et que le projet *City Centre Public Art Plan* devient aujourd'hui l'ambition d'une ville ouverte à l'art sur le plan local et international.

Barbara Flynn⁵³⁵, conseillère pour l'intégration d'art public à Sydney, a, dans un récent entretien⁵³⁶, fait référence à l'œuvre de Daniel Buren *Les Deux Plateaux* (1985) et aux controverses qui ont animé cette installation. La référence de Barbara Flynn à cette œuvre montre – dans le temps et dans l'espace géographique que l'on connaît – la force et la violence que ce projet a suscité à l'époque. Nous y avons

⁵³³Titre emprunté à Christian Ruby, *L'art public. Un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

⁵³⁴Tous les ans, dans le classement des grandes villes mondiales où il fait bon vivre, les métropoles australiennes et néo-zélandaises (Auckland) arrivent en tête. Melbourne est pour la quatrième année consécutive première et Sydney septième. Elles sont reconnues pour leurs infrastructures. Métropoles de taille moyenne, situées dans des pays riches, elles ont une faible densité de population.

⁵³⁵Barbara Flynn explique la ville de Sydney a reçu depuis le lancement de son initiative visant à transformer *Georges Street* plus de 700 demandes d'artistes, venant de 25 pays.

⁵³⁶Entretien *Sydney CBD sculpture unveiled* : Greg Navarro, www.sbs.com.au, consulté le 6 décembre 2014.

souvent fait référence et elle trouve une fois de plus sa place dans notre réflexion et légitime cette dimension contagieuse de l'art. Elle montre par le dispositif artistique inscrit dans l'espace que le sous-sol est immédiatement révélé. L'alliance de l'architecture et de l'art dévoile la mémoire des lieux qui est matérialisée à un moment donné dans un espace dédié. Cette œuvre linéaire, répétitive et tramée, dévoile le site dans sa globalité. L'effet de contagion spatiale montre que dans le rapport œuvre/lieu, l'artiste travail l'essence du site. L'œuvre n'est pas seulement autonome mais s'inscrit dans un espace architectural singulier empli d'histoire.

Dans cette perspective, Barbara Flynn a, à son tour, présenté ce que sera l'une des plus grandes œuvres du centre ville de Sydney, *Cloud Arch* du jeune architecte japonais Junya Ishigami. Cette future sculpture, arc en forme de nuage, de plus de cinquante mètres de hauteur sera installée sur un ensemble de rail au cœur de Sydney. Elle sera, de par son gigantisme, visible depuis de nombreux points de vue – comme l'art de Triomphe selon Barbara Flynn – et participe au programme d'art public de la ville qui entreprend une métamorphose urbaine d'ici 2030. Axée sur l'intégration d'œuvres dans l'artère principale *Georges Street*, cette entreprise souhaite participer au grand jeu d'une régénération urbaine par l'art, devenue aujourd'hui indispensable pour exister sur la scène internationale. Ce phénomène vise, selon Christian Ruby à « utiliser une partie importante de l'art public pour, dans un même élan, mener une opération de réappropriation des lieux publics⁵³⁷ » et suscite le débat quant à savoir comment cette œuvre peut définir le site dans lequel elle sera installée.

⁵³⁷Christian Ruby, *L'art public. Un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p 30.



Figure 81 Concept de l'œuvre de Junya Ishigami, *Cloud Arch*, plaques d'acier

Cette appropriation des lieux publics par les artistes prouve que *la ville s'ouvre à l'art* et demeure un terrain d'échange en perpétuelle évolution où les domaines liés à la construction s'entremêlent. Cette future œuvre participe à la relecture d'une ville et nous interroge : Dans quelles mesures cette contagion par l'art vise-t-elle à esthétiser et scénographier l'espace public ? Les termes d'esthétisation et de scénographie se complètent et sous-entendent une mise en scène de l'urbain par la création. Dans cette scénographie des lieux, nous entendons d'une part une mise en valeur de la ville par les artistes, eux-mêmes sollicités par les édiles et d'autre part une action qui tend à donner à la ville une certaine légitimité, lisibilité et attractivité. Nous pouvons voir d'une capitale à l'autre, une reproduction d'un même schéma urbain et une uniformisation grandissante. La standardisation envahit de plus en plus les villes qui tentent d'exister singulièrement et ce souvent par le biais de l'art, de l'architecture et de l'urbanisme. Comme si la création était devenu un moyen de se différencier de ces consoeurs métropolitaines. Peut-on penser une épidémie artistique ? Ce programme pérenne à Sydney participe à une réappropriation sensible des lieux et propose, en magnifiant l'espace public, d'acquérir une identité forte. Si la fonction fait l'art, l'empreinte des artistes sur les territoires urbains définit aussi cette géo-esthétique et se repositionne dans l'idée que les créateurs sont amenés à intervenir dans le monde entier et dans des lieux très différents les uns

des autres. Les arts *in situ* dessinent leur propre géo-esthétique, si l'épopée culturelle et artistique de Sydney prouve aujourd'hui que l'art affecte nos sens et notre perception des lieux dans un élan contagieux mondial, elle nous amène, en ouverture de cette thèse, à faire retour sur l'Europe, un retour à l'une des racines de ce phénomène de reconquête et de contagion sur la scène urbaine européenne : le cas de Bilbao.

XVI.3.1. Un cas d'école : au commencement, Bilbao...

Ce nouveau territoire de l'art qu'incarne Bilbao permet d'élargir le débat quant à notre réflexion sur la contagion, en prenant l'exemple d'une métropole européenne géographiquement proche. Jusqu'à présent, la mise en perspective des villes océaniques sous le prisme de cette contagion des arts, nous a permis de comprendre comment ce phénomène mondial contribue à leur transformation et à leur renommée. Motrice mondiale originelle, Bilbao va séduire de nombreuses villes et faire école par sa réussite et sa fortune critique, elle a impulsé le désir de devenir « ville créative ». Capitale du Pays Basque Espagnol, ville enchâssée dans la Cordillère cantabrique, aux confins des Pyrénées, Bilbao s'est métamorphosée avec la création du musée Guggenheim en 1997. Elle a connu et connaît encore une période artistique prolifique dans un environnement urbain industriel où les usines, la ferraille, les terrils cohabitaient et donnaient à voir cette atmosphère singulière que l'on retrouve encore aujourd'hui – où l'identité basque demeure ancrée et oscille entre l'ancien Bilbao et le Bilbao post Guggenheim.

Le Musée d'art contemporain de Bilbao a métamorphosé ce qui était la ville industrielle en déshérence dans les années 1980 en une cité de l'art prospère qui est devenue le symbole d'une régénération urbaine, inespérée et réussie. Ce par l'implantation *intra muros* d'un musée, d'une architecture-sculpture signée par l'un des plus grands architectes de la planète : Frank O' Gehry. Le revêtement en titane fait référence à l'ancienne usine à bois et les formes curvilignes, analogues à un bateau, renvoi au passé industriel – du chantier naval à l'exportation des bateaux en Europe – le site du musée montre cet entremêlement entre patrimoine urbain et devenir architectural. La rencontre paradoxale entre ces esthétiques que tout oppose amène l'architecte Daniel Pinson à penser que ce musée « est respectueux de son

contexte urbain, jusque dans sa structure cachée par les plaques de titanes, fidèle à la tradition de la construction navale spécifique de Bilbao⁵³⁸ » et confirme la nécessité d'un dialogue entre œuvre et lieu – développée plus haut. Au-delà de l'impulsion donnée, cet outil culturel s'appréhende de plus en plus tel « un lieu de consommation comme un autre⁵³⁹ ». Le musée serait alors en termes de contagion, le foyer d'un rayonnement, d'une démarche exemplaire qui va faire des émules parmi d'autres capitales. Dans quelles mesures l'inscription pionnière d'une telle exception muséale a-t-elle suscité une contagion d'abord locale puis mondiale?

XVI.3.2. La mise en art d'une ville

Cette propension manifeste de l'art à la contagion impose la nécessité de penser une géo-esthétique qui en découle pour mieux apprécier comment *la ville s'ouvre à l'art*. Ainsi que le remarque Isabelle Rieusset-Lemarié lorsqu'une « propagation contagieuse [est] perçue non plus comme un fléau mais comme une telle source de profit (économique, intellectuel...), tout doit être mis en œuvre pour favoriser son développement pandémique à l'échelle de la planète⁵⁴⁰ ». Nous partageons également ce point de vue quand à la circulation de ce modèle de développement urbain. C'est en misant sur des projets pérennes et pour faire face à un ensemble d'attendus contemporains – mise en réseau, rivalité des métropoles, attractivité – que la ville accède à la catégorie des villes-mondes. Mais alors, comment de telles métropoles participent-elles d'une géographicités par le biais de l'art ?

En matière de contagion et de présence exponentielles d'œuvres *in situ*, nous devons reconnaître l'impact de « l'effet Guggenheim » sur les autres villes de même échelle. Ce musée a suscité, nous l'avons dit, un développement urbain, artistique et touristique sans précédent. Il a véritablement généré une émulation créative forte dans un paysage mondial où toutes les villes de quelque importance souhaitent implanter un projet à cette échelle en s'en remettant à des architectes mondialement reconnus. Ainsi ont été mis à contribution les architectes Jorn Utzon pour l'Opéra

⁵³⁸Daniel Pinson, « L'Art dans la ville » in Jean-Marc Stébé, Hervé Marchal (sous la direction de.) *Traité sur la ville*, Paris, PUF, 2009, pp. 513-560.

⁵³⁹Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, PUF, 2009, p.70.

⁵⁴⁰Isabelle Rieusset-Lemarié, « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?*, Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, p.217.

House (Sydney, 1973), Ivan Mercep pour le Te Papa Tongarewa (Wellington, 1998), Jean Nouvel pour le Musée du Quai Branly (Paris, 2006), Zaha Hadid pour le Centre Pompidou-Metz (Metz, 2010), Rudy Ricciotti pour le MUCEM (Marseille, 2014), RCR Architectes pour le Musée Soulages (Rodez, 2014), Franck O' Gerhy pour la Fondation Louis Vuitton (Paris, 2014) pour ne citer qu'eux. A partir de Bilbao, ces gestes architecturaux doivent leur légitimité à l'ambition d'une ville quant à intégrer la communauté des villes-mondes et à une volonté politique avant tout. Ces espaces muséaux de visibilité forte garantissent le rayonnement de la ville à l'échelle mondiale, de même qu'ils créent de l'urbain en périphérie. Ils développent selon l'architecte néerlandais Rem Koolhaas ce que l'on appelle une « ville générique⁵⁴¹ ». L'architecte et théoricien définit la ville générique comme une ville « sans histoire », « libérée de l'asservissement au centre, débarrassée de la camisole de force de l'identité. La ville générique rompt avec le cycle destructeur de la dépendance : elle n'est rien d'autre que le reflet des nécessités du moment et des capacités présentes⁵⁴² ». Cette théorie de « ville générique » se définit comme un phénomène incontrôlable d'étalement urbain, au profit d'un urbanisme effréné. L'identité d'une ville s'efface au profit du générique et de la mondialisation et rompt avec l'histoire et le patrimoine qui la constitue. Chacune des villes qui nous intéressent ici est tiraillée entre le souhait d'être unique et le désir de ne pas déroger au modèle de la ville-monde. Mais comment échapper à cette uniformisation planétaire ? C'est là qu'intervient l'art : d'abord directement avec l'architecture d'auteur qui aura ressenti le génie du lieu – je pense à Opéra House à Sydney et au Musée Guggenheim à Bilbao notamment –, puis avec la rotation des œuvres prestigieuses émanant des plus grandes collections et la programmation d'expositions temporaires ; ensuite indirectement en faisant de la ville une patrie des arts (contagion à l'échelle de la cité), et en impulsant alentour l'implantation d'autres œuvres, créant de l'évènementiel avec régularité (*Sculpture by the Sea*, Sydney) ou pérenne (*Docklands*, Melbourne), ou en jouant la solidarité – Bilbao reprend par exemple l'exposition de Niki de Saint Phalle qui vient de s'achever au Centre Georges Pompidou.

⁵⁴¹Emission Du grain à moudre, Vincent Vlès, *Le développement des villes passe-t-il par leur muséification ?*, invité : Olivier Mongin, France Culture, le 27 mars 2014.

⁵⁴²Rem Koolhaas, *La ville générique*, traduit par Catherine Collet, 1994.

Cette notion de transmission, de contagion peut s'apparenter à l'imitation (Durkheim, 1897), parce que l'impact contagieux voire imitatif d'une ville à l'autre est grandissant et influence les artistes. L'éditorialiste du *Correo* Inaki Esteban explique ainsi à propos de la muséification de la ville de Bilbao que le pont de la Salve symbolise « la frontière entre le Bilbao industriel et le Bilbao post moderne⁵⁴³ ». Ce pont est devenu l'œuvre de Daniel Buren *Los Arcos Rojos* (2007) réalisée pour le dixième anniversaire du musée, Inaki Esteban ne cesse de dénoncer qu'auparavant c'était le lieu « où les gens venaient se suicider, le pont a été transformé par l'artiste [...] à cause de cette muséification de la ville, ce qui était une scène dramatique est devenue une œuvre d'art⁵⁴⁴ ». Symbolique du pont en art et en architecture, lien et frontière entre le passé et le présent, cette œuvre qui surplombe la *Ria* a été créée dans un contexte d'écologie urbaine et de dépollution de la rivière. L'exportation du port à l'extérieur de la ville a embelli ce nouveau territoire et l'esthétisation de la ville a engendré cette contagion à partir du foyer Guggenheim. La symbolique du pont est d'autant plus forte que cette ville souhaitait établir une passerelle avec le reste de l'Europe et notamment la région Aquitaine, flux d'échanges, de savoirs et de compétences. L'artiste explique à propos de son œuvre qu'il s'agissait de « faire quelque chose de juste dans cette proximité du musée de Franck Owen Gerhy qui est déjà une sculpture, une œuvre en soi. Le pont a donné l'échelle [...] J'ai gardé sa forme en H purement fonctionnelle, déterminée par le faisceau des câbles. Je n'ai fait qu'accentuer cette forme idéale en la recouvrant d'une peau, puis en découpant dans cette nouvelle surface des cercles de mêmes rayons pour dessiner mes arcs rouges⁵⁴⁵ ».

Los Arcos Rojos concrétise une réelle interaction entre l'espace environnant et la figure monumentale du musée. Nous pouvons parler ici de contagion spatiale et artistique intentionnelle – à ce titre l'œuvre *Fern* de Neil Dawson répond aux mêmes caractéristiques, elle fut réalisée en écho à la sculpture *Nikau* de Ian Athfield. L'œuvre de Buren, conçue spécifiquement pour cet espace qui compose le cadre du musée, inscrit un atout de plus à mettre au compte du patrimoine urbain de Bilbao, surenchère de l'artisticité de la ville – comme le sera la future œuvre *Cloud Arch* à Sydney. Ce pont se revêt d'une enveloppe rouge, couleur à visée esthétique qui

⁵⁴³Propos d'Inaki Esteban, Emission Villes-Mondes, Philippe Modol, *Villes-mondes : Bilbao*, France Culture, le 19 août 2012.

⁵⁴⁴*Ibid.*

⁵⁴⁵Propos de Daniel Buren, *Buren met du rouge sur le Guggenheim Bilbao*, Le Figaro, le 6 novembre 2011.

n'enlève pas à la structure sa fonction première de passerelle entre les deux rives mais contraste avec l'environnement urbain, l'enveloppe en titane du musée adoucit la structure du pont et le souligne. Les bords de l'œuvre représentent la signature de l'artiste, des rayures blanches et noires, qui à leur tour contaminent la ville de Bilbao, trace d'un passage et d'un message visuel fort. Le pont situé à l'entrée de la ville ouvre le point de vue du visiteur sur Bilbao et le musée. Les formes courbes rouges font écho à l'architecture bombée et arrondie du musée ; les bandes noires et blanches verticales, elles, sont analogues ici à la structure et au maintien de l'édifice. Enfin, la *Ria* produit un effet de miroir, offrant à l'œuvre son reflet et montre les liens étroits entre architecture et sculpture dans cette trace visible et reconnaissable signée Daniel Buren. Cette ville – parmi de nombreuses autres – peut s'appréhender comme un milieu favorable, conducteur dans lequel prolifèrent, à partir des structures et des signes existants, une contagion artistique homogène, malheureusement trop souvent véhiculée par les mêmes artistes-phares.



Figure 82 *Tall Tree&The Eye*, Anish Kapoor, 2009, *Los Arcos Rojos*, Daniel Buren, Bilbao, 2007 (Elsa Thénot, octobre 2014)

Conclusion de la troisième partie

Après la signature architecturale de Franck O' Gerhy et celle de Daniel Buren, suite au pari réussi d'une métropole touristique frappée du sceau de l'art, les édiles, via ce que l'on pourrait appeler une « instrumentalisation » de l'art, posent la matrice de la « ville créative ». Ce concept polémique proposé par Charles Landry dans les années 1980 et repris par le géographe et économiste Richard Florida trouve toute son actualité dans le contexte de la mondialisation et d'une ère post-industrielle, en offrant de nouveaux modèles et une attractivité urbaine à l'échelle mondiale. Les limites propres à cette mondialisation artistique résident dans le fait que l'image de la ville doit être portée par les habitants mais devient trop souvent un modèle planétaire qui en oublie son territoire. Essayer de penser une géo-esthétique des contagions renvoie à deux phénomènes croisés. Nous distinguons aisément dans le paysage urbain, les œuvres d'artistes internationaux, lorsqu'ils développent leurs compétences artistiques et participent à cet élan contagieux ils ne définissent pas, dans leurs trajectoires individuelles, une géo-esthétique à proprement parler. Si les villes se rêvent uniques et les interventions artistiques singulières, les acteurs publics de cette vie culturelle doivent créer une fabrique narrative de la ville et ne pas seulement penser le territoire comme un lieu économique, vitrine d'une société mondialisée. Dans ces espaces publics susceptibles de concevoir une géo-esthétique des arts *in situ*, entre identité et spatialité, la vie urbaine se développe par la rencontre de tous les acteurs. Dans ce qui apparaît comme une contagion d'un art urbain, se dessinent une *mimésis* – première fonction de l'art – et engage une réflexion sur les liens entre la création comme repère dans la construction d'une identité urbaine et l'homogénéisation grandissante des villes-mondes.

Conclusion générale

De l'exploration et du travail de recherche scientifique s'est dégagé un portrait de cette région géographique peu étudiée en Europe. En partant de l'état des lieux de la création urbaine en France et en Europe sous l'angle de l'*in situ* mes recherches sont allées questionner, en Océanie, quatre terrains métropolitains: Sydney, Melbourne, Auckland et Wellington. Le fruit de ce travail répond de la problématique initialement soulevée, à savoir : dans quelle mesure un territoire, au travers de ses quatre premières villes, peut-il ré-activer l'*in situ* et nous amener à le repenser et, au-delà, appréhender la géo-esthétique qu'il dégage ? Ma thèse fondée sur l'observation et le croisement pluridisciplinaire des approches théoriques a montré et argumenté la tendance des villes-mondes à se réinventer, se régénérer par l'art jusqu'à devenir, à certains égards, un véritable outil territorial. J'ai proposé différentes clés de lecture pour faire comprendre comment se dégage des formes d'esthétique singulières dans le cadre d'un urbanisme volontariste quant à redessiner le visage de la ville. Cette métamorphose manifeste doit beaucoup, en amont, aux équipements ambitieux et d'envergure internationale – par exemple, pour Sydney, *Opera House* (1957-1973) et les Jeux Olympiques (2000) – et dans le sillage à l'art *in situ* australien et néo-zélandais. Rappelons brièvement les enjeux urbains de cette présence de l'art, détaillés dans les deux premières parties, avant de revenir sur la dynamique d'ouverture que nous venons d'amorcer en fin de troisième partie.

La considération d'un art produit, tel que formulé aux Etats-Unis – *extra muros*, hors de la ville – et en Europe au tournant des années 1960-1970, a relevé une prise en compte multiple du lieu par les artistes, mettant à contribution les différentes données : spatiales, géomorphologiques, historiques, humaines et bien sûr contextuelles, personnelles, privées ou institutionnelles, logistiques et financières quant à la réalisation de l'œuvre.

De même, considérer l'espace muséal et l'espace urbain nous a permis d'apprécier la façon dont le musée en Europe met en scène les arts traditionnels. De

tels antécédents ont amené à faire transition vers l'Océanie pour aborder ces villes postcoloniales et leurs espaces qu'elles consacrent à la création artistique. D'un point de vue historique, nous avons vu comment ces deux jeunes nations ont bâti et continuent à construire leur identité. Au regard du biculturalisme néo-zélandais, la valeur de la culture maorie et la place de ce peuple, nous nous sommes attachés à voir comment l'art *extra muros* existe à Wellington et dans des zones plus rurales autour d'Auckland. En Australie, les faits historiques sont venus renforcer ce sentiment identitaire au travers de certaines formes de créations urbaines tandis que d'autres restent à l'écart de ces problématiques locales ; c'est le cas de l'évènement *Sculpture by the Sea*.

Ma seconde partie constitue en ce sens le noyau dur car elle repose sur le travail effectif de terrain et les analyses d'œuvres. Ces derniers légitiment véritablement l'existence d'une articulation cohérente entre métropole océanienne, identité culturelle et art *in situ*. Si la ville est le *lieu*, l'identitaire fait *lien* et l'art le *liant*, on a pu avancer l'idée que se joue non plus une artialisation⁵⁴⁶ de la ville par les œuvres, mais une naturalisation de l'art dans la ville. Nous décontextualisons ici à notre compte la célèbre formule de Michel de Montaigne : « je naturaliserai l'art comme il artialise la nature⁵⁴⁷ ». Cette naturalisation n'est pas sans effet, nous avons démontré qu'il en découle une géo-esthétique et que cette dernière supposait une géographicité de l'art. Nous avons abordé cette géographicité sous le prisme de marqueurs identitaires, iconographiques et culturels comme le motif de la fougère (Neil Dawson) ; le système graphique propre à l'art aborigène, points, bandes colorées alternées, diamants géométriques (Reko Rennie). Les connexions interculturelles entre des indices vernaculaires et des médiums contemporains attestent de la mosa ique, de l'effet composite, qu'offre l'art propre aux artistes océaniens d'aujourd'hui. Enfin, cette géographicité met en avant l'interprétation narrative des lieux, entre symbole et émancipation.

Les analyses réalisées à l'échelle métropolitaine ont bien mis à jour un certain nombre de spécificités concernant la création plastique, la scénographie (particulierement avec Neil Dawson) ou la conception d' v nements comme

⁵⁴⁶Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p.16. Lorsque le philosophe Alain Roger emploie le terme d'artialisation au profit de l'émergence du paysage en peinture, il s'approprie un néologisme auquel recourut Montaigne pour critiquer le caractère artificiel des discours savants sur l'amour.

⁵⁴⁷Michel de Montaigne, « Sur des vers de Virgile » in *Les Essais*, Paris, Arlea, 2002, p.629.

Sculpture by the Sea. Pris dans son ensemble, le corpus dresse un panorama représentatif des expressions urbaines de l'art impliquant au moins un des trois critères qui ont présidé à l'élection des œuvres que nous avons commentées. Ces critères étaient les suivants, 1) faire preuve de collaborations biculturelles, 2) mettre en avant des indices de géographicité, 3) la capacité à faire  v nement et ce dans un contexte de revalorisation des espaces publics et de régénération urbaine. L'introduction des sculptures monumentales, stimulée par l'échelle de ces territoires urbains et périurbains – *Gibbs Farm, Sculpture by the Sea* – garantit le spectaculaire. L'art devient un outil de cohésion sociale et de communion entre les différents publics. La réhabilitation des friches industrielles – le projet *Halo* –, les quais de Melbourne – *Docklands* – attestent de modalités d'inscription de l'art réussies en de tels styles. Ces espaces urbains illustrent par excellence le terrain créatif et la teneur artistique des deux dominions océaniques et répondent d'un même schéma. Premièrement, la présence de l'art à même l'espace public ; deuxièmement le croisement d'une géographie, d'une histoire et de signes culturels ; troisièmement la manifestation d'une géo-esthétique océanique. Toute à l'élaboration du cadre conceptuel de cette thèse, j'ai été confrontée à la nécessité de mettre en valeur le souffle nouveau qui s'emparait de l'art *in situ* ; c'est en faisant retour sur l'Europe que j'ai pu mettre en évidence un des foyers de la contagieuse artistique qui allait affecter les villes-mondes.

Perspectives

Si l'ampleur de mon ambition géographique a freiné une part de mes intentions initiales – d'ordre exploratoire entre 2009 et 2013 –, elle m'a toutefois amené à fixer les limites de cette entreprise. L'étude de cas en trois temps a nourri cette recherche et rythmé les allers retours entre observation et saisie théorique. Affronter une telle distance m'a convaincu qu'il fallait que j'avance armée de ce que j'avais pu apprécier sur des territoires qui m'étaient géographiquement proches. C'est ainsi que cette réflexion a intégré, en mode mineur, d'autres villes-mondes, comme Bilbao par exemple. La portée géographique de ce travail a fait émerger une cartographie artistique mondiale sous l'angle de la contagion géographique de l'art.

S'intéresser aux dynamiques des régénérations débouche inmanquablement sur la question du rayonnement international des m tropolises – c'est le cas de

Bilbao – et sur une poïétique – comme art de la mise en œuvre – de la transfiguration et de la renommée. La mondialisation culturelle et artistique, la circulation des artistes et l'élan contagieux de l'art à travers la ville et d'une ville à l'autre méritent d'être approfondies car elles irriguent, sous le prisme de la géo-esthétique, une nouvelle lecture des espaces urbains. Appréhender de nouveaux territoires sous l'angle de la propension manifeste de l'art à la contagion impose de méditer plus encore sur les résonances identitaires, spatiales et culturelles, et se révèle être dans le panorama actuel des espaces de l'art et de la mondialisation, une voie fertile pour comprendre ces nouveaux territoires.

Au terme de cette thèse, il peut être pertinent d'étudier d'autres villes-mondes, nord-américaines par exemple, et plus particulièrement canadiennes. En partant des résultats de cette étude sur les villes océaniques – des vertus de la géographicité de l'art à l'ambition des villes-monde – il serait pertinent d'interroger d'autres territoires et, par extension, l'art qui s'y trouve. A partir du moment où nous établissons, que les villes océaniques répondent d'un schéma géo-esthétique, ne pourrions-nous pas distinguer par exemple ce qui relève d'une géographicité vernaculaire, local, d'une part, et d'une géographicité mondialiste? Par cela même, nous pourrions ériger la figure de la « ville en artiste », en écho au titre d'une récente émission radio de France Culture⁵⁴⁸.

Il serait donc intéressant d'examiner cette question au profit d'une recherche ultérieure, et d'apprécier jusqu'à quel point les capitales et métropoles ont réussi à naturaliser l'art par les pratiques *in situ* en leurs espaces publics, et ce en diversifiant leurs stratégies culturelles en résonance avec la « mondialité » telle que la conçoit l'écrivain et poète Edouard Glissant. Ce dernier définit ce concept comme l'«  tat de mise en présence des cultures vécu dans le respect du divers. La notion, continue-t-il, désigne donc un « enrichissement intellectuel, spirituel et sensible plutôt qu'un appauvrissement d  à l'uniformisation que nous ne connaissons hélas que trop⁵⁴⁹ ». Comprendre la ville comme une entité où chaque œuvre vit singulièrement à la fois dans la territorialité et dans la mondialité soulève ce délicat équilibre entre l'art comme geste vernaculaire et l'art comme archétype d'un rayonnement international.

⁵⁴⁸Emission Villes-Mondes, Charlotte Roux, *Dublin Villes-Mondes Escale 1, Dublin, portrait de la ville en artistes*, France Culture, le 8 février 2015.

⁵⁴⁹www.edouardglissant.fr consulté le 14 février 2015.

XIX.

Annexes

Drapeaux australiens

Le drapeau « officiel » de l'Australie est composé de l'*Union Jack* qui rappelle que l'Australie est une ancienne colonie anglaise. La Croix du Sud évoque la position de l'Australie dans l'hémisphère sud et une étoile à sept branches représente les six Etats et le Territoire du Nord, très peu peuplé. À la différence des Etats Australiens, le Territoire du Nord ne possède pas une pleine indépendance législative et dépend en partie du gouvernement fédéral. Le drapeau des Aborigènes d'Australie est composé d'une bande supérieure noire et d'une bande inférieure rouge, avec un disque jaune au centre. Le noir, représente le peuple Aborigène ; le rouge la terre – l'ocre utilisée au cours des cérémonies –, et le jaune, le soleil, celui qui donne la vie. Il fut conçu en 1971 par Harold Thomas, artiste Aborigène du peuple *Luritja*, d'Australie centrale. En 1995, il fut officiellement, reconnu comme drapeau australien.

Drapeaux néo-zélandais

En Nouvelle-Zélande, le drapeau sur fond bleu foncé se divise en deux parties : le drapeau du Royaume-Uni, l'*Union Jack* se trouve dans le coin supérieur gauche. L'utilisation de l'*Union Jack* symbolise l'union avec le Royaume-Uni et l'affiliation de la Nouvelle-Zélande dominée par quatre étoiles rouges à cinq branches liserées de blanc. Elles représentent la constellation de la Croix du Sud dont seulement quatre étoiles sur cinq sont visibles sur le drapeau de la Nouvelle-Zélande. Le drapeau maori du *Tino Rangatiratanga* est composé de noir qui représente *Te Korekore*, le néant ; le blanc représente *Te ao Marama*, le monde des êtres et de la lumière, symbolisant pureté et éclaircissement, et le rouge, *Te whei ao*, la femme, symbole de gestation.

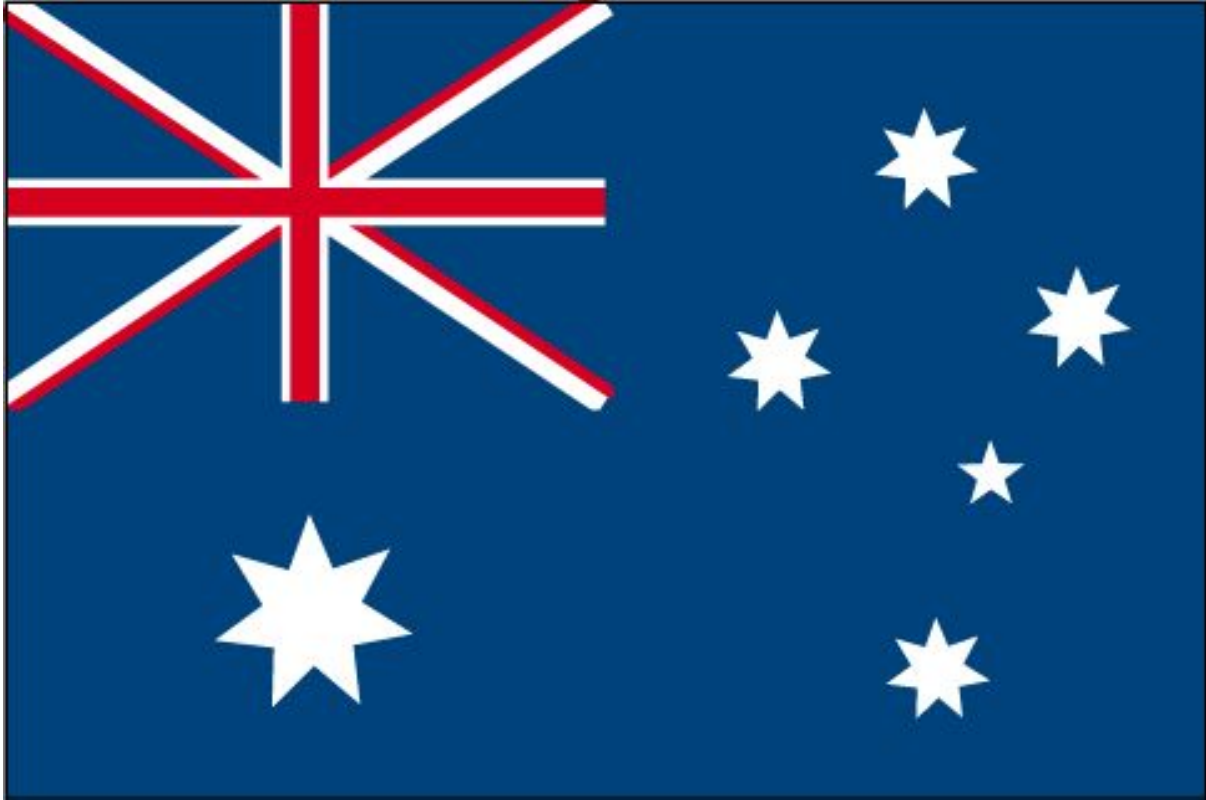


Figure 83 Drapeau de l'Australie



Figure 84 Peinture du drapeau Aborigène dans le quartier de *Redfern*, Sydney
(ElsaThénot, août 2013)

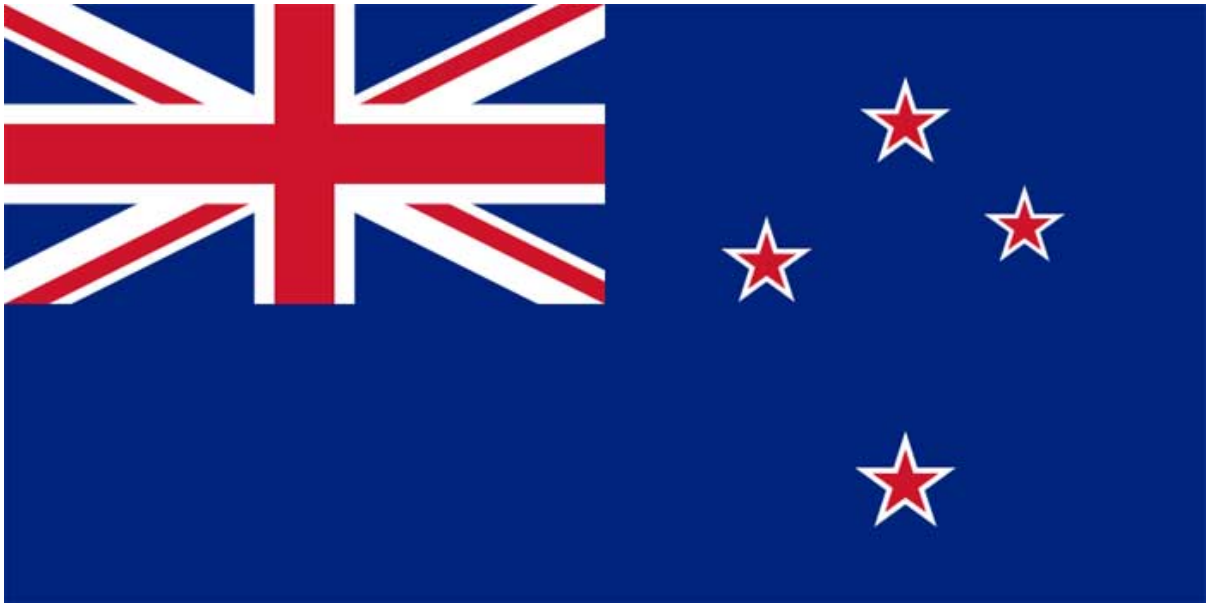


Figure 85 Drapeau de la Nouvelle-Zélande



Figure 86 Drapeau maori lors d'un rassemblement en 1996
(Photographie de John Miller)

Index des noms propres

A

Abbott, 29, 93
 Acconci, 10, 310
 Agamben, 91, 225
 Ambrosino, 268
 Anderson, 57
 Appadurai, 17, 91, 92
 Archer, 47
 Ardenne, 194, 198, 199
 Ardenne, 10, 36, 46, 76, 149, 165, 169, 179, 198,
 231, 233, 250
 Arendt, 37, 38, 225
 Atkins, 10
 Augé, 28, 43, 76

B

Babadzan, 55, 68, 71
 Balandier, 18, 55, 56
 Banksy, 22, 111, 142
 Barbancey, 243
 Barriendos, 226, 230
 Bates, 72
 Batty, 316
 Baudrillard, 172, 308
 Baudry, 112
 Beaugé, 93, 219
 Benjamin, 112, 258
 Berthet, 227, 229, 236, 308, 309
 Berthomieu, 135
 Beuys, 9, 31, 40, 41, 42, 45, 308
 Billard, 207
 Billard, 18, 21, 85, 90, 92, 205, 207
 Bonnemaïson, 65
 Bouaniche, 250
 Boulbès, 53
 Bourriaud, 17, 232, 246, 265
 Broggi, 15, 16, 250, 308
 Brown, 100
 Brüderlin, 226
 Buren, 9, 10, 31, 32, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49,
 115, 120, 232, 233, 263, 274, 280, 281, 282,
 283, 312, 314
 Burgi, 142

C

Calder, 35, 155, 156, 307
 Camroux, 93
 Carbone, 15, 16, 250, 308
 Chemetoff, 135
 Chesneaux, 249
 Christo, 9, 34, 35, 36, 37, 113, 116, 117, 119, 307,
 316
 Claval, 209
 Corker Marshall, 139, 140, 144, 145
 Crawford, 123, 128, 132, 133, 259

D

Davidson, 72
 Davila, 76
 Dawson, 21, 95, 107, 111, 157, 158, 159, 160, 161,
 169, 170, 191, 194, 196, 198, 199, 201, 202,
 203, 221, 225, 229, 233, 250, 252, 253, 262, 285
 Deleuze, 7, 15, 18, 23, 77, 227, 249, 250, 251, 260,
 261, 264, 265, 266, 267, 308, 309
 Depardon, 215
 Do, 93
 Dobell, 146, 147, 149
 Duchamp, 35
 Duff, 16, 96
 Dufoulon, 227, 259, 308
 Dupain, 81, 84, 148
 Durozoi, 43
 Dussy, 55, 59, 69, 310

E

Escorne, 45

F

Flam, 247
 Flynn, 274, 275
 Foley, 20, 73, 106, 108, 109
 Foucart, 142
 Francblin, 31, 38
 Freeman, 85, 86
 Fromonot, 16, 29, 55, 78, 84, 85, 142, 227

G

Gagné, 14, 55, 69, 310
 Garraud, 9, 310
 Genin, 1, 21, 110, 171, 172, 174, 175, 179, 182,
 241, 270
 Gibbs, 22, 40, 107, 154, 155, 156, 157, 158, 159,
 160, 161, 162, 163, 164, 166, 170, 225, 246,
 262, 286
 Gillard, 93
 Gintz, 10
 Glissant, 17, 29, 90, 91, 177, 208, 313
 Goldsmith, 7, 11
 Graille, 14, 49, 50, 52, 53, 71, 243
 Guattari, 15, 23, 227, 249, 250, 251, 260, 261, 264,
 265, 266, 267, 308
 Gulpiil, 185

H

Habermas, 256
 Harper, 195, 199
 Harper, 111, 227
 Heinich, 231, 250
 Hickey, 96

Hinkson, 14, 90, 97, 245
Houssay- Holzschuch, 271
Hultén, 35

I

Imhoff, 7, 226, 230, 232
Ishigami, 87, 275, 276

J

Jeudy, 19, 44, 221, 261, 268, 273

K

Kaldor, 115, 116, 117, 157
Kapoor, 107, 157, 161, 162, 163, 164, 282
Kaprow, 231, 232
Kawamata, 141, 229, 250, 252, 254, 262, 318
Kelly, 139, 146, 147, 148, 151, 235
Koolhaas, 248, 279

L

La Rocca, 28, 134, 173, 177, 273, 317
Lailach, 40
Lajarge, 65
Lanier, 253
Laurence, 20, 73, 106, 108, 109
Laurent, 45, 232, 233
Laux, 1, 16, 61
Le Roux, 272
Lefebvre, 57, 172
Lemoine, 110, 240
Leprun, 6
Lévi-Strauss, 52
Lévy, 208, 222, 224, 233, 272
Lister, 195, 199
Lister, 111, 227
Lolive, 227, 259, 308
Loos, 46
Luginbühl, 257
Lumley, 72
Lussault, 65, 66, 208, 222, 224, 233

M

Madoré, 18, 21, 85, 90, 92, 205, 207
Martin, 53, 308
Milon, 171, 172, 175
Mohamed-Gaillard, 24
Moine, 65
Molinet, 99
Mons, 1, 6, 8, 23, 111, 112, 205, 209, 212, 218,
219, 227, 258, 260, 270, 271
Morvan, 316

O

O'Grady, 72
Owen, 139, 140, 144, 145, 280

P

Paquot, 249, 256
Pardington, 95
Pignon-Ernest, 22, 173, 226, 227, 229, 232, 234,
236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247,
248, 255, 262, 270, 271, 308, 315, 317
Pinson, 277, 278

Poinsot, 9
Pons, 16, 55, 70, 71, 76

Q

Quilty, 111, 205, 207
Quiros, 7, 226, 230, 232

R

Raulin, 56, 57
Restany, 34, 35
Reuben, 95
Rey, 121
Rieusset-Lemarié, 23, 227, 260, 266, 269, 270, 278
Robic, 194
Robic, 15, 170
Roger, 285, 308
Rosière, 66
Ruby, 40, 258, 274, 275
Rudd, 13, 62, 93
Ryan, 316

S

Sansot, 218
Saule-Sorbé, 1, 20, 45, 159
Segalen, 308
Serra, 233, 250, 252, 253, 315
Seth Malland, 182
Simmel, 141, 142, 315
Smith, 67
Snape, 72, 73
Soulages, 1, 17, 142, 150, 216, 279, 309, 312
Sperber, 23, 227, 260, 266, 267, 268

T

Tamahori, 96
Terral, 110
Testard-Vaillant, 269
Thomas, 9, 52, 96, 159, 186, 289
Tinguely, 35
Tolron, 16, 55, 68
Tunick, 100, 102
Turarbeck, 15, 16, 250, 308
Turpin, 123, 128, 129, 132, 133, 259

U

Urlberger, 114, 115, 159
Utzon, 16, 78, 79, 81, 227, 278, 310

V

Vacher, 24
Velter, 227
Vivant, 121, 124, 273, 278
Volvey, 116, 271
Voninsky, 64, 109, 111, 219

W

Wittersheim, 59, 60, 69, 310

A

Anthropologie urbaine, 29, 57, 69, 308, 312
autodétermination, 67, 185, 224

B

biculturalisme, 8, 14, 17, 51, 53, 63, 66, 67, 68, 69, 285

C

cartographie artistique mondiale, 262, 263
contagion, 23, 153, 199, 205, 221, 222, 225, 226, 227, 234, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 283, 286, 287, 313
contextuel, 10, 36, 149, 169, 231, 233, 259, 305
créolisation, 17, 311
cultural studies, 7, 9, 209

E

Eora Journey, 97, 187, 237
espace muséal, 10, 14, 29, 30, 35, 43, 47, 51, 231, 284
espace public, 6, 19, 34, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 47, 72, 76, 99, 101, 114, 117, 134, 135, 138, 149, 155, 172, 174, 195, 199, 204, 210, 214, 224, 225, 227, 231, 251, 252, 253, 256, 259, 262, 264, 265, 268, 270, 276, 286, 309, 312, 316

F

fragmentation, 66

G

gentrification, 95, 121, 123
géo-artistique, 17
géo-esthétique, 7, 8, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 48, 77, 78, 99, 101, 105, 107, 111, 113, 134, 138, 141, 149, 154, 159, 162, 169, 170, 173, 176, 188, 195, 204, 209, 214, 221, 224, 226, 230, 231, 233, 244, 245, 249, 250, 251, 253, 255, 257, 259, 260, 268, 272, 276, 278, 283, 284, 285, 286, 287
géographicité, 194
géographicité, 15, 19, 101, 104, 155, 194, 221, 278, 285, 286, 287
Géographie, 6, 58, 60, 66, 110, 111, 209, 212, 229, 251, 271, 312, 313, 314
Géophilosophie, 15, 249, 250, 306

H

hybridation, 53, 99, 191, 208, 306, 311

hybridité, 71, 90, 99

I

identité, 8, 11, 14, 16, 17, 21, 22, 24, 51, 65, 67, 72, 76, 78, 85, 93, 95, 97, 99, 104, 138, 143, 153, 176, 177, 186, 188, 194, 208, 214, 226, 229, 234, 245, 246, 250, 251, 252, 259, 264, 272, 274, 276, 277, 279, 283, 285, 309
in situ, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 28, 29, 31, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 72, 73, 74, 76, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 124, 134, 135, 138, 141, 143, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 161, 165, 166, 169, 171, 173, 178, 185, 186, 188, 191, 194, 195, 200, 213, 214, 217, 221, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 239, 240, 247, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 270, 271, 277, 278, 283, 284, 285, 286, 287, 313, 314

L

Land Art, 39, 40, 107, 114, 152, 156, 159, 233, 310

M

métissage, 17, 20, 59, 90, 93, 177
métissage mécanique, 91
mondialité, 287
multiculturalisme, 8, 17, 52, 53, 55, 62, 63, 70, 91, 92, 142, 177, 219, 309

O

Opera House, 7, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 98, 148, 153, 210, 211, 284

P

propagation, 23, 227, 260, 261, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 278

R

Redfern, 63, 96, 98, 111, 128, 170, 184, 185, 186, 187, 204, 234, 236, 244, 248, 290

S

site, 9, 10, 15, 22, 32, 40, 43, 44, 45, 72, 73, 76, 78, 79, 84, 87, 99, 107, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 123, 129, 134, 136, 138, 139, 141, 149, 153, 155, 156, 157, 159, 162, 165, 167, 173, 174, 180, 186, 199, 217, 218, 226, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 245, 246,

247, 249, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 268,
273, 275, 277

Stolen Generation, 61

street art, 21, 104, 110, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 177, 178, 179, 182, 185, 194, 217, 221,
225, 240, 241, 269, 308, 310, 313

T

territoires, 6, 7, 9, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 28, 29,
39, 48, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 71, 112,
117, 121, 122, 134, 135, 138, 149, 150, 151,
154, 155, 162, 165, 169, 178, 185, 204, 205,

207, 208, 214, 215, 224, 225, 230, 246, 250,
257, 261, 268, 276, 286, 287, 310, 312

Traité de Waitangi, 13, 66, 67, 68, 96, 154

V

villes-mondes, 20, 28, 58, 79, 87, 101, 153, 200,

W

westhétique, 230

Table des figures et des cartes

Figure 1 <i>Marae</i> , Rotorua (Elsa Thénot, février 2011).....	12
Figure 2 Chapelle Futuna, Wellington, John Scott, 1961.....	12
Figure 3 L'Océanie au centre du monde	24
Figure 4 Villes australiennes et néo-zélandaises.....	25
Figure 5 Christo et Jeanne-Claude, <i>Le rideau de fer</i> , barils de pétrole,.....	36
Figure 6 Joseph Beuys, <i>7000 chênes</i> , basaltes et chênes, Documenta 7, Kassel, 1982.....	41
Figure 7 Daniel Buren, <i>Les Deux Plateaux</i> , colonnes en ciments mélangés, Cours d'honneur du Palais-Royal, 1986 (Elsa Thénot, décembre 2007).....	48
Figure 8 Un crâne présenté lors de l'exposition <i>Maori, leurs trésors ont une âme</i> , ...	51
Figure 9 Tamara Voninsky, <i>Sydney Aborigène</i> , 2008.....	63
Figure 10 <i>Federation Square</i> , Melbourne.....	73
Figure 11 Carte de Melbourne.....	73
Figure 12 Plan de Sydney.....	77
Figure 13 La une du <i>Sydney Morning Herald</i> , le 30 janvier 1957	79
Figure 14 Max Dupain, <i>Sydney Opera House</i> , 1973.....	80
Figure 15 Détails de l'architecture épidermique, céramiques (Elsa Thénot, août 2013)	81
Figure 16 Harbour <i>Bridge</i> au premier plan, <i>Opera House</i> au second plan (Elsa Thénot, août 2013).....	82
Figure 17 Sydney <i>Opera House</i> (Elsa Thénot, août 2013).....	82
Figure 18 L'athlète Cathy Freeman lors de son tour d'honneur en 2000 pour les Jeux Olympiques de Sydney. Emblème fort d'un pays divisé, elle porte les deux drapeaux.....	85
Figure 19 <i>Sydney Green/Global/Connected</i> ou l'ambition de Sydney de devenir une ville verte.....	87
Figure 20 Campagnes publicitaires pour décourager les candidats à l'immigration illégal	92
Figure 21 Spencer Tunick, <i>Sydney 7</i> , 2010	100

Figure 22 Fiona Foley, Janet Laurence, <i>The Edge of Trees</i> , grès, bois et acier,.....	106
Figure 23 Fiona Foley, Janet Laurence, <i>The Edge of Trees</i> <i>The Edge of Trees</i> , grès, bois et acier, Parvis du Musée de Sydney, 1995	107
Figure 24 Christo et Jeanne-Claude, <i>Wrapped Coast, Little Bay</i> , Sydney, 1969	116
Figure 25 Jeff Koons, <i>Puppy</i> , Bilbao, 1992 (Elsa Thénot, octobre 2014)	117
Figure 26 Jeff Koons, <i>Puppy</i> , Sydney, 1995	117
Figure 27 Brook Andrew, <i>Local Memory, Central Park, Chippendale</i> , Sydney, 2011	122
Figure 28 Entretien avec Brook Andrew réalisé par Arnaud Morvan	123
Figure 29 Entretien avec Brook Andrew réalisé par Arnaud Morvan	124
Figure 30 <i>One Central Park</i> , Sydney	127
Figure 31 Ancienne brasserie <i>Carlton and United Brewery</i> , Caroline Rothwell, <i>Symbiosis</i> , 2012, <i>Central Park</i> , Sydney (Elsa Thénot, août 2013)	128
Figure 32 Jennifer Turpin et Michaelie Crawford <i>Halo, Central Park</i> , Sydney,.....	129
Figure 33 Jennifer Turpin et Michaelie Crawford <i>Halo, Central Park</i> , Sydney, acier et fibre de carbone (Elsa Thénot, août 2013)	130
Figure 34 Ron- Robertson-Swann, <i>Vault</i> , 1980, Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013)	134
Figure 35 Plan <i>Docklands</i> , Melbourne	137
Figure 36 Plan <i>Docklands</i> , Melbourne,	137
Figure 37 Denton Corker Marshall, Robert Owen, <i>Webb Bridge</i> , Melbourne, 2003	141
Figure 38 Denton Corker Marshall, Robert Owen, <i>Webb Bridge</i> , Melbourne, 2003	142
Figure 39 Nadim Karam, <i>The Travellers</i> , Melbourne, 2006	142
Figure 40 John Kelly, <i>Cow Up A Tree, Docklands</i> , Melbourne, 2001	143
Figure 41 William Dobell, <i>Wangi cows</i> , dessin plume et encre brune, 15.4 x 22.8 cm,	144
Figure 42 John Kelly, <i>Cow Depot (IV)</i> , huile sur contreplaqué, 135×150 cm	144
Figure 43 John Kelly, <i>Cow up a tree, Docklands</i> , Melbourne, 2001 (Elsa Thénot, juillet 2013)	148
Figure 44 Mobile d'Alexander Calder, Musée d'Art Moderne <i>Louisiana</i> ,	153
Figure 45 Localisation <i>Gibbs Farm, Kaipara Harbour</i>	155
Figure 46 Plan <i>Gibbs Farm</i> , localisation de l'œuvre 10 <i>Horizons</i> , Neil Dawson.....	157
Figure 47 Neil Dawson, <i>Horizons</i> , Gibbs Farm, 1994	158
Figure 48 Plan <i>Gibbs Farm</i> , localisation de l'œuvre 14 <i>Dismemberment Site 1</i> ,	161
Figure 49 Anish Kapoor, <i>Dismemberment</i> , Gibbs Farm, 2009	162
Figure 50 Carl Billingsley, <i>Red Centre, Sculpture by the Sea</i> Sydney 2013	166

Figure 51 Tim Kyle, <i>I sea, Sculpture by the Sea</i> Sydney 2007	166
Figure 52 <i>Laneways</i> , Melbourne, (Elsa Thénot, juillet 2013)	173
Figure 53 Melbourne <i>city street art tour</i>	174
Figure 54 <i>Street art</i> , Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013)	176
Figure 55 Graffitis, <i>Hosier Lane</i> , Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013).....	179
Figure 56 <i>Street art</i> , Melbourne (Elsa Thénot, juillet 2013).....	180
Figure 57 « Du graffiti dans les voiles », Andavadoaka, Madagascar, septembre 2013	182
Figure 58 Redfern, Sydney, <i>Central Business District</i> et projet <i>Green/Global/Connected</i> en arrière-plan, (Elsa Thénot, août 2013)	185
Figure 59 Reko Rennie, Message Sticks, acrylique en feuille de métal sur toile, 150×150 cm (Elsa Thénot, janvier 2014).....	187
Figure 60 Reko Rennie, <i>Terrace</i> 2012-2013 (Elsa Thénot, août 2013)	188
Figure 61 Reko Rennie, <i>Always was, always will be</i> , Sydney 2012	190
Figure 62 Arbres gravés	191
Figure 63 Neil Dawson, <i>Fern, Civic Square</i> , Wellington, 1998	195
Figure 64 Fougère endémique, Mont Somers (Elsa Thénot, novembre 2010).....	195
Figure 65 Neil Dawson, <i>Globe</i> , Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989	196
Figure 66 Neil Dawson, <i>Fern</i> , l'œuvre <i>Nikau</i> , Ian Athfield, en arrière plan,.....	199
Figure 67 Neil Dawson, <i>The Rock</i> , 1984, Wellington, (Elsa Thénot, mars 2011).....	200
Figure 68 Neil Dawson, <i>Nor'West Arch</i> , 1994, Lincoln University, Canterbury,.....	201
Figure 69 Andrew Quilty, <i>Cronulla Riots</i> , 2005.....	204
Figure 70 Œuvre du producteur de musique Brian Eno, <i>Opera House</i> ,.....	209
Figure 71 Smart Light Sydney, (Elsa Thénot, juin 2009)	209
Figure 72 Reko Rennie, <i>Terrace</i> , peinture murale, <i>Redfern</i> , 2013 (Elsa Thénot, août 2013).....	233
Figure 73 Reko Rennie, <i>(AB) Original</i> , pochoirs	236
Figure 74 Ernest Pignon-Ernest, Naples, 1990	239
Figure 75 Ernest Pignon-Ernest, Jean Genet, Brest, 2006	239
Figure 76 Ernest Pignon-Ernest, Soweto-Warwick, 2002.....	242
Figure 77 Tadashi Kawamata, Foot Path, Evento 2009, Bordeaux	252
Figure 78 Cartographie artistique mondiale illustrant la dimension géographique de la contagion des artistes et des évènements	261
Figure 79 Cartographie artistique mondiale illustrant les expositions de Daniel Buren en cours à travers le monde	262

Figure 80 Cartographie artistique mondiale illustrant les nationalités des artistes qui ont participé à <i>Sculpture by the Sea</i> 2015.....	262
Figure 81 Concept de l'œuvre de Junya Ishigami, <i>Cloud Arch</i> , plaques d'acier.....	275
Figure 82 <i>Tall Tree&The Eye</i> , Anish Kapoor, 2009, <i>Los Arcos Rojos</i> , Daniel Buren, Bilbao, 2007 (Elsa Thénot, octobre 2014).....	281
Figure 83 Drapeau de l'Australie.....	288
Figure 84 Peinture du drapeau Aborigène dans le quartier de <i>Redfern</i> , Sydney	288
Figure 85 Drapeau de la Nouvelle-Zélande	289
Figure 86 Drapeau maori lors d'un rassemblement en 1996	289

1. Photographie p. 28 illustrant la première partie : Villes-mondes et identités, Spencer Tunick, *Sydney 1*, Sydney, 2010, www.spencertunick.com consulté le 16 mars 2015.
2. Photographie p.103 illustrant la seconde partie : L'art in situ des métropoles océaniques, Neil Dawson, *Fern*, Civic Square, Wellington,1998, www.neildawson.com.nz consulté le 16 mars 2015.
3. Photographie p.224 illustrant la troisième partie : Contagion : enjeux et effets, Wendi Zhang, *mi no 5*, *Sculpture by the Sea*, Cottesloe 2015, www.sculpturebythesea.com consulté le 16 mars 2015.

<i>Remerciements</i>	2
<i>Sommaire</i>	4
<i>Introduction générale : Avant-propos : cheminement et projet</i>	6
I. Première partie : Villes-mondes et identités	26
II. Introduction de la première partie	27
III. Chapitre 1. Les espaces de représentation de l'art, de l'intra muros à l'extra muros, du nouveau sur le terrain de la ville	29
III.1. Introduction	29
III.2. L'art repense ses espaces d'expression et d'inscription	31
III.2.1. Evolution de la commande publique	32
III.2.2. « Nouvelles Approches Perceptives du Réel »	33
III.3. Dedans, dehors	37
III.3.1. Sculpter l'espace.....	37
III.3.2. L'art dans la ville	38
III.4. L'art public en Europe, de nouvelles conceptions	40
III.4.1. Joseph Beuys et la sculpture sociale.....	40
III.4.2. L' <i>in situ</i> selon Daniel Buren	42
III.5. Musées et arts premiers	49
III.5.1. Restitution des têtes maories.....	50
III.5.2. Déconstruire le primitivisme.....	52
IV. Chapitre 2. Métropoles océaniques	54
IV.1. Introduction	54
IV.2. La question urbaine en Anthropologie	56
IV.2.1. Georges Balandier, la ville africaine	56
IV.2.2. Villes postcoloniales	58
IV.3. Territoires : duo et dualités	63
IV.3.1. Territoires.....	64
IV.3.2. Le biculturalisme néo-zélandais	65

IV.3.3. Le multiculturalisme australien	69
IV.4. Villes-Mondes : portraits croisés.....	71
IV.4.1. Melbourne, entité culturelle.....	71
IV.4.2. Sydney, vers une ville-monde.....	77
V. Chapitre 3. Hybridités culturelles et urbaines	88
V.1. Introduction	88
V.2. . Hybridités.....	88
V.2.1. Fragmentations socio-spatiales	90
V.2.2. Résistances urbaines, le cas d'Auckland	93
V.3. Redfern, le dernier bastion.....	94
V.3.1. <i>Aboriginal</i> Sydney	95
V.3.2. Du territoire à l'art	95
VI. Conclusion de la première partie	98
VII. Seconde Partie : L'art in situ à l'épreuve des villes océaniques.....	101
VIII. Introduction de la seconde partie.....	102
IX. Chapitre 1. Sculptures et « Nouveaux Territoires de l'Art ».....	111
Introduction	111
IX.1. Antécédents spectaculaires.....	112
IX.1.1. <i>Wrapped Coast</i> à Sydney, geste et artifice	114
IX.2. Réappropriation esthétique d'une friche industrielle à Sydney	118
IX.2.1. Reconversion et fabrique de l'art.....	118
IX.2.2. Les acteurs publics au service d'un site : entre mémoire et urbanisme.....	121
IX.2.3. <i>Halo</i> , forces immatérielles de la sculpture	125
IX.3. Promenade artistique et « institutionnalisation » de l'art	133
IX.3.1. Melbourne, ville vécue, ville rêvée.....	134
IX.3.2. La naissance d'un pont: <i>Webb Bridge</i>	138
IX.3.3. <i>Cow up a tree</i> : une opportunité de réaffirmer l'histoire.....	143
IX.4. Faire œuvre dans l'espace naturel.....	149
IX.4.1. Villes-Océans.....	151
IX.4.2. Gibbs Farm, art environnemental	152
IX.4.3. Neil Dawson, Horizons.....	156
IX.4.4. Anish Kapoor, Dismemberment Site 1	159

IX.5. Sculpture by the Sea, Sydney	163
<i>X. Chapitre 2. Géographicité : quels marqueurs ?</i>	<i>167</i>
X.1. Introduction	167
X.2. La muralité de Melbourne	169
X.2.1. Le street art et la ville, un début d'idylle ?.....	169
X.2.2. Entremêlements.....	175
X.2.3. D'autres démarches.....	181
X.3. Redfern, terre d'histoire et de création	183
X.3.1. Iconographie et mythologie aborigène.....	184
X.3.2. Reko Rennie, Terrace.....	186
X.4. Wellington, ville sculpture	192
X.4.1. Neil Dawson, à l'assaut du ciel.....	192
X.4.2. L'artiste « géographe »	197
<i>XI. Chapitre 3. Expériences et ambiances urbaines</i>	<i>202</i>
XI.1. Introduction	202
XI.2. Mutations urbaines, divisions sociales	203
XI.2.1. Hybridations.....	205
XI.2.2. Une géographie culturelle éprise d'art.....	206
XI.3. Expérience esthétique	207
XI.3.1. Smart Light Sydney.....	208
XI.3.2. Atmosphères urbaines.....	211
XI.4. Les pouvoirs de la photographie	213
XI.4.1. La photographie, cette alliée.....	214
<i>XII. Conclusion de la seconde partie</i>	<i>219</i>
<i>XIII. Troisième partie : Contagion artistique : enjeux et effets</i>	<i>221</i>
<i>XIV. Introduction de la troisième partie</i>	<i>222</i>
<i>XV. Chapitre 1. L'œuvre et le lieu : dialogues et réciprocitys</i>	<i>226</i>
XV.1. Introduction	226
XV.2. Le « tournant spatial de l'art » ou l'inscription géographique	227
XV.2.1. L'œuvre et le lieu selon Reko Rennie et Ernest Pignon-Ernest	231
XV.2.2. Requalifier un site.....	244

XV.3. Du sentiment géographique de l'art.....	247
XV.3.1. Le regard de la géophilosophie	248
XV.3.2. Le lieu et l'œuvre selon Neil Dawson et Tadashi Kawamata	249
XVI. Chapitre 2. Géo-esthétique et contagion artistique des espaces publics.....	254
XVI.1. Introduction.....	254
XVI.2. L'art : un outil territorial ?	257
XVI.2.1. Contagion et humeur géographique de l'art	258
XVI.2.2. L'art s'ouvre à la ville	271
XVI.3. . La ville s'ouvre à l'art	273
XVI.3.1. Un cas d'école : au commencement, Bilbao.....	276
XVI.3.2. La mise en art d'une ville.....	277
XVII. Conclusion de la troisième partie.....	282
XVIII. Conclusion générale.....	283
XIX. Annexes.....	287
XX. Index des noms propres	290
XXI. Index des notions-clés	292
XXII. Table des figures et des cartes.....	294
XXIII. Table des matières	298
XXIV. Bibliographie générale.....	302

Bibliographie générale

ABELES Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Payot et Rivages, 2008.

AMBROSINO Charles, « Ces esthétiques qui fabriquent la ville » in Jean-Jacques Terrin (sous la direction de.), *La ville des créateurs*, Paris, Parenthèses, p.180-199.

AMSELLE Jean-Loup, *L'Occident décroché, enquête sur les post colonialismes*, Paris, Stock, 2008.

ANDERSON Nels, *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Colin, 2011.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Editions Payot et Rivages, 2005.

ARCHER Michael, *L'art en situation*, Londres, Thames&Hudson, 1994.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004.

— *Art, le présent, la création plasticienne au tournant du XIXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009.

ARENDDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2002.

AGOUNES Fabrice, MOHAMED-GAILLARD Sarah, VACHER Luc, *Atlas de l'Océanie. Continent d'îles, laboratoire du futur*, Paris, Editions Autrement, 2011.

ATKINS Robert, *Petit Lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville, 1998.

AUGE Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 2010.

— *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2012.

AUGOYARD Jean-François, « Eléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines » in CRESSON, CNRS, 1998.

BAAL-TESHUVA Jacob, *Christo and Jeanne-Claude*, Cologne, Cologne, Taschen, 2001.

— *Jacob, Alexander Calder*, Cologne, Taschen, 2003.

- BABADZAN Alain, *Le spectacle de la culture : Globalisation et traditionalismes en Océanie, Introduction : Océanie, début du siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BALANDIER Georges, *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Armand Colin, 1955. *Catalogue analytique international de thèses de doctorat (1940-1950)*.
- STEINMETZ George, SAPIRO Gisèle Sapiro, *Tout parcours scientifique comporte des moments autobiographiques*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Représenter la colonisation, numéro 185, décembre 2010, pp.44-61.
- BARBANCEY Pierre, *Pignon-Ernest. Soweto-Warwick 2002*, Paris, Broché, 2003.
- BAUDRILLARD Jean Baudrillard, « Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes », in *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUDRY Patrick, *La ville, une impression sociale*, Paris, Circé, 2012.
- BEAUGE Florence, *La tribu blanche de l'Asie gagnée par le doute, l'Australie, fragile paradis*, Le Monde Diplomatique, 1996.
- courriel envoyé par Drissi Maati à la protection des enfants, juillet 2001.
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012.
- BERTHET Dominique, « La rencontre du lieu » in Dominique Berthet, *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, l'Harmattan, 2012, pp.33-44.
- BEUYS Joseph Beuys, VOLKER, Harlan, *Qu'est ce que l'art ?* L'Arche, Paris, 1992.
- BILLARD Gérard, MADORE François, « Evolution de la gouvernance métropolitaine à Sydney » in *Annales de géographie*, Paris, Armand Colin, 2007, numéro 656, pp.398-417.
- BOUANICHE Arnaud, « Milieu et création dans la géophilosophie de Deleuze et Guattari » in Carbone Mauro, Broggi Paride, Turarbeck Laura (sous la direction de.), *La Géophilosophie de Gilles Deleuze entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimesis, pp.145-163.
- BOUCHIER Martine, « Territoires esthétiques » in Serge Dufoulon, Jacques Lolive (sous la direction de.), *Esthétiques des espaces publics*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp.47-63.
- BOULAY Roger, ABSALON Patrick, *Rencontres en Polynésie, Victor Segalen et l'exotisme*, Somogy Editions d'Art, coédité avec l'Abbaye de Daoulas (Finistère), 2011.
- BOULBES Carole, *L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art*, Questions posées à Jean-Hubert Martin, Collège international de Philosophie, 2002.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998.

— *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

BRASSAI, *Graffiti*, Paris, Flammarion, 2002, p.18.

BRUDERLIN, Markus, « La place de la sculpture » in *Collège International de Philosophie, Rue Descartes*, numéro 71, 2011, pp.36-52.

BRYSON Bill, *Nos voisins du dessous : Chroniques Australiennes*, Paris, Payot, 2003.

BUREN Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ? Paris, Sens&Tonka, 1998.*

BURGI Gary, « Le mur médiatique israélo-palestinien » in François Soulages (sous la direction de.), *Géoartistique et Géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 139-146.

CARBONE Mauro, BROGGI, Paride, TURARBECK, Laura, *La géophilosophie de Gilles Deleuze, entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimesis, 2012.

CHALUMEAU Jean-Luc, *L'art dans la ville*, Paris, Cercle d'Art, 2000.

CHATEAU Dominique, « La dynamique du lieu » in Dominique Berthet (sous la direction de.), *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.59-75.

CHATWIN Bruce, *Le chant des pistes*, Paris, Grasset, 1988.

CHEMETOFF Alexandre, BERTHOMIEU, Jean-Louis, *L'île de Nantes, Le plan guide en projet*, Nantes, Editions MeMo, 1999.

CHESNEAUX Jean, *Mémoire urbain et projet urbain* in PAQUOT, Thierry, sous la direction de. *Le quotidien urbain : essais sur les temps des villes*, la Découverte, Paris, 2001, pp.107-127.

CLAVAL Paul, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995.

DAVILA Thierry, *Marcher, crée. Déplacement, flâneries, dérives dans l'art à la fin du XXème siècle*, Paris, Du Regard, 2007.

DE GOUVENAIN Marc, *Passeport pour Sydney, Arles, Actes Sud, 2000.*

DELEUZE Gilles Deleuze, GUATTARI, Félix, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible » in *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.285.

— *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

DE KERANGAL Maylis, *Naissance d'un pont*, Paris, Editions Verticales, 2010.

DEPARDON Raymond, *Villes, Cities, Stadte*, Londres, Steidl Publishers, 2007.

DOMINO Christophe, *A ciel ouvert : L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris, Scala, 2005.

DUFF Alan, *L'âme des guerriers, Arles, Actes Sud, 2002.*

— *Les âmes brisées, Arles, Actes Sud, 2006.*

DUFOULON Serge, LOLIVE, Jacques, sous la direction de. *Esthétiques des espaces publics*, Paris, l'Harmattan, 2014.

DUROZOI Gérard, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 2002.

DUSSY Dorothée, *Les populations urbaines océaniques : un état des lieux*, Formation à la Recherche dans l'Aire Océanique (EHES), séminaire du 2 mars 2006.

DUSSY Dorothée, WITTERSHEIM Eric (sous la direction de.), *Villes invisibles: Anthropologie urbaine du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, Cahiers du Pacifique Sud contemporain, numéro 7, 2013.

FLAM Jack, *Robert Smithson, The collected writings*, Paris, Broché, 1996.

FOUCART Jean, *Sociologie de la souffrance*, Bruxelles, De Boeck, 2004.

FRANCBLIN Catherine, *L'élargissement de la problématique de l'art (suite)*, in Artpress numéro 101, 1986.

FROMNOT Françoise, *Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney*, Paris, Gallimard, 1998.

— *Sydney, histoire d'un paysage*, Paris, Telleri, 2000.

GAGNE Natacha, *Jeunesses autochtones : Affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*, Québec et Rennes, Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes, 2009.

— « Les espaces multiples d'affirmation de l'autonomie maori » in Natacha Gagné, Marie Salaün (sous la direction de.), *Visages de la souveraineté en Océanie*, Paris, l'Harmattan, Cahiers du Pacifique Sud Contemporain, numéro 6, 2010, pp.41-67.

— *Being Maori in the city, Indigenous everyday life in Auckland*, University of Toronto Press, 2013.

— « Un rapport ambigu à la ville? Les expériences des Maori d'Auckland (Nouvelle-Zélande) » in Dorothée Dussy, Eric Wittersheim (sous la direction de.), *Villes invisibles: Anthropologie urbaine du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, Cahiers du Pacifique Sud contemporain, numéro 7, 2013, pp.127-162.

GARAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Broché, 1993.

GENIN Christophe, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2013.

GINTZ Claude, *Vito Acconci. L'impossible art public*, Art Press, février 1992.

GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

— *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

GLOWCZEWSKI, Barbara, *Les rêveurs du désert, peuples Warlpiri d'Australie*, Arles, Actes Sud, 2006.

— *Le défi indigène*, Montreuil, Aux lieux d'être, 2007.

GOLDSMITH, Michael, « Our place in New Zealand culture! How the Museum of New Zealand constructs biculturalism » in *Ethnologies Comparées*, 2003.

GRAILLE Caroline, « Primitifs d'hier, artistes de demain, l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité » in *Ethnologies comparées*, 2003.

GRESILLON Boris, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle » in *Annales de géographie* 2/2008, numéro 660-661, pp.179-198.

GUINARD, Pauline, *Johannesburg : l'art d'inventer une ville*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

HABERMAS Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988.

HARPER Jenny, LISTER Aaron, *Wellington, A City for Sculpture*, Wellington, Victoria University of Wellington, 2007.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

— *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

HINKSON Melinda, *Aboriginal Sydney, a guide to important places of the past and present*, Aboriginal Studies Press, 2010.

JEUDY Henri-Pierre, *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris, Sens&Tonka, 2003, p.15.

JOURNAL DE LA SOCIETE DES OCEANISTES, *Restitution des têtes tatouées momifiées Maori*, Paris, CNRS et CNL, 134, 2012.

JOURNAL DE LA SOCIETE DES OCEANISTES, *Relations internationales et régionales en Océanie*, Paris, CNRS et CNL, 135, 2012.

JOURNAL DE LA SOCIETE DES OCEANISTES, *La part d'immatériel dans la culture matérielle*, Paris, CNRS et CNL, 136-137, 2013.

JULIET Charles, *Au pays du long nuage blanc*, Paris, POL, 2010.

KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1996.

KOOLHAAS Rem, *La ville générique*, traduit pas Catherine Collet, 1994.

LACORNE Denis, « La crise de l'identité américaine. Du melting pot au multiculturalisme » in *Revue d'histoire*, numéro 59, 1998, pp.179-181.

- LAILACH Michael, *Land Art*, Cologne, Taschen, 2007.
- LAJARGE Romain, « Patrimoine et légitimité des territoires. De la construction d'un autre espace et d'un autre temps commun » in *Utopies pour le territoire : cohérence ou complexité?* Editions de l'Aube, 2000.
- LANIER Sylvie, *Sculpture et espace urbain en France. Histoire de l'instauration d'un dialogue 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, Logiques Sociales, 2001.
- LA ROCCA Fabio, *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Editions, 2013.
- LAURENT Thierry, *Mots clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre, 2002.
- LAUX Claire, « La mort et la ville en Océanie » in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2007, pp.15-27.
- *Le Pacifique aux XVIIIe et XIXe siècles, une confrontation franco-britannique : enjeux économiques, politiques et culturels (1763-1914)*, Paris, Karthala, 2011.
- « Quelques enjeux des contacts entre Europe et Océanie » in *Le monde Pacifique dans la mondialisation*, CNRS Editions, Hermès Le Revue, 2013, pp.38-40.
- LEFEBVRE Henri, *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.
- LEGERET Katia, « Le mur entre l'Inde et le Bangladesh, Déplacements/immersions artistiques » in François Soulages (sous la direction de.), *Géoartistique et Géopolitique, Frontières*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp.165-176.
- LEMOINE, Stéphanie, TERRAL, Julien, *In situ, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Editions Alternatives, 2005.
- *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Paris, Gallimard, 2012.
- LE ROUX Géraldine, « Controverses autour de la patrimonialisation de l'art aborigène. Des performances d'artistes urbains comme réponse » in *Le monde Pacifique dans la mondialisation*, Hermès La Revue, Paris, CNRS, 2013, pp.171-176.
- « Trajectoires et historicité de deux motifs iconographiques » in *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, Editions de La Martinière, 2013, pp.146-151. Catalogue d'exposition (Musée d'Aquitaine, Bordeaux, du 15 octobre 2013 au 30 mars 2014).
- LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Sion, 1962.
- LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.
- LOOS Adolf, *Ornement et Crime*, Paris, Rivages, 1907.

LUGINBÜHL Yves, « Paysage et bien-être individuel et social » in *Paysage et développement durable : les enjeux de la Convention européenne du paysage*, 2006.

LUMLEY Ann, *Art in your environment: Sydney's sculpture*, Sydney, Longman Cheshire, 1990.

MARTIN Jean-Hubert, *L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art*, Rue Descartes 3/2002 (n° 37), pp.104-110.

MCLEAN Ian, « Processus interculturels dans l'art aborigène » in *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, Editions la Martinière, 2013, pp.182-189.

MENIL Alain, *Les voies de la créolisation, essai sur Edouard Glissant*, Grenoble, De l'incidence Editeur, 2011.

MILON Alain, *L'Etranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999.

MOINE Alexandre, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie », in *l'Espace Géographique*, Paris, Belin, 2006.

MOLINET Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques » in *Le Portique*, revue de philosophie et de sciences humaines, 2006.

MONS Alain, *L'ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Editions de la Villette, 1994.

— « Le silence de la photographie, la brûlure de l'image » in *Voix et Média*, Paris, L'Harmattan, 1998.

— *Les lieux du sensible, villes, hommes, images*, Paris, CNRS, 2013.

MORVAN Arnaud, *Mémoires Vives. Une Histoire de l'Art Aborigène*, Catalogue de l'exposition, 15 octobre 2013-30 mars 2014, Paris, La Martinière, 2013.

O'GRADY Anthony, *The art of public expression*, article du *Sydney Morning Herald*, le 18 novembre 2006.

Musée Fabre Montpellier, Australian National Gallery Canberra, *L'été australien à Montpellier: 100 chefs-d'œuvre de la peinture australienne*, Catalogue de l'exposition, 30 juin 1989-13 septembre 1990, Musée Fabre, Galerie Saint-Ravy, Montpellier, 1990.

PAAMA-PENGELLY Julie, *Maori Art and Design, Weaving, painting, carving and architecture*, New Holland Publishers, 2010.

PAUL-LEVY Françoise, SEGAUD, Marion, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

PINSON Daniel, « L'art dans la ville » in *Traité sur la ville*, Jean-Marc Stébé, Hervé Marchal (sous la direction de.), Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp.513-560.

- POINSOT Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1991.
- PONS Xavier, *Le Multiculturalisme en Australie*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- *L'Australie, entre Orient et Occident*, Paris, Documentation Française, 2000.
- PONSONNET Maïa, GRUNDMANN, Pierre, *Australie, histoire, société, culture, Paris, La Découverte, 2008.*
- QUIROS Kantuta, IMHOFF Aliocha, *Géo-esthétique*, Paris, B 42, 2014.
- RAULIN Anne, *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2007.
- RESTANY Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions Dilecta, 2007.
- *60/90. Trente ans de Nouveaux Réalistes*, Paris, La différence, 1990.
- REY Alain, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, *Une fin de siècle épidémique*, Paris, Actes Sud, 1992.
- « Un milieu conducteur » in *Qu'est ce qu'une route ?*, Les cahiers de médiologie, 1996, numéro 2, pp.215-223.
- ROGER Alain, *Nus et paysages*, Paris, Aubier, 1978.
- ROSIERE Stéphane, *Géographie politique et géopolitique de l'espace politique*, Paris, Ellipses, 2003.
- ROUET Gilles, *SOULAGES, François, Frontières géoculturelles et géopolitiques*, Paris, L'Harmattan, Collection Local & global, 2013.
- RUBY Christian, *L'art public, un art de vivre la ville, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001.*
- RYAN Judith, BATTY Philip, *Aux sources de la peinture aborigène : Australie-Tjukurrjtjanu*, Catalogue de l'exposition, 9 octobre 2012-20 janvier 2013, Musée du Quai Branly, Somogy Editions d'Art, 2012.
- SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot, 2004.
- SAULE-SORBE Hélène, *Programme Art et espace public de 1960 à nos jours.*
- *Daniel Buren, Révéler/réveiller l'espace public. Distribution et visibilité.*
- *Du sentiment géographique en art. Quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires en Sud-Ouest* in *Sud-Ouest Européen*, numéro 8, Toulouse, 2000.
- Cours d'agrégation 2003, épreuve de culture artistique, *Goldworthy, le nuancier de la nature.*
- Cours d'agrégation 2015, épreuve de culture artistique, *Art, science et technique de la Renaissance à nos jours.*

SEGALEN Victor, *Les immémoriaux*, Paris, Seuil, 1998.

SERRA Richard, EISENMAN, Peter, Entretien, *Skyline*, avril 1983, p.15.

SETH MALLAND Julien, *Extramuros, Chroniques d'un globe-painter*, Paris, Alternatives, 2012.

SIMMEL Georg, *La Tragédie de la culture et Autre Essais*, Rivages, Paris, 1988.

SPERBER Dan, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996.

SMITH Huhana, *Maori, leurs trésors ont une âme*, Catalogue de l'exposition, 4 octobre 2011-22 janvier 2012, Musée du Quai Branly, Somogy Editions d'Art, 2011.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan Université, 1999.

— *Géoartistique et Géopolitique, Frontières, Paris*, L'Harmattan, Collection Local & Global, 2013.

— *Frontières géoculturelles et géopolitiques*, Paris, L'Harmattan, Collection Local&Global, 2013.

STROM Marianne, *Métro-art dans les Métropoles, Art et Architectures dans les Métropoles, Paris*, Jacques Damase, 1990.

TESTARD-VAILLANT Philippe, *La fin de siècle sera éperdument épidémique*, Libération, 31 janvier 1995.

THOMAS Nicholas, *Possessions. Indigenous Art/ Colonial Culture*, Thames&Hudson, 1999.

TOLRON Francine, *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ? Essai d'histoire culturelle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

URLBERGER Andrea, « L'œuvre *in situ* : spécificité ou contexte ? » in *Nouvelle revue d'Esthétique*, Paris, PUF, 2008, pp. 15-19.

VECCHIA Stefano, *L'Art d'Océanie, Paris*, Editions Place de la Victoire, 2010.

VELTER André, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014.

VIVANT Elsa, *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, PUF, 2009.

VOLVEY Anne, HOUSSAY- HOLZSCHUCH Myriam, « La rue comme palette. La pietà sud-africaine, Soweto-Warwick », *mai 2002, Ernest Pignon-Ernest*, travaux de l'Institut de Géographie de Reims, 2007, pp.145-174.

WALDEN Inara, McFARLANE Robert, *Sydney now, new Australian photojournalism, Museum of Sydney*, 2008.

YOUNG Alison, SMITS Timba, Miso, Ghostpatrol, *Street/Studio :The place of street art in Melbourne*, Thames&Hudson, 2010.

Thèses de doctorat

ESCORNE Marie, *L'art à même la ville*, Thèse de doctorat en Art, Université de Bordeaux III, 2011, pp.368.

RORTAIS Florence, *Art et citoyenneté interculturelle en Nouvelle-Calédonie depuis l'accord de Nouméa*, Thèse de doctorat en Art, Université de Bordeaux III, 2009, pp.492.

SAINT-GIRONS Franck, *Marginalité et innovation culturelle dans les friches urbaines : un enjeu dans l'aménagement du territoire*, Thèse de doctorat en Géographe et aménagement du territoire, Université de Pau, 2004, pp.

VOLVEY Anne, *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art « in situ outdoors » de Christo et Jeanne-Claude : objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, Thèse de doctorat en Géographie, Université Panthéon-Sorbonne, 2003, pp.1131.

Conférences

Colloque international, *Frontières, Démocratie & Res Publica, Les Frontières géo artistiques et géopolitiques*, Paris 8, juin 2012.

Conférence et rencontre avec les commissaires de l'exposition Philip Batty et Judith Ryan, *Le mouvement artistique Aborigène de Papunya et son contexte social, Le mouvement artistique Aborigène aujourd'hui*, Paris, Musée du Quai Branly, octobre 2013.

Colloque international, *Australian Aboriginal Anthropology Today : Critical perspectives from Europe*, Paris, Musée du Quai Branly, du mardi 22 au jeudi 24 janvier 2013.

Conférence autour de l'exposition *Mémoires Vives. Une Histoire de l'Art Aborigène*, mardi 22 Octobre 2013 par Arnaud Morvan, Bordeaux, commissaire scientifique de l'exposition.

Conférence autour de l'exposition *Mémoires vives. Une Histoire de l'Art Aborigène*, mardi 29 Octobre 2013 par Lise Garond, anthropologue, chargée de cours à l'Université Bordeaux 3, affiliée au Laboratoire d'Anthropologie Sociale.

Expositions

Art Month Sydney, février-mai 2009, Sydney.

Smart Light Sydney, mai-juin 2009, Sydney.

Evento, Bordeaux, octobre 2009.

Otago Museum, Pacific Cultures, Dunedin, Nouvelle-Zélande, 2010.

Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Nouvelle-Zélande, 2011.

Maori, leurs trésors ont une âme, Paris, Musée du Quai Branly, octobre 2011-janvier 2012.

Aux sources de la peinture aborigène : Australie- Tjukurtjanu, Paris, Musée du Quai Branly, octobre 2012- janvier 2013.

Mémoires Vives. Une Histoire de l'Art Aborigène, Bordeaux, Musée d'Aquitaine, octobre 2013-mars 2014.

Ernest Pignon-Ernest, Prison-Genet VI, 2012, Galerie Arrêt sur images, Bordeaux, 2015.

Documents audio

Les vendredis de la philosophie, François Noudelmann, invité : Edouard Glissant, philosophie de la relation, France Culture, le 10 avril 2009.

Hors-champs, Laure Adler, *Edouard Glissant*, invité : Edouard Glissant, France Culture, le 3 décembre 2010.

Villes-Mondes, Arnaud Contreras, *Villes-Mondes : Auckland*, France Culture, 23 septembre 2011.

La Grande Table (2^{ème} partie), Caroline Broué, *Rencontre autour du Street Art*, invité : Alain Milon, France Culture, le 7 décembre 2011.

La marche des Sciences, Aurélie Luneau, *Science et éthique : l'histoire de la restitution des têtes Maories*, France Culture, 19 janvier 2012.

Villes-Mondes, Philippe Modol, *Villes-mondes : Bilbao*, France Culture, le 19 août 2012.

Les Bons plaisirs (2^{ème} partie), Ali Rebeihi, *Table Ronde : La ville dionysiaque*, invité : Fabio La Rocca, France Culture, le 24 juillet 2013.

Pas la peine de crier, Marie Richeux, *Public (1/5) : Espace public/Espaces publics. Politique et urbanisme*, invité : Thierry Paquot, France Culture, le 25 novembre 2013.

Du grain à moudre, *Le développement des villes passe-t-il par leur muséification ?* Hervé Gardette, invité : Olivier Mongin, France Culture, le 27 mars 2014.

3D le journal, Stéphane Paoli, en direct du forum du MUCEM à Marseille, France Inter, invitée : Sylvia Girel, le 15 juin 2014.

Les Nouveaux chemins de la connaissance, Adèle Van Reeth, *Epidémie (3/4) : les idées sont-elles contagieuses ?*, invité : Dan Sperber, le 24 septembre 2014.

La Fabrique de l'Histoire, Emmanuel Laurentin, *Pacifique 4/4*, invitée : Claire Laux, France Culture, le 11 décembre 2014.

Villes-Mondes, Charlotte Roux, *Dublin Villes-Mondes Escale 1, Dublin, portrait de la ville en artistes*, France Culture, le 8 février 2015.

Filmographie

BEAUFILS Eric, *L'art et la manière, Tadashi Kawamata*, Arte, 2009.

CAMPION Jane, *La leçon de piano*, 1993.

DE HEER Rolf, *10 canoës, 150 lances et 3 épouses*, 2006.

— *Charlie's country*, 2014.

DO Khoa, *The finished people*, Australie, 2003.

Documentaire *Des îles et des arts* diffusé le 17 février 2013, Canal Plus.

TAMAHORI Lee, *One were warriors*, 1994.

SOIRÉE-DÉBAT sur la culture et les luttes des peuples aborigènes d'Australie, invités : Claire Laux, Lisa Garond et Arnaud Morvan, le 13 janvier 2015.

DUMONT Eugénie, *Heritage Fight. Duel en terre aborigène*, 2014.

VIOTTE Michel, *Maori*, 2011.

Sitographie

www.atilf.fr

www.sculpturebythesea.com.au

www.gibbsfarm.com.nz

www.rekorennie.com

www.neil.dawson.co.nz

www.seth.land

www.mep-fr.org

www.docklandspublicartwalk.com.au

www.johnscott.net.nz

www.smh.com.au

www.beyondaesthetics.wordpress.com

www.thenorthfaith.blogspot.com

www.francetvinfo.fr

www.sauer-thompson.com

www.cityartssydney.com.au

www.spencertunick.com

www.edouardglissant.fr

www.rue89.nouvelobs.com

www.sydney2030.com.au

www.locutio.net

www.oculi.com.au

www.eco-publiart.com

www.turpincrawford.com

www.centralparksydney.com

www.alistairwilson.com.au

www.docklandsmelbourne.com.au

www.places.vic.gov.au

www.docklandspublicartwalk.com.au

www.gollings.com.au

www.slash-paris.com

www.smartlightsydney.com

www.cnrtl.fr

www.kaldorartproject.org.au

www.artinthedark.co.nz

www.fabula.org

www.univ-paris8.fr

www.cityartsydney.com.au

www.hypergeo.eu

www.sbs.com.au

www.franceculture.fr

www.jeannouvel.com

www.telescopes-astronomy.com.au

www.ehess.fr