

# Le monument dans un champ élargi : les pratiques performatives de Giorgia Volpe, Claudia Bernal et Constanza Camelo Suare

Analays Alvarez Hernandez

Number 127, Winter 2021

Sortir  
Come Out

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95142ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Alvarez Hernandez, A. (2021). Le monument dans un champ élargi : les pratiques performatives de Giorgia Volpe, Claudia Bernal et Constanza Camelo Suare. *Espace*, (127), 14–21.

•  
**LE MONUMENT DANS  
UN CHAMP ÉLARGI :  
LES PRATIQUES PERFORMATIVES  
DE GIORGIA VOLPE, CLAUDIA BERNAL ET  
CONSTANZA CAMELO SUAREZ**

**Analays Alvarez Hernandez**





**Giorgia Volpe**, *La grande manufacture*, 2017-2018. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : R. Philippe.

Figure solidaire d'une temporalité longue<sup>1</sup>, de la sédentarité et de la solidité, le monument est au cœur de la tempête. Selon le philosophe français Régis Debray, ce qu'il qualifie de « monument-message » constitue une lettre adressée d'une époque à la suivante<sup>2</sup>. Aujourd'hui, nombreux sont ceux à ne plus vouloir ouvrir cette lettre. En fait, certains souhaitent la déchirer, tandis que d'autres proposent de la réécrire.

Aux allures de plus en plus planétaires, la contestation actuelle du monument reflète un malaise croissant à l'endroit de différents héritages coloniaux, totalitaires ou religieux<sup>3</sup>. Au Canada, plusieurs monuments porteurs d'idéologies racistes, esclavagistes et génocidaires sont aussi sous la loupe médiatique, citoyenne et gouvernementale. Toutefois, bien avant cette crise monumentale, un autre phénomène, relativement méconnu du grand public et peu relaté par les médias, sévissait dans la sphère publique.

Depuis une quarantaine d'années, plusieurs municipalités canadiennes sont confrontées à l'afflux de demandes en provenance de différentes communautés ethnoculturelles pour l'érection de monuments<sup>4</sup>. En dépit de son fort penchant pour les controverses et de son caractère affirmatif, la figure du monument demeure un choix privilégié par plusieurs citoyens, dont ceux et celles issus de l'immigration. La volonté des communautés ethnoculturelles de faire acte officiel de mémoire rejoint un souhait plus large d'émerger sur la scène

**Giorgia Volpe**, *La grande manufacture*, 2017-2018. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Lise Breton.

publique, de faire valoir leurs droits et d'obtenir diverses formes de reconnaissance. Toutefois, la production d'œuvres commémoratives permanentes par ou pour ces communautés reste strictement régulée par les autorités : seulement un nombre limité de ces demandes voit le jour<sup>5</sup>. Cette régulation semble notamment être un effort afin d'éviter certains épisodes de controverse survenant en lien avec ces artefacts mémoriels (pour la plupart des bustes et des statues). Ces derniers exacerbent, entre autres, des antagonismes historiques – que l'on pense au débat historique qui oppose la Macédoine et la Grèce autour d'Alexandre le Grand ou au génocide arménien (1915), que le gouvernement turc refuse de reconnaître –, ou dénoncent des régimes totalitaires qui sont toujours au pouvoir<sup>6</sup>.

Au fur et à mesure que de nouvelles communautés se constituent, et que les plus anciennes s'élargissent, la gestion de leurs besoins commémoratifs doit s'ajouter à nos multiples urgences

**Claudia Bernal**, *Une minute de silence*, depuis 2014. Jardin du Carrousel, Paris (autour de l'œuvre *La Rivière*, Aristide Maillol, 1938).  
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste.



contemporaines. Aujourd'hui, une personne sur cinq au Canada est née à l'étranger. En 2036, près d'un Canadien sur deux sera issu de l'immigration<sup>7</sup>. Cette réalité, tout autant que la crise actuelle de nos paysages commémoratifs, impose une reconsidération immédiate de la durée de vie, ainsi que des sujets, des fonctions et des formes du monument, au-delà de l'arbitrage rendu par les instances gouvernementales. Si, depuis une trentaine d'années, la temporalité de l'art public est un enjeu amplement étudié<sup>8</sup>, de même que l'inclusion d'autres médiums artistiques<sup>9</sup>, la contribution principale de cet article est d'amener ces débats dans le domaine de l'activité commémorative et de les mettre en rapport avec l'immigration au Canada. Nous nous tournons ainsi vers des artistes issus de communautés ethnoculturelles comme un moyen de familiariser ces dernières, tout autant que les autorités, avec des pratiques commémoratives – autres que des bustes et des statues –, mobilisant des temporalités, des géographies, des sensibilités et des matériels (humains) divers.

Ancrées dans les confins de l'art actuel, les œuvres de Giorgia Volpe, de Claudia Bernal et de Constanza Camelo Suarez peuvent tenir lieu de formes élargies de monument. Malgré (et surtout en raison de) leur caractère temporel ou éphémère, les pratiques de ces artistes québécoises d'origine latino-américaine semblent pouvoir se substituer ou du moins être considérées comme une alternative au monument. Leurs pratiques performatives concurrencent le monument à plusieurs niveaux. Ces trois artistes remplacent les corps absents par des corps présents (et non pas par leur représentation ou leur évocation). Leurs œuvres font advenir un espace pour y faire acte de mémoire avec notre prochain afin de stimuler une relation effective et archipélique<sup>10</sup>, bien au-delà du type de mise en relation suggérée par le monument, soit une relation imaginée et généralement attachée à une communauté nationale. De plus, elles déclenchent un processus de pensée et de réflexion *hic et nunc*, visant autant le présent que l'avenir – même lorsqu'il s'agit d'un travail silencieux d'archéologie de la mémoire. Qui plus est, les pratiques de ces artistes ont le potentiel d'avoir plus d'impact à long terme, et ce, en dépit de l'apparent paradoxe instauré par leur temporalité. Les stratégies visuelles, discursives et actancielles qu'elles mettent en place peuvent laisser des traces indélébiles chez les individus qui en font l'expérience.

### Monument archipélique

Les projets de l'artiste québéco-brésilienne Giorgia Volpe dévoilent des zones de contact entre différentes cultures et traditions, et bâtissent des communautés, aussi temporaires soient-elles. Pour *Le temps donné* (2006), sorte de rituel de fermeture de l'école catholique *Présentation de Marie*, à Gatineau, Volpe a rassemblé une communauté de femmes autour de la confection d'un ouvrage commun afin de rappeler l'histoire du lieu et de rendre hommage à ses étudiantes et à son personnel.

Plus de dix ans après cette intervention, elle fait la lumière, cette fois-ci, dans une manufacture en plein air, sur une nouvelle constellation de femmes issues d'origines culturelles diverses. Présentée une première fois en 2017, puis en 2018, au parc de l'Amérique-Française à Québec, *La grande manufacture* est, dans les mots de l'artiste, un « monument vivant »<sup>11</sup>. Œuvre collaborative et immersive, elle y intégrait le spectacle déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant?*, qui se tenait dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec. Quinze femmes se dressaient au centre de bobines surdimensionnées, drapées de courtelines fleurdelisées, tenant lieu à la fois d'espace de travail et d'apprentissage<sup>12</sup>. Des bobines telles des îles d'un même archipel, sans centre ni périphérie, ouvertes au partage de cultures et d'imaginaires. Si le monument a historiquement réaffirmé les frontières nationales, le projet de Volpe invite, au contraire, à les dépasser en provoquant, d'un trait, un entrelacs de temporalités. Œuvre hommage au passé manufacturier du Québec, les visiteurs devenaient membres du personnel de la manufacture en poinçonnant une carte en guise de droit d'entrée. Œuvre hommage au présent du Québec, les femmes, dont plusieurs rencontrées par Volpe dans des ateliers organisés par l'organisme R.I.R.E 2000<sup>13</sup>, représentaient une panoplie d'horizons, de savoirs et de façons d'être et d'agir coexistant dans notre quotidien. Œuvre visionnaire, décidément, parce qu'elle devient aussi un hommage par anticipation à un avenir où dominerait un vivre-ensemble archipélique.

### Monument portatif

Claudia Bernal est une artiste multidisciplinaire d'origine colombienne. En combinant danse, théâtre, littérature et arts visuels, ses performances rendent souvent hommage aux victimes de violence. *Une minute de silence* (2014 –) est une série de performances-interventions que Bernal a réalisée à Bruxelles, Istanbul, Paris, Prague et Vienne. De passage dans ces métropoles, l'artiste sélectionnait une sculpture ou une statue, généralement un monument, et s'inspirait de sa forme ou de son contenu pour chorégraphier ses mouvements.

À Vienne, en 2014, Bernal a traversé Albertinaplatz très lentement, en mimant la position de la sculpture en bronze du « Juif agenouillé nettoyant la rue », un des éléments composant le *Mémorial contre la guerre et le fascisme* (1988-1991) d'Alfred Hrdlicka. Arrivée devant « La porte de la violence », un autre élément de cet ensemble monumental, l'artiste s'est relevée, a dépassé son seuil, et est ensuite restée immobile, en silence, pendant toute une minute. Munie d'une balle de laine rouge et enveloppée d'un filet de camouflage montrant les visages de victimes de conflits armés contemporains, Bernal a renouvelé l'hommage rendu par le Mémorial de Hrdlicka. Car un monument peut perdre ses significations avec le temps : il devient « désinvesti, muet, devenu énigme, parce que plus personne n'est là pour le faire parler<sup>14</sup> ». De surcroît, la longévité à laquelle il est promis, voire son absence de date d'expiration, le fait se heurter graduellement à un non-public.

Dans le jardin du Carrousel, à Paris, aussi en 2014, le choix de Bernal s'est porté sur *La Rivière* (1938) d'Aristide Maillol, une sculpture en bronze représentant une femme agonisante. Elle a tendu sa balle de laine à cette femme et l'a transformée, l'espace d'une minute, en monument aux femmes emportées par les cours d'eau du monde. Sans doute faut-il remonter les eaux du temps pour comprendre le choix de *La Rivière* de Maillol. Dans son installation performative *Faits du même sang* (2007), Bernal explorait déjà la double nature de l'eau en référence directe au fleuve Magdalena : à la fois source de purification et complice des meurtriers dans la disparation de nombreuses femmes en Colombie.

L'absence – de monument, en l'occurrence – est aussi partie prenante de la série *Une minute de silence* (2014 – ). Ne trouvant pas d'œuvre commémorative en hommage aux victimes du génocide arménien à Istanbul, en 2015 – l'année

**Constanza Camelo Suarez**, *Res Publica*, 2017.  
Avec l'aimable permission de l'artiste.  
Photo : Carlos Monroy et Luz Eugenia Aragon.

**Claudia Bernal**, *Une minute de silence*,  
depuis 2014, Albertinaplatz, Vienne (autour  
du Mémorial contre la guerre et le fascisme,  
Alfred Hrdlicka, 1988-1991). Photo : avec  
l'aimable permission de l'artiste.





de son centenaire –, Bernal est restée debout, figée, pendant une longue minute sur l'avenue Istiklal, l'une des artères les plus achalandées de cette ville.

### Monument thérapeutique

*Res Publica* (2017) est une intervention performative aux ingrédients multiples présentée dans le cadre de FIAC Hors les Murs, à Paris. Dans ce projet, Constanza Camelo Suarez combine promenade urbaine, réalité virtuelle et monuments. L'artiste a pris comme point de départ des événements récents en Colombie, son pays natal, soit les accords de paix et le référendum qui s'est tenu en 2016. Celle qui est également professeure à l'Université du Québec à Chicoutimi a lancé un appel auprès de la diaspora colombienne à Paris, mais aussi auprès de Français sans lien direct avec ce pays sud-américain, afin de participer à une action collective se déployant en deux volets. Cette action s'est (physiquement) déroulée dans les environs de l'esplanade où se dresse une statue équestre de Simon Bolivar<sup>15</sup> sur la promenade du Cours-de-la-Reine dans le 8<sup>e</sup> arrondissement. À cet endroit, des casques de réalité virtuelle mettaient les participants en

présence d'une image à 360 degrés d'une place à Bogotá, où est sise une autre effigie de Bolivar. Conviés à partager les souvenirs activés par cette image, les raisons sous-tendant leur choix de vote lors du référendum – consultation qui a grandement divisé les Colombiens aux quatre coins de la planète –, ainsi que leur idéal de république colombienne, ils se sont prononcés sur le passé, sur le présent et sur l'avenir<sup>16</sup>. Lors du deuxième volet, l'un portant le casque, l'autre le guidant, les participants.e.s ont simultanément sillonné en duo les lettres de *RES PUBLICA* inscrites au sol et ont échangé leurs points de vue (opposés) sur le processus de paix en Colombie. En ce dimanche, 22 octobre 2017, une tentative de réconciliation s'opérait à la fois à Paris et dans un espace virtuel, quelque part entre Paris et Bogotá, surlignant, au passage, la correspondance nécessaire entre parole(s) et action(s).

### Tout-Monument

Volpe, Bernal et Camelo Suarez connectent des imaginaires par-delà les frontières, se concentrent sur la notion de partage et ouvrent des interstices dans le quotidien pour stimuler le dialogue,



Constanza Camelo Suarez, *Res Publica*, 2017.  
Avec l'aimable permission de l'artiste.  
Photo : Carlos Monroy et Luz Eugenia Aragon.



malgré (et surtout en raison de) nos différences. Dans *La grande manufacture*, plus que les femmes ou leurs origines, l'objet de l'hommage était leur savoir-faire et leur transmission dans une mise en scène où fiction, réalité et absurde s'entremêlaient pour doter l'ensemble d'un brin d'espièglerie. Monument portatif, modulable et transnational, *Une minute de silence* raccorde, quant à lui, géographies, cultures et temporalités, et nous met en présence des victimes de violence d'hier et d'aujourd'hui. Dans la même veine, *Res publica* mettait en rapport différentes dimensions du temps et de la réalité, de même que des aires

géographiques éloignées pour générer un espace (thérapeutique) d'échange entre les performeurs; un espace qui était de surcroît immersif « où l'on pouvait vivre l'utopie autrement<sup>17</sup> ».

Au-delà de leur potentiel commémoratif, les pratiques de ces artistes rappellent que l'art dans les espaces publics doit dialoguer avec nos réalités changeantes, avec l'accélération et la compression du temps, avec l'avènement d'une ère (post) - numérique et, plus essentiel encore, avec la diversification de nos populations, intérêts et états d'âme<sup>18</sup>.

1. Régis Debray, « Trace, forme ou message ? », *Cahiers de médiologie*, n° 7, 1<sup>er</sup> semestre, 1999, p. 27-44.

2. *Ibid.*

3. Annie Gérin, « Le destin des monuments : réflexions sur la commémoration publique », *ESPACE art actuel*, n° 122, printemps-été 2019, p. 75-79.

4. Analays Alvarez Hernandez, « Challenging Canada's Politics of Commemoration Through Sites of Contested Transnational Memories », *Cahiers de Mémoire*, n° 6, 2019, p. 61-78.

5. *Ibid.*

6. Des statues de la déesse de la démocratie, à Toronto et à Vancouver, commémorent les victimes du massacre de la place Tiananmen perpétré par les autorités chinoises en 1989.

7. Statistiques Canada, 2017, « Immigration et diversité : projections de la population du Canada et de ses régions, 2011 à 2036 ». [En ligne] : [bit.ly/3n4fgv2](http://bit.ly/3n4fgv2).

8. Patricia C. Philips, « Temporality and Public Art », dans *Critical Issues in Public Art: Content, Context, Controversy*, Harriet F. Senie et Sally Webster (dir.), New York, Harper Collins, 1992, p. 295-304; Fred Evans, « The Dilemma of Public Art's Permanence », *Public Art Dialogue*, vol. 6, n° 1, 2016, p. 58-81.

9. Voir, par exemple, Susa Pop et al. (dir.), *What Urban Media Art Can Do. Why When Where and How?*, Stuttgart, Avedition, 2016.

10. Je m'inspire de la notion de « pensée archipélique », c'est-à-dire d'une pensée avec le monde et non pas dans le monde, développée par l'écrivain et philosophe martiniquais Édouard Glissant dans plusieurs de ses ouvrages. Voir, par exemple, Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

11. Giorgia Volpe, communication électronique, 22 juillet 2020.

12. Chaque bobine accueillait une activité différente : confection de fleurs en tissu et de nœuds, modelage de biscuits en forme de cœur, « mise en boîte » de valeurs, la réalisation de tatouages au henné, tressage de cheveux, etc.

13. Organisme qui œuvre à l'intégration en emploi des personnes immigrantes.

14. Régis Debray, *op. cit.*, p. 37.

15. Il s'agit de la réplique d'une statue d'Emmanuel Frémiet.

16. Pour écouter leurs récits, visiter : <http://constanzacamelosuarez.com/respublica/>.

17. Constanza Camelo Suarez, communication électronique, 6 août, 2020.

18. Je tiens à remercier Giorgia Volpe, Claudia Bernal et Constanza Camelo Suarez pour leur collaboration à cet article.



**Analays Alvarez Hernandez** est historienne de l'art, commissaire d'exposition indépendante et professeure adjointe au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Alvarez Hernandez s'intéresse aux pratiques artistiques actuelles, principalement à celles qui se déroulent dans l'espace public, qu'elle étudie à la lumière des études postcoloniales, décoloniales et diasporiques, ainsi que du phénomène de la mondialisation. Avec le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ses principaux projets de recherche portent sur les « galeries domestiques » dans des sociétés (post)-socialistes, ainsi que sur les artistes de la diaspora latino-américaine au Canada.