

Introduction

État des lieux de la « commémoration corrigée » en art public : quel avenir pour le monument ?

Analays Alvarez Hernandez et Marie-Blanche Fourcade

Volume 46, numéro 2, 2021

“Revised Commemoration” in Public Art: What Future for the Monument?

État des lieux de la « commémoration corrigée » en art public : quel avenir pour le monument ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1085416ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1085416ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Alvarez Hernandez, A. & Fourcade, M.-B. (2021). Introduction : état des lieux de la « commémoration corrigée » en art public : quel avenir pour le monument ? *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 46(2), 4-12.
<https://doi.org/10.7202/1085416ar>

État des lieux de la «commémoration corrigée» en art public: Quel avenir pour le monument?

Analays Alvarez Hernandez, Marie-Blanche Fourcade

À l'automne 2019, lorsque nous avons lancé notre appel à contributions pour faire un état des lieux de la commémoration corrigée en art public, nous venions de clore une réflexion sur le sujet dans le cadre d'un forum international¹ organisé par la Commission permanente de l'art public de Culture Montréal². Avant la tenue du forum, les travaux de cette Commission avaient permis à ses membres d'échanger autour de plusieurs cas de contestation, d'intervention et de retrait d'œuvres d'art public à Montréal. Ces cas nous avaient fait réfléchir, entre autres, à l'importance que les processus d'intervention temporaire ou permanente, sur ou autour des œuvres, soient dûment encadrés et accompagnés au risque de diminuer la portée des gestes engagés, voire de créer des distorsions ou des incohérences entre les œuvres commémoratives. Il était donc évident que nous devions, pour trouver des pistes de solutions concrètes, nous abreuver et nous inspirer d'actions menées dans d'autres contextes géographiques et sociaux, notamment ailleurs au Canada et aux États-Unis. La réflexion se devait également d'être nourrie par des acteurs et des actrices de tous les milieux touchant à l'art public afin de nous assurer un regard à 365 degrés sur la question. De cette stimulante rencontre ont été tirées des recommandations qui visent à aider les décideurs, les décideuses et les institutions dans leur projet d'accompagnement de ces œuvres d'art public³. En est aussi ressorti un désir d'élargir, à l'échelle mondiale, le cercle des références et de comprendre, dans les différents contextes sociaux et politiques, ce que ces relations aux œuvres disent de ceux qui les

contestent, veulent les transformer ou les faire disparaître. Pour y parvenir, il nous fallait dépasser les contours de ce forum et inviter plus largement, par l'entremise d'une publication, la communauté scientifique internationale.

Mais nous étions loin d'imaginer, à l'automne 2019, ce que l'avenir proche réserverait à l'ensemble de l'humanité. La maladie à coronavirus (COVID-19) a en effet bouleversé de fond en comble tous les aspects de nos vies. Le confinement global des populations, tout aussi massif qu'inédit, loin de complètement vider les espaces publics et de mettre un terme aux actions à l'endroit de plusieurs monuments représentant des personnages et des événements controversés, a, au contraire, favorisé l'accélération de ces dernières⁴. L'état d'écoute dans lequel le monde était plongé a donné à ces gestes une portée et une médiatisation nouvelles. La contestation monumentale a, par conséquent, repris de plus belles au moment même où les auteurs et autrices écrivaient leurs textes pour le numéro. Ielles ont dû composer avec les fluctuations constantes d'une situation aux rebondissements et aux voix multiples, au point où arrêter leur pensée à des fins de publication s'est avéré un véritable tour de force⁵.

Se manifestant le plus souvent sous la forme d'actions citoyennes ou artistiques, la contestation monumentale s'est emparée d'un nombre toujours croissant de personnages datant majoritairement de la période coloniale. Le 22 mai 2020, non pas une, mais deux statues de Victor Schoelcher ont été renversées en Martinique⁶. La politologue et militante féministe décoloniale française Françoise Vergès, consultée à propos de ces

actions, explique qu'elles exprimaient un désir de se réappropriier la ville⁷. En effet, les manifestant-es reprochaient notamment les multiples hommages permanents dont Schoelcher fait l'objet encore aujourd'hui. Ainsi, des villes, des statues, des écoles et des bibliothèques portent son nom en Martinique⁸. Du côté de la Colombie, le 16 septembre 2020, un groupe d'Autochtones Misak renversaient la statue équestre de Sebastián de Belalcázar à Popayán, en guise de procès symbolique du conquistador espagnol qui avait été nommé en 1542 gouverneur *ad vitam aeternam* de la ville⁹. Cette statue constituait un symbole de la domination coloniale; domination qui ne s'est d'ailleurs pas tout à fait terminée avec les procès d'indépendance en Amérique latine. Celle-ci s'incarne et se perpétue encore au quotidien dans l'imaginaire, dans les politiques linguistiques, dans les institutions, ou tout simplement dans la négation, instaurée par la modernité coloniale, de différents savoirs et de modes d'être et d'exister. Ces deux exemples pointent clairement la relation étroite qui existe entre le monument et le futur. En effet, le monument a pour but de «transmettre à la postérité la mémoire de personnes notoires, d'actions déterminantes ou d'idéologies jugées exemplaires, nouant ainsi un contrat (monumental) avec l'avenir¹⁰». Les visées «futuristes» du monument sont, par conséquent, sa raison d'être. Françoise Divorne affirme que «le caractère historique futur d'un monument est inhérent au monument dans son essence même: il lui donne à jamais son destin¹¹». Paradoxalement, c'est justement cette volonté de pérennité, exprimée par l'emploi de matériaux résistants aux intempéries et au passage du temps, qui le fragilise¹².

Retournant quelques années en arrière, c'est en 2015 que l'on observe un tournant décisif dans les plus récentes manifestations qui révèlent la fragilité des monuments. Au printemps, le mouvement étudiant *Rhodes Must Fall* prend son envol au Cap, en Afrique du Sud, avec le retrait de la statue du magnat minier britannique Cecil John Rhodes à l'entrée de l'Université de Cape Town. Deux ans plus tard, la contestation initiée

par *Rhodes Must Fall* s'intensifie à la suite des événements de Charlottesville, aux États-Unis, en lien avec le projet de déboulonnement de la statue du chef d'état-major de l'armée confédérée, Robert E. Lee¹³. Les manifestations déclenchées par la mort de l'Étatsunien noir Georges Floyd, tué à Minneapolis par la police en mai 2020, exacerbent le mouvement de contestations et d'interventions qui bénéficient à ce moment-là d'une attention médiatique intensifiée par le contexte de confinement.

La période de 2015 à 2020 n'a pas seulement été témoin d'interventions variées à même les monuments, elle a aussi vu se développer une réflexion sociétale plus large qui a notamment interpellé les milieux universitaires et gouvernementaux¹⁴. Ce numéro de RACAR s'inscrit dans la foulée des multiples conférences et publications qui ont été produites pour dresser un portrait de la situation et tenter de comprendre l'horizon vers lequel nous tendons. Les huit contributions réunies ici proposent un regard critique et pluridisciplinaire sur les pratiques artistiques commémoratives passées et présentes afin d'en tirer des leçons concrètes pour l'avenir de l'art public au sens large. Elles invitent également à explorer les implications d'ordre artistique, identitaire, esthétique, historique, voire technologiques et juridiques, des actions visant à «corriger» la commémoration. Ces actions correctives prennent la forme d'interventions citoyennes et activistes, de pratiques artistiques permanentes, temporaires ou éphémères, ainsi que de pratiques de commissariat qui peuvent dépasser une action directe sur les monuments pour se concentrer sur une démarche de réparation, de restitution et de réécriture inclusive de l'histoire.

Europe de l'est, Australie, États-Unis et Canada: les textes de ce numéro favorisent un tour d'horizon de la question monumentale travaillée à l'aune de contextes historiques, politiques et symboliques variés, et des relations qui peuvent s'établir entre eux. Ce dossier rassemble des articles, des textes de commentaires, des récits de pratiques et des portfolios qui se penchent sur la crise de la commémoration actuelle et, de

manière plus large, sur l'évolution du monument au fil du temps et des idéologies au pouvoir. Nous avons tenu à accorder la parole à des historien·nes de l'art, des commissaires d'exposition, des artistes et à un avocat afin de prendre en compte des perspectives tant artistiques qu'extra-artistiques.

Le numéro est divisé en trois parties. La première partie amène le lectorat en Europe de l'Est et en Australie pour y constater autant des résurgences monumentales et de remises en question de cette monumentalité, à la lumière de différentes conditions postsocialistes et expériences diasporiques. La seconde partie explore les « mises à jour » de la commémoration aux États-Unis et au Canada, plus particulièrement en relation avec les communautés autochtones et noires. Une réflexion sur le rôle des réseaux sociaux-numériques dans la transmission et dans l'alimentation des débats tout autant que dans les interventions autour des pratiques commémoratives y trouve une place privilégiée. La troisième partie donne la parole à un avocat spécialiste en droit d'auteur qui positionne l'artiste au cœur du débat sur les monuments, et ce, à travers une discussion sur les dispositions juridiques qui s'appliquent au domaine de l'art public.

En complément du dossier thématique, une série de comptes rendus vient faire le point sur les publications les plus récentes consacrées aux pratiques commémoratives et à la nécessité de repenser notre relation au monument. Cameron Cartiere effectue une recension du collectif *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversy*, dirigé par Sierra Roney, Jennifer Wingate et Harriet F. Senie, qui aborde le potentiel pédagogique des monuments dans une ère marquée par le mouvement *Black Lives Matter* et le mandat présidentiel de Donald Trump. Rodrigo D'Alcântara rend compte du livre d'Ana Lucia Araujo, *Slavery in the Age of Memory: Engaging the Past*, qui examine notamment la réception contemporaine du legs de la traite atlantique. Julie Deschepser se penche sur l'ouvrage de Frederico Belletani *The Meanings of the Built Environment. A Semiotic and Geographical Approach to Monuments in the Post-Soviet*

Era qui explore le destin des monuments et mémoriaux de l'époque soviétique en Estonie. Le livre *Public Art and the Fragility of Democracy: An Essay in Political Aesthetics* de Fred Evans est commenté par Felicia F. Leu. Evans analyse les liens entre l'art public et la démocratie, et le potentiel de cette forme d'art à résister aux tendances autocratiques actuelles. Varda Nisar offre un aperçu de *Public Memory in the Context of Transnational Migration and Displacement: Migrants and Monuments*. Les contributions de cet ouvrage collectif dirigé par Sabine Marschall proposent une réflexion sur le rôle joué par des immigrant·es et des réfugié·es sur les paysages commémoratifs de leur pays d'accueil. Finalement, Laurent Vernet, quant à lui, s'est concentré sur les publications *Monuments aux victimes de la liberté*, dirigé par les Entrepreneurs du commun, et *Monument Lab. Creative Speculations for Philadelphia*, dont Paul M. Faber et Ken Lum sont les directeurs. Les deux projets présentés prolongent de manière concrète la réflexion sur les modes de dialogue à engager avec les monuments.

À l'approche du monument

Les deux articles et le portfolio présentés dans cette première partie du numéro permettent d'aborder les mécaniques qui président aux processus de remise en question et de transformation des monuments. Quels sont les idées et les arguments qui alimentent la transformation de la relation que la société entretient avec ses œuvres commémoratives? Quelles interventions citoyennes, artistiques, scientifiques et politiques se mettent en place pour mener au changement? Quels en sont les résultats tangibles, les gestes réparateurs ou pas, et comment ceux-ci sont finalement accueillis? Ces textes nous proposent de poser un regard critique tant sur les coulisses que sur les espaces de performance des œuvres commémoratives. Ils nous permettent ainsi de saisir plusieurs dynamiques d'acteurs et d'actrices et les discours qu'ielles portent. Enfin, à la lumière des phénomènes sociaux présents et des expériences passées, ces textes nous amènent à décoder la situation qui occupe les espaces publics aujourd'hui.

Dans son texte intitulé «Palimpsestes mémoires: démantèlements et résurgences de deux monuments en Bulgarie postsocialiste», la doctorante en histoire de l'art Ina Belcheva retrace sur plusieurs décennies la danse mémorielle et symbolique qui s'est jouée entre deux monuments soviétiques: le Premier et le Sixième régiment d'infanterie et le 1300 *Bulgarie*. Le premier, construit dans les années 1930 pour rendre hommage aux soldats morts durant la Première Guerre mondiale, laisse sa place dans les années 1970 au second qui témoigne, par son architecture moderne et ses références, de l'ère socialiste. Après 1989, ce dernier est naturellement remis en cause. Il finit par être démantelé puis remplacé au terme d'un long parcours de vingt-huit années de tensions et de conflits. Sur le temps long, ce mouvement matérialisé par des débats et des mobilisations citoyennes, mais également par des opérations de démantèlement, nous permet de comprendre de quelle manière les deux monuments se relaient et s'affrontent aux lendemains des changements de régimes.

Avec l'épopée des deux monuments que Belcheva nous propose, plusieurs éléments attirent l'attention. Si les monuments mémoriaux manifestent tangiblement dans l'espace public une histoire dont on tient à se souvenir, ils interrogent également les citoyen·nes sur leur projet d'avenir en constante redéfinition. L'autrice nous montre également la complexité des arguments mis en dialogue, et par là-même, la complexité des œuvres monumentales qui nécessitent une démarche englobante, respectueuse de toutes leurs qualités et juste à l'égard de leur histoire.

Le texte du chercheur et commissaire indépendant Raino Isto, intitulé «“Weak Monumentality”: Contemporary Art, Reparative Action, and Post-socialist Conditions», poursuit et complète la réflexion de Belcheva en déplaçant le focus placé sur la biographie des monuments vers des œuvres performatives qui entrent en dialogue avec ces derniers. Les œuvres ont été réalisées par trois artistes de l'Europe du sud-est (ex-Yougoslavie et Albanie). Chacune d'entre elles permet d'explorer sur le terrain les implications de l'approche

de la «monumentalité faible» qui selon l'auteur «ne vise pas à défaire le monument; elle cherche à l'utiliser comme point focal pour récupérer et découvrir de nouveaux modèles affectifs et de nouvelles façons d'être ensemble, tout en reconnaissant son autorité perçue problématique¹⁵».

La première œuvre, *Eye to Eye with Freedom* (2014–15) de Luiza Margan, invite les citoyen·nes à entrer en contact avec un monument produit durant l'ère socialiste. Cette rencontre physique s'appuie sur une démarche réparatrice cherchant à rétablir un rapport d'égalité entre le public et le monument. La deuxième œuvre, *Humanistic Communism* (2016), est une réalisation de Nada Prlja. La performance, qui se déroule à Tirana, en Albanie, amène un groupe de personnes à manifester leur amour et leur attention envers d'anciens monuments socialistes déchus qui ont été relégués à proximité d'un stationnement. La troisième et dernière œuvre performative, intitulée *NEVER* (2012), de l'artiste albanais Armando Lulaj, est un ensemble composé d'une intervention dans le paysage du mont Shpirag au sud de l'Albanie, d'une œuvre vidéo ainsi que d'une série photographique d'archives et de documentaires qui transforment un monument réalisé en 1968.

Par leur travail, ces artistes n'abordent plus l'œuvre commémorative comme un symbole fort et autoritaire du passé, mais plutôt comme un monument faible au présent. Il devient ainsi, malgré les mémoires douloureuses ou traumatiques qu'il incarne, «un nouveau terrain de pratiques commémoratives» qui rend possible des gestes de réparation et d'autres interprétations, souvenirs et espoirs. Les trois œuvres performatives invitent ainsi à saisir différents degrés de rencontre et d'interaction possibles avec le monument: de son observation intime à son contact physique et affectif jusqu'à l'intervention qui en transforme le sens. Ces trois expériences mènent à creuser des pistes d'intervention positives qui touchent à la fois l'approche et la relation aux monuments, tout autant que les possibles gestes à poser pour transformer et concilier, dans le respect, le passé et le présent.

À la suite des deux premiers articles, le portfolio de l'artiste Nina Sanadze contribue à poursuivre le déplacement de la réflexion de l'histoire de monuments à la mise en dialogue d'œuvres performatives qui approchent et transforment les perceptions des monuments dans l'espace public. La démarche de Sanadze permet d'aller un peu plus loin dans cette rencontre puisqu'elle propose de poser un regard de l'intérieur sur la démarche artistique. Ce point de vue privilégié est assorti d'une autre intimité qui est celle des objets et des documents, vestiges du socialisme qui vont alimenter une série d'installations. L'artiste a, durant son enfance, côtoyé un sculpteur monumental renommé, Valentin Topuridze, alors voisin et ami de la famille. De nombreuses années plus tard, Sanadze acquiert le fonds d'archives du sculpteur. Sa démarche a donc pour but de réactiver et d'interroger cet héritage qui témoigne de l'histoire et qui participe de son histoire. Entre violence, beauté et vulnérabilité, les objets, qu'elle observe de près et qu'elle met en scène, la conduisent à réfléchir à leur destin et à l'implication des artistes dans ce devenir (*Terminus* et *Embedded*). Les questionnements que l'artiste initie et les œuvres qu'elle réalise à partir du fonds de Valentin Topuridze l'amènent à créer des liens entre les préoccupations postsocialistes et un contexte postcolonial. L'artiste choisit d'investir les monuments coloniaux de Melbourne en réactivant les grands récits dont ils témoignent dans l'espace urbain (*Royal Parade*, *Grass Monument*), afin, encore une fois, de les questionner, d'en révéler les mécanismes et de proposer des avenues d'apaisement à l'image de l'ensauvagement végétal de *Grass Monument*. Sanadze, en bouclant cette partie qui nous a permis de nous rapprocher progressivement du monument, indique clairement la part et le rôle essentiels des artistes dans le processus de correction de la commémoration et des formes privilégiées d'interventions qui leur sont associées (installations, performances et expositions).

Commémoration 2.0: mises à jour

Un des objectifs de ce dossier thématique est de réfléchir à l'avenir des pratiques commémoratives ainsi qu'à la nature et à l'élargissement des pratiques elles-mêmes, tel un moyen de mettre fin, par exemple, à l'impasse dans laquelle semble s'enliser une partie des considérations contemporaines portant principalement sur le retrait ou non des monuments controversés. Dans «*Dread Scott's Slave Rebellion Reenactment: Site, Time, Embodiment*», l'historienne de l'art Adrian Anagnost met au centre de son argumentaire la performance de l'artiste étasunien Dread Scott, *Slave Rebellion Reenactment*. Réalisée en 2019, elle se veut une reconstitution de la révolte de personnes en situation d'esclavage de 1811 à la Nouvelle Orléans, en Louisiane. Cette insurrection n'a pas atteint ses objectifs d'émancipation et a été violemment écrasée. Scott a décidé de renouer avec les objectifs inachevés de cette révolte et de lui donner une fin triomphale, près de deux siècles plus tard, lors de sa reconstitution. L'article d'Anagnost porte ainsi sur le besoin de mettre en œuvre des pratiques commémoratives qui dépassent le monument lui-même et qui s'ouvrent à l'imagination, à l'événementiel, à l'in situ et à la collectivité. Ici, il s'agit d'appréhender la commémoration comme processus, au-delà d'un seul événement, ce qui l'étire dans la durée et permet de faire vivre la performance pendant des mois, voire des années. Outre l'idée de Scott de considérer les préparatifs qui ont mené à ces deux jours de reconstitution comme partie intégrante de l'œuvre, Anagnost pointe aussi vers le recours à la médiation favorisée par les réseaux sociaux-numériques afin de pérenniser les pratiques artistiques temporaires et de leur donner une portée plus large. Scott propose une œuvre qui se déploie à travers l'espace public et virtuel dans un va-et-vient continu; une œuvre qui pointe vers de nouvelles possibilités pour les pratiques socialement engagées et qui place les individus au cœur de l'acte de remémoration pour les transformer en «performeurs et performeuses de mémoire». Le rôle constitutif des participant-es dans cette œuvre ne fait pas seulement de Scott

un simple facilitateur: il a été instigateur, le chef d'orchestre et a par conséquent supervisé activement depuis 2014 les préparatifs menant à cette performance¹⁶. Par ailleurs, *Slave Rebellion Reenactement* permet à une communauté de récupérer la mémoire d'un événement, comme le ferait un «contre-monument»—terme développé par James E. Young¹⁷ afin de décrire des pratiques commémoratives adoptant des stratégies anti-monumentales pour notamment retourner le fardeau du souvenir aux usager·ères. Pour revenir à l'idée d'avenir, Anagnost considère que la performance organisée par Scott n'est pas seulement un outil de révisionnisme historique, mais surtout une forme de futurisme.

Le texte de commentaire de l'une des corédactrices invitées du numéro, l'historienne de l'art Analays Alvarez Hernandez, fait le pont entre les États-Unis et le Canada, ainsi qu'entre le premier et le troisième article de cette section, qui discutent des œuvres réalisées en étroite collaboration avec des communautés. «The Life and Death of the Monument in the Era of Social Networks: New Communities of Memory» dresse le portrait de la crise de nos paysages commémoratifs, à la lumière de l'impact des réseaux socio-numériques, sur les façons contemporaines de se souvenir et leur rôle en tant que nouveaux espaces (tribunes virtuelles) pour s'y faire entendre. Alvarez Hernandez étudie également l'impact de l'héritage globalement «partagé» de l'entreprise coloniale, ainsi que le rôle joué par la Commission de vérité et réconciliation (CVR) du Canada dans la contestation monumentale au pays. Si elle part de la situation entourant les monuments en Afrique du Sud et aux États-Unis, c'est parce qu'elle souhaite surtout comprendre la portée et la présence au Canada des nouvelles communautés virtuelles regroupées autour d'une mémoire intrinsèquement transnationale et transculturelle. Alvarez Hernandez examine les «corrections» subies par les statues d'Edward Cornwallis, à Halifax, et de la reine Victoria et de John A. Macdonald, à Montréal. Elle établit ainsi des liens avec les effets contemporains de la colonisation et avec la formation de réseaux de

solidarité et d'empathie à travers la planète et sur les réseaux socio-numériques. Elle tente de réfléchir aux retraits et aux interventions à l'endroit de ces statues sans oblitérer et même en intégrant la spécificité des contextes dans lesquels elles s'inscrivent.

La plupart des monuments en sol canadien se trouvant au cœur de l'actualité représentent des figures qui ont activement participé à l'assimilation et à l'effacement des populations autochtones. L'artiste et professeur Brandon Vickerd examine cette réalité, ainsi que les manières d'y remédier, à partir d'une réflexion autour du processus de création de sa sculpture *Wolfe and the Sparrows*, inaugurée en 2019 sur la 12th Street Bridge, à Calgary. Dans son texte «Monumental Remix: Subverting the Monument in Canada's Public Spaces», Vickerd revient sur la conception et la fabrication de son œuvre *Wolfe and the Sparrows* pour lesquelles il a adopté une approche visant à «remixer» le monument. Tout en le modifiant, il s'approprie le Monument to Wolfe de l'artiste écossais John Massey Rhind qui se dresse depuis 1898 à South Mount Royal Park à Calgary. Dans *Wolfe and the Sparrows*, Vickerd transforme la tête du général britannique en une volée de moineaux. Développé en étroite collaboration avec des citoyen·nes du quartier Inglewood ainsi qu'avec le Moh'kinsstis Public Art Guiding Circle¹⁸, les personnes consultées ont manifesté un désir de voir une œuvre dite plus traditionnelle; c'est-à-dire un ensemble figuratif, dans des matériaux associés aux monuments¹⁹. Elles voulaient de surcroît un projet dégageant à la fois un sens humoristique et critique. Mais l'aspect qui semble avoir guidé le processus était le désir des citoyen·nes consulté·es, autochtones et non autochtones, de réfléchir à la réconciliation entre les Premières Nations et les colons. La sculpture de Brandon propose en fin de compte une décapitation de la figure du général britannique Wolfe, ce qui peut être perçu comme un procès symbolique du passé mené conjointement par des Autochtones et non-Autochtones, sur le long chemin vers la réconciliation.

Le portfolio de l'artiste montréalaise Noémi McComber conclut cette partie en ramenant la discussion principalement à Montréal, ville où vivent et travaillent autant l'artiste que les rédactrices invitées de ce numéro. McComber saisit l'opportunité pour partager plusieurs de ses projets, en particulier ceux qui se déploient dans l'espace public. Adoptant une approche similaire à celle de Vickerd, elle «remixe» des monuments et des drapeaux—et parfois des monuments avec des drapeaux. Elle insuffle à ces derniers des nouvelles significations temporaires, ne serait-ce que le temps de ses interventions, qui prennent souvent la forme d'un corps à corps avec les monuments. McComber part de ses observations dans la ville pour mettre en pensée des questionnements portant sur la possibilité de s'approprier le patrimoine urbain bâti afin que ce dernier reflète la condition contemporaine, par exemple, d'une ville comme Montréal: Est-il possible de «remixer» à titre individuel ou collectif les statues pour s'y reconnaître? Si l'artiste comprend ses interventions comme étant de «contre-monuments», plus que de contrer le monumental, c'est le performatif qui les cadre. En raison du désir de McComber de donner à voir au public ces statues sous une nouvelle lumière et de favoriser une interaction mentale avec celles-ci, mais aussi grâce au rôle de la documentation photographique dans ses projets, ses productions peuvent être considérées comme des «monuments performatifs²⁰»; une notion à laquelle plusieurs auteurs et autrices de ce numéro ont recours et, parfois même, problématisent²¹. La série où plusieurs de ces stratégies convergent est certainement *Nouveaux drapeaux pour vieux monuments*, projet qu'elle a réalisé en collaboration avec le centre d'artistes Dare-Dare en 2011. McComber a commencé cette série d'interventions afin de remettre en question, à la lumière des réalités géopolitiques et sociales contemporaines, la présence, dans l'arrondissement Ville-Marie, à Montréal, de quelques monuments, dont ceux aux effigies de Jean Vauquelin, de Jean-Olivier Chénier, de John Young et de la reine Victoria. Seule ou à l'aide de collaborateurs et collaboratrices,

l'artiste a paré ces statues de drapeaux du Québec à la symbolique modifiée. Sur le «fleurdelisé», les références à la monarchie française et à la religion catholique ont été remplacées par des harfangs des neiges, des talons hauts de couleur rose, des cornets de crème glacée, des poutines et des cœurs arc-en-ciel. Ces symboles incarnent des réalités et des représentations plus proches des communautés locales actuelles dans lesquelles sont installées ces statues. Le drapeau comme les monuments compte parmi les éléments sur lesquels se base la formation d'une communauté imaginée. Celle-ci se définit, selon Benedict Anderson²², comme une communauté (nationale) où la relation d'interconnaissance n'existe pas nécessairement et, pourtant, ses membres «s'imaginent» en communion. Au sein de ces communautés, les gens se pensent et se rattachent à autrui autrement, en l'absence de face à face, notamment à travers les formes symboliques de la nation qui consolident un sentiment d'appartenance.

Bien qu'ancrées dans un désir de promouvoir un dialogue avec des monuments dont la plupart glorifient des figures de la période coloniale, les œuvres de Vickerd et de McComber enjoignent tout de même à se demander si un tel dialogue peut avoir lieu et si la communauté (nationale) peut être ré-imaginée tant que ces statues restent en place. L'éventualité d'une impossibilité dialogique est précisément mise de l'avant par l'artiste métisse David Garneau en 2014 avec sa performance «Dear John, Louis David Riel», présentée à l'occasion du 129^e anniversaire de la mort de Louis Riel, chef du peuple Métisse et reconnu comme le fondateur du Manitoba²³. Au parc Victoria, à Regina, où se dresse une statue John A. Macdonald, qui a notamment ordonné la pendaison de Riel pendant son mandat comme premier ministre du Canada, Garneau s'est glissé dans la peau de ce dernier. Cagoule sur la tête et nœud au cou, l'artiste a complété son costume avec un ensemble inspiré de celui que Riel portait lors de son procès. Pendant la performance, Garneau est devenu de plus en plus frustré par l'impossibilité de dialoguer avec une statue, en l'occurrence

celle de Macdonald, ce qui annonce un registre plus symbolique et la complexité de la réconciliation. Comme l'explique Dylan Miner, «reconciliation also presupposes a prior relationship between two parties that was amicable, well-balanced, and equitable. Settler colonialism, as we know too well, was none of these²⁴». Ce numéro, plus que d'offrir des réponses closes au débat en cours ou d'adopter des positions tranchées, souhaite ouvrir et exposer la variété des points de vue qui s'affrontent sur la sphère publique pour favoriser une réflexion polyphonique.

Droit moral et art public: le point

Nous avons tenu à inclure dans ce numéro une contribution proposant un cadre juridique qui conduit à se pencher concrètement sur les effets des contestations et des interventions sur les œuvres commémoratives. Malgré toute son importance, la dimension légale reste peu abordée dans les débats en cours. L'avocat François Le Moine s'est prêté à l'exercice en plaçant au centre de son argumentaire les protagonistes qu'il estime comme les grands oubliés des débats en cours, soit les artistes et leurs droits. Néanmoins, son article s'adresse aussi aux gestionnaires d'art public et devient de la sorte une contribution incontournable visant à donner des balises juridiques pour approcher concrètement les mouvements de contestation et les interventions et, de manière plus générale, les politiques en matière d'art public. Le Moine s'adresse à la fois au présent et à l'avenir, et c'est pour cela qu'il conclut la section principale de ce dossier thématique. Dans son article intitulé «La loi, la statue et l'artiste. L'apport du droit moral aux débats sur la commémoration», Le Moine parcourt les dispositions de la *Loi sur le droit d'auteur* («Lda») qui régissent l'art public au Canada et dont la bonne compréhension permet d'éclairer davantage plusieurs décisions contemporaines à l'égard des monuments controversés. Après un survol des principaux éléments du droit moral, notamment sa différenciation avec le droit d'auteur, Le Moine examine une série d'exemples tirées de contextes étatsunien, canadien et québécois pour vérifier

les situations et les transformations qui porteraient atteinte à l'intégrité d'une œuvre, même en l'absence de modification physique temporaire ou permanente. Si la mutilation ou la modification d'une œuvre d'art public constitue une violation qui se conteste, la destruction donne peu de recours à l'artiste. En effet, toute destruction ne constitue pas une atteinte au droit moral. Finalement, Le Moine affirme qu'il est nécessaire que les autorités responsables de la gestion d'œuvres d'art public sur leur territoire se prévalent de politiques ou de principes directeurs qui encadrent, par exemple, la possibilité d'un retrait tout en respectant les droits moraux des artistes. Ceci est d'autant plus urgent à une époque où les gouvernements sont enjoins de répondre rapidement aux multiples demandes d'intervention sur les œuvres commémoratives dans leurs collections. ¶

Analays Alvarez Hernandez professeure adjointe au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.
—analays.alvarez@umontreal.ca

Marie-Blanche Fourcade est cheffe conservation et expositions au Musée de l'Holocauste Montréal et professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.
—marie-blanche.fourcade@museeholocauste.ca

1. Cette journée d'échanges à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) a réuni des chercheurs, des chercheuses, des artistes, des professionnels de la culture et des citoyens-nés afin de discuter des grands enjeux politiques, symboliques et esthétiques qui touchent à la relation que nous entretenons avec les monuments et, par là-même, avec notre mémoire collective dans l'espace public. Très concrètement, l'objectif du forum était de partager des études de cas de monuments et de projets mobilisateurs qui pourraient contribuer à la recherche de solutions de gestion pour ces œuvres dont on interroge aujourd'hui la place et la pertinence. Pour en savoir plus sur ce forum, voir https://culturemontreal.ca/app/uploads/2019/08/FORUM_Art-public-et-commemoration_Programme_F.pdf.

2. À propos de cette Commission, voir <https://culturemontreal.ca/grands-dossiers/art-public/>.

3. Voir Analays Alvarez Hernandez, Marie-Blanche Fourcade et Maria Silina, «Rapport synthèse du forum Entre raison et tensions: L'art public à l'épreuve de la commémoration corrigée», Montréal, *Culture Montréal*, août 2020, https://culturemontreal.ca/app/uploads/2020/10/Synthese-forum-art-public-2019_VF.pdf.

4. Pour des exemples d'interventions temporaires ou permanentes sur des monuments en 2020, notamment en Europe et aux États-Unis, voir «Vague de vandalisme contre des monuments jugés racistes aux États-Unis et en Europe», Radio-Canada, 11 juin 2020, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1711129/racisme-statures-christophe-colomb-europe-etats-unis>.

5. À cet égard, nous souhaitons vivement remercier tous les contributeurs et contributrices de ce numéro pour leur ténacité à poursuivre leur engagement en dépit d'un contexte inattendu et complexe.

6. Cet homme politique français a rédigé un décret dont l'adoption le 27 avril 1848 interdit l'esclavage dans toute la France.

7. Bruno Sat, «Statues de Schoelcher brisées en Martinique: réflexion avec deux spécialistes de l'esclavage», Outre-mer la 1ère, 31 mai 2020, <https://la1ere.francetvinfo.fr/statues-schoelcher-brisees-martinique-reflexion-deux-specialistes-esclavage-838076.html>.

8. Ibid.

9. «Colombia: Indigenos protesters topple conquistador's statue», BBC News, 17 septembre 2020, <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-54186047>.

10. Analays Alvarez Hernandez, «La représentation du génocide arménien dans l'espace public français: le monument comme dispositif ethnoculturel d'appropriation et de légitimation», Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 97.

11. Françoise Divorine, «Entre événement et mémoire: la monumentalité contemporaine», *Ville, forme, symbolique, pouvoir, projets*, Liège, Pierre Mardaga, 1986, p. 17.

12. Alvarez Hernandez, op. cit.

13. Pour plus des renseignements sur les événements du Cap et de Charlottesville, voir le texte de commentaire d'Analays Alvarez Hernandez dans ce numéro.

14. Nous songeons par exemple aux municipalités mettant sur pied des commissions d'expertes et de citoyens-nés pour examiner les monuments controversés sur leur territoire, et faire des recommandations. Voir, par exemple, le rapport produit par une de ces commissions à New York: «Mayoral Advisory Commission on City Art, Monuments, and Markers», janvier 2018, <https://www1.nyc.gov/assets/monuments/downloads/pdf/mac-monuments-report.pdf>.

15. Traduction libre des autrices.

16. Le rôle de Scott rappelle celui de l'artiste britannique Jeremy Deller dans la reconstitution d'une des batailles les plus médiatisées que se sont livrées mineurs et policiers le 18 juin 1984 à Orgreave, en Angleterre. Claire Bishop explique que, dans *The Battle of Orgreave* (2001), Deller «is a directorial instigator, working in collaboration with a production agency (Artangel), a film director (Figgis), a battle re-enactment specialist (Howard Giles), and hundreds of participants» (Claire Bishop, «The Social Turn: Collaborations and Its Discontents», dans *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorships*, Londres, New York, Verso, 2012, p. 37).

17. James E. Young, «The counter-monument: memory against itself in Germany today», *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, 1992, p. 267-296.

18. Il s'agit d'un comité consultatif auprès du programme d'art public de la Ville de Calgary composé d'artistes autochtones

en provenance de différentes communautés et pratiquant diverses disciplines.

19. Ce désir semblait en lien avec des controverses récentes en art public dans la ville de Calgary, entourant entre autres la sculpture du collectif *Ingés Idee Travelling Light* (2013). Sur la controverse l'entourant, voir «Blue ring artists surprised by reaction to installation», CBC News, 11 octobre 2013, <https://www.cbc.ca/news/canada/calgary/blue-ring-artists-surprised-by-reaction-to-installation-1.1991453>.

20. Mechtild Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*, Manchester, Manchester University Press, 2014.

21. Voir les articles de Adrian Anagnost et Raino Isto dans ce numéro.

22. Benedict Anderson, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, 1^{re} éd. 1983, Paris, La Découverte, 1996.

23. Garneau revient sur cette œuvre en 2019, dans le récit de pratique suivant: David Garneau, «Extra-Rational Indigenous Performance: Dear John»; Louis David Riel», *Canadian Theatre Review*, vol. 178, 2019, p. 72-76.

24. Dylan Miner, *David Garneau: Dear John; Louis David Riel*. Regina, Saskatchewan, Dunlop Art Gallery, 2014.