

-
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PROGRAMME D'ART PUBLIC DU *FOURTH PLINTH*.
UNE BRÈCHE DANS LE DISCOURS COLONIALISTE ET IMPÉRIALISTE DU
TRAFALGAR SQUARE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ORIANE ASSELIN-VAN COPPENOLLE

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En tout premier lieu, je tiens à remercier spécialement ma directrice Annie Gérin qui m'a accompagnée à travers ce périple, au fil des diverses tangentes qu'a pris ce projet. Son support inestimable et ses nombreux encouragements m'ont permis de le mener à terme. À ce sujet, je ne peux omettre de souligner la présence continue de mes proches dans ce processus qui fut ponctué de nombreuses remises en question. Merci de votre précieux soutien.

C'est en reconnaissant mes privilèges que je remercie également le soutien financier offert par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), qui m'a permis de me concentrer sur ma recherche, ainsi que la Bourse à la mobilité offerte par l'UQAM qui a contribué au financement mon voyage de recherche à Londres, lors de l'été 2015. Je tiens aussi à remercier Kirsten Dunne et Michaela Crimmin pour leur accueil et leur généreux partage sur le programme d'art public du *Fourth Plinth*.

De plus, je tiens à remercier le CELAT (Centre et laboratoires de recherche cultures, arts, sociétés) en raison du soutien financier offert à des projets que j'ai pu mener et qui ont enrichi mes recherches à plusieurs niveaux, mais surtout pour l'encadrement inspirant qu'il procure aux étudiantes et étudiants. Les rencontres, échanges et partages de connaissance que cet espace de travail permet sont fondamentaux.

Et finalement, un immense merci à mes relectrices et relecteurs qui ont grandement participé à bonifier mon texte.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	V
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	11
LE TRAFALGAR SQUARE. SON HISTOIRE, SON PRÉSENT	11
1.1 Création et développement du Trafalgar Square	11
1.1.1 L'amiral Horatio Nelson, héros national.....	11
1.1.2 Évolution urbanistique du Trafalgar Square	12
1.1.3 Les héros militaires du Trafalgar Square	17
1.2 Le <i>Fourth Plinth</i> , sa genèse, son programme et son aboutissement.....	22
1.2.1 La Société Royale des Arts	22
1.2.2 <i>World Squares for All</i> : revitalisation du Trafalgar Square	28
1.2.3 <i>Great London Authority</i> (GLA) : héritage du parti travailliste de Tony Blair	29
1.2.4 Fonctionnement du <i>Fourth Plinth Commissioning Group</i>	33
Conclusion.....	35
CHAPITRE II.....	37
ESPACE PUBLIC POSTCOLONIAL PONCTUÉ DE MONUMENTS AU DISCOURS COLONIALISTE. QUELLES STRATÉGIES ADOPTÉES?	37
2.1 Promotion d'une identité nationale au Trafalgar Square	38
2.1.1 Londres, ville postcoloniale	38
2.1.2 Le Trafalgar Square, lieu de mémoire et espace discursif mouvant	41

2.2	Le monument de l'époque coloniale, un patrimoine contesté	46
2.2.1	Préservation des monuments au discours colonialiste au XXI ^e siècle	46
2.2.2	« Passé blanc, présent multiculturel »	51
2.3	Décoloniser l'espace public	56
2.3.1	Protestations contre les monuments au discours colonialiste à l'international	56
2.3.2	Stratégies de décolonisation de l'espace public	59
	Conclusion	64
	CHAPITRE III	66
	LE <i>FOURTH PLINTH</i> , CRÉATION D'UN ESPACE DISCURSIF	66
3.1	Œuvres issues du programme du <i>Fourth Plinth</i>	67
3.1.1	<i>One & Other</i> d'Antony Gormley, 2009	68
3.1.2	<i>Nelson's Ship in a Bottle</i> de Yinka Shonibare MBE, 2010.....	74
3.1.3	<i>Hahn/Cock</i> de Katharina Fritsch, 2013	77
3.2	Le <i>Fourth Plinth</i> et l'ouverture du discours impérialiste du Trafalgar Square .	81
3.2.1	Le <i>Fourth Plinth</i> , programme d'œuvres ancrées dans le site.....	81
3.2.2	Le temporaire en art public	86
3.2.3	Le <i>Fourth Plinth</i> , un espace interstiel ?.....	92
3.3	<i>Fourth Plinth</i> , programme d'art public spectaculaire en phase avec le capitalisme culturel ?	94
	Conclusion	99
	CONCLUSION	101
	ANNEXE A	
	FIGURES	108
	BIBLIOGRAPHIE	114

RÉSUMÉ

Le Trafalgar Square est une place publique au cœur de Londres, capitale du Royaume-Uni. Il est à la fois le vestige d'une autre époque – celle d'un impérialisme glorieux et du colonialisme britannique –, le foyer de manifestations et le réceptacle d'œuvres d'art public actuel issues du programme d'art public du *Fourth Plinth*. Ce programme d'art public, instauré au tournant du XXI^e siècle, se démarque de par sa caractéristique d'investir un seul et même espace, un socle datant du XIX^e siècle, avec des œuvres d'art actuel qui s'y succèdent environ à tous les 18 mois. Ce mémoire se penche sur le lien dialogique qui s'établit entre le programme d'art public du *Fourth Plinth* et la place publique dans laquelle il s'incarne. Les monuments qui se situent au Trafalgar Square commémorent et idéalisent des personnages historiques masculins blancs ayant participé à l'expansion de l'Empire britannique. Comme le soulève ce mémoire, la préservation des monuments qui glorifient l'époque coloniale mérite d'être davantage remise en question. Leur impact négatif sur la société multiethnique et postcoloniale de Londres se fait ressentir en raison du déploiement d'un discours colonialiste hégémonique. Ce mémoire soutient que l'impermanence des œuvres d'art public contribue à ouvrir le discours inhérent à cette place publique, en favorisant la création d'un espace non défini. Chaque œuvre engage à une démultiplication des enjeux déployés dans l'espace public. Par conséquent, le programme participe à complexifier la vision de l'identité nationale traditionnellement véhiculée par le Trafalgar Square. Toutefois, ce programme d'art public sert aussi d'outil de promotion à la ville de Londres et semble ainsi lié au capitalisme culturel qui prend forme dans de nombreuses métropoles occidentales.

Mots-clés : Art public, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Art actuel, Monument, Impérialisme, Colonialisme, Londres, Angleterre

INTRODUCTION

À travers une étude de cas singulière, celle du *Fourth Plinth* du Trafalgar Square de Londres, ce mémoire de recherche porte sur la présence de monuments faisant la promotion du colonialisme dans l'espace public dans le contexte actuel de mondialisation. Il évalue aussi la possibilité d'une ouverture dans le discours colonialiste grâce à une juxtaposition d'œuvres d'art public actuel à des monuments plus traditionnels. La problématique est développée en regard du Trafalgar Square, place publique située au cœur de Londres, datant du milieu du XIX^e siècle. Ce lieu est à la fois le vestige d'une autre époque – celle d'un impérialisme glorieux et du colonialisme britannique –, le foyer de manifestations et de festivals, et le réceptacle d'œuvres d'art public actuel qui se succèdent dans le cadre du programme d'art public du *Fourth Plinth*.

Si la majorité des programmes d'art public municipaux en Occident valorisent la pérennité des œuvres dans l'espace public – nonobstant, une tendance grandissante pour l'éphémère – le programme d'art public du *Fourth Plinth* constitue une exception à la règle de par sa caractéristique d'investir un seul et même espace, un socle, auparavant innocupé, avec des œuvres d'art actuel qui s'y succèdent. Chacune des œuvres demeure en place environ 18 mois. Une étude du programme du *Fourth Plinth* met en perspective, par le contraste qu'il offre, les projets d'art public pérennes dans les métropoles occidentales et propose une alternative qui semble permettre de soulever divers enjeux véhiculés par les espaces publics d'Europe et d'Amérique, qui se sont multipliés au XIX^e siècle, dont les discours impérialistes qui s'en dégagent.

L'expression « art public » est actuellement utilisée comme un terme générique englobant une pléthore de pratiques artistiques prenant place de manière temporaire

ou pérenne dans un espace d'accès public. Les œuvres se situent majoritairement à l'extérieur, toutefois, on les retrouve également dans les espaces intérieurs de bâtiments publics ou semi-publics, comme les bibliothèques, piscines municipales, universités et hôpitaux. Le terme « art public » est associé majoritairement aux mesures gouvernementales puisqu'il a émergé lors de la création du programme artistique gouvernemental du 1%, dont le développement dans les pays occidentaux se situe vers la moitié du XX^e siècle¹. Toutefois, les collections municipales d'art public ne comptent pas uniquement des œuvres issues du 1%. Elles contiennent aussi des monuments historiques et d'autres œuvres précédant la mise en place des politiques d'insertion d'œuvres d'art dans l'espace public. Ces œuvres se caractérisent soit par leur financement public, qu'il s'agisse de fonds gouvernementaux ou de levées de fonds, et/ou par leur appartenance à la collectivité.

L'art public, issu d'une commande publique ou non, peut donc définir tout autant un monument commémoratif datant de la fin du XIX^e siècle qu'une œuvre d'art contemporain – une sculpture, une installation, une œuvre sonore, une performance, une pratique engagée socialement, du land art, du design urbain, une murale, ou encore, une mosaïque. L'art public n'est en effet pas déterminé par le médium utilisé. Au contraire, sa forme est en mutation perpétuelle et incorpore différents médiums et disciplines.

Depuis de nombreuses années, l'art public est largement interrogé sous différents angles ; il mobilise l'attention de diverses disciplines, de la sociologie à l'urbanisme en passant par l'histoire de l'art. Les études critiques se concentrent majoritairement sur les intentions esthétiques, culturelles et politiques, ainsi que sur le processus

¹ Cette mesure gouvernementale, toujours actuelle, demande d'allouer généralement environ 1% du budget lors de la construction d'un bâtiment public ou de l'aménagement d'un site public, à la réalisation d'œuvres d'art qui s'inscriront *in situ*, majoritairement de manière pérenne. Ce ne sont pas tous les pays qui se sont dotés d'une telle politique, et les programmes locaux varient d'un pays à l'autre. Cliodhna Shaffrey. « What is public art ». *Irish Museum of modern art*, 2011. Récupéré de <http://www.imma.ie/en/downloads/publicart.pdf>.

institutionnel de sélection des œuvres qui transforme la production². La littérature scientifique portant sur l'art public a critiqué les œuvres issues d'une commande publique qui participent à l'esthétisation de l'espace public, à la revitalisation et à la gentrification des villes. Notons entre autres l'apport des publications *Evictions* de Rosalyn Deustche et *The Power of Place* de Dolores Hayden³. Le célèbre ouvrage de Miwon Kwon *One Place after Another* dresse une généalogie critique de l'évolution des œuvres d'art public *site-specific* qui est essentielle pour comprendre l'instrumentalisation de ce type d'œuvres. Une autre tendance dans la recherche sur l'art public repose sur la question des publics ou des non-publics, en se penchant sur la réception des œuvres et leurs usages potentiels. La publication récente du recueil *The Uses of Art in Public Space* édité en 2015 par Julia Laussau et Quentin Stevens, donne un aperçu des recherches à ce sujet⁴. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle et suivant la critique du genre monumental, la forme des projets mémoriels a été largement renouvelée, un processus qui a mené à la création de ce qu'on appelle aujourd'hui, suivant l'historien James E. Young, le « contre-monument⁵ ». Parmi les artistes et les auteurs qui se sont le plus investis dans le genre sont le couple d'artistes Jochem et Esther Shalev-Gerz et les auteurs Quentin Stevens, Karen A. Frank, Ruth Fazakerly et James E. Young.

Le sujet de mon mémoire s'ancre particulièrement dans la recherche sur l'instrumentalisation des espaces publics. Pour ce faire, il s'intéresse au lien

² Notamment Suzanne Lacy et al., *Mapping the terrain: New genre public art*, 1994 ; Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, 2004 ; Rosalyn Deutsche, *Evictions Art and Spatial Politics*, 1996.

³ Voir entre autres Rosalyn Deutsche, *Evictions Art and Spatial Politics*, 1996; Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, 1997; Malcolm Miles, *Art, Space and the City Public Art and Urban Futures*, 1997; Harriet Senie et Sally Webster (éd.), *Critical Issues in Public Art Content, Context, and Controversy*, 1992.

⁴ Julia Laussau et Quentin Stevens (éd.), *The Uses of Art in Public Space*, 2015.

⁵ James E. Young, « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today », *Critical Inquiry* 18, n° 2, 1992.

dialogique⁶ qui s'établit entre des œuvres d'art public actuel et l'espace public dans lequel elles s'incarnent. À travers ce site, des messages colonialistes intentionnels inhérents au projet initial de construction du Trafalgar Square sont diffusés. Toutefois, ces monuments du XIX^e siècle qui se situent actuellement dans les métropoles d'anciens pays colonisateurs sont peu réévalués par les gouvernements municipaux et ne font pas l'objet de beaucoup de recherches scientifiques. Par conséquent, dans le contexte présent de la mondialisation, l'impact de la préservation de ces monuments dans l'espace public sera étudié en ayant recours à des théories postcoloniales traitant du patrimoine, dont celle de Stuart Hall et Jo Littler.

De plus, peu d'études se penchent sur l'apport d'œuvres d'art actuel dans le processus de démantèlement du discours colonialiste, qui imprègne les espaces publics. En ce sens, le Trafalgar Square consiste en un sujet riche puisqu'à la présence de monuments de l'époque victorienne s'entremêle la présence d'œuvres d'art public actuel à travers le programme d'art public du *Fourth Plinth*. Ce mémoire s'intéresse à la relation entre œuvre d'art actuel et monument, par conséquent met de côté les études de l'art comme objet autonome, de « l'art pour l'art » associé à la pensée moderniste. Nous soutiendrons dans ce mémoire que les œuvres d'art actuel présentes sur le site sont *site-specific*, dont la généalogie est développée par Miwon Kwon, en phase avec le contexte socio-politique du lieu et crée une ouverture du discours colonialiste univoque des monuments.

À cette date, aucun ouvrage de type monographique ne se concentre sur une analyse critique du programme d'art public du *Fourth Plinth*, malgré la singularité de son dispositif d'exposition. Cependant, quelques chapitres de livres, quelques essais et une multitude d'articles de journaux traitent de ce programme et présentent de

⁶ L'usage du terme dialogique dans ce mémoire réfère au dialogue, à l'interaction qui s'inscrit entre les œuvres d'art actuel et les monuments qui se situent au Trafalgar Square. L'emploi de ce terme suppose une pluralité de points de vue dont le rassemblement dans un même espace crée des interrelations.

manière descriptive le programme ou mettent en lumière majoritairement le caractère polémique des œuvres. Par exemple, l'essai de l'historienne de l'art Sue Malvern, *The Fourth Plinth or the Vicissitudes of Public Sculpture*⁷, évoque la genèse du programme d'art public mis en branle par la *Royal Society of Arts* (RSA) dans les années 1990, et décrit aussi la symbolique des monuments impérialistes et colonialistes qui habitent le Trafalgar Square. La sociologue Shanti Sumartojo, dans son ouvrage *Trafalgar Square and the Narration of Britishness, 1900-2012*⁸, s'intéresse à la construction d'une narration de l'identité nationale à l'intérieur du Trafalgar Square, où se situe maintenant le programme d'art public du *Fourth Plinth*. L'auteure retrace l'histoire des différentes manifestations qui ont pris place dans cet espace public du début du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Son analyse historiographique et sociologique est cruciale afin de comprendre le caractère mutable et complexe de la nationalité britannique intrinsèque à cette place publique ainsi que l'évolution du nationalisme britannique à travers ce lieu de mémoire⁹. Son analyse juxtaposée à celle d'auteurs et d'auteures traitant du post-colonialisme, tels Homi K. Bhabha et Stuart Hall, permet de réévaluer la présence des monuments commémoratifs et impérialistes. L'historienne de l'art Deborah Cherry, dans son essai « *Statues in the Square*¹⁰ », s'intéresse au rapport du passé colonialiste qui s'infiltre continuellement dans le présent du Trafalgar Square tout en considérant la fluidité de cet espace : la relocalisation de certaines statues commémoratives, les limites redessinées, la construction puis la destruction de monuments. Les auteures Shanti Sumartojo et Deborah Cherry permettent de saisir en profondeur l'histoire du site afin de mieux cerner le dialogue qui s'opère avec les œuvres qui sont installées temporairement sur le *Fourth Plinth*.

⁷ Sue Malvern, « The Fourth Plinth or the Vicissitudes of Public Sculpture ». Dans *Display and Displacement*, édité par Alexandra Gerstein, Londres: Paul Holberton publishing, 2007. p.130-50.

⁸ Shanti Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*. Berne: Peter Lang, 2013.

⁹ *Ibid.*, p.178.

¹⁰ Deborah Cherry. « Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire ». *Art History* 29, n° 4, 2006. p.660-697.

Ce qui a motivé la rédaction de ce travail de maîtrise est la conviction que la présence de monuments faisant la promotion du colonialisme dans nos espaces publics devait être interrogée, mais aussi l'hypothèse que les œuvres d'art public actuel qui les jouxtent et les confrontent sont une forme d'outil de déconstruction de l'homogénéité du discours. L'interaction entre monuments datant de l'époque victorienne et œuvres d'art public actuel que l'on retrouve au Trafalgar Square en est un exemple singulier. Celui-ci pousse à réfléchir différemment l'impact d'une production d'art public actuel temporaire dans une société postcoloniale. Contre toute attente, le socle érigé au XIX^e siècle n'accueille pas un monument permanent, mais fonctionne plutôt tels une galerie ou un site d'exposition temporaire. Ainsi chaque œuvre modèle un nouveau contact, crée une nouvelle relation avec le site dans lequel elle s'insère. Ce constat amène une série de questions : quel dialogue ces œuvres entreprennent-elles avec le lieu historique où elles sont situées? Comment ce programme d'art public participe-t-il à la déconstruction du discours impérialiste et colonialiste inhérent aux monuments du Trafalgar Square? Ce mémoire tentera d'apporter au champ de recherche de l'art public une mise en lumière de la relation complexe qui s'établit entre le programme d'art actuel du *Fourth Plinth* et les monuments historiques situés sur le Trafalgar Square. La succession d'œuvres sur le socle et, par conséquent, leur aspect temporaire, est une caractéristique qui n'est pas mise en évidence dans les différents textes traitant du sujet. Elle semble pourtant être essentielle dans l'analyse du programme d'art public. De plus, si le lien entre les œuvres d'art actuel et les monuments est parfois soulevé, il est toutefois très peu approfondi.

Le programme du *Fourth Plinth* a capté mon intérêt suite à une conférence qui s'est déroulée à Montréal dans le cadre du colloque, *L'art public : nouveaux territoires, nouveaux enjeux*, en septembre 2014. Dans ce contexte, Kirsten Dunne, directrice du projet du *Fourth Plinth*, expliquait les fondements et le développement du programme. J'ai été particulièrement frappée par l'originalité du dispositif qui

propose une succession d'œuvres d'art actuel, alors que la majorité des programmes d'art public dont j'avais connaissance se basait sur un principe de déploiement d'œuvres pérennes. Afin d'effectuer des recherches sur le terrain, je suis allée à Londres à l'été 2015. Ce voyage de recherche de deux mois m'a permis de rencontrer Kirsten Dunne, et ainsi d'approfondir ma compréhension des pratiques actuelles de commission du projet. En outre, ma rencontre avec Michaela Crimmin, anciennement cheffe des arts de la *Royal Society of Arts* (RSA) – organisme instigateur du *Fourth Plinth* à la fin des années 1990 – m'a permis de comprendre l'organisation interne du programme d'art public, et ce, depuis ses premiers balbutiements jusqu'à sa forme actuelle, et de saisir l'ampleur des défis surmontés par l'équipe en charge du projet. Michaela Crimmin a aussi siégé lors des premiers jurys du *Fourth Plinth commissioning group*. Ces rencontres avec ces deux actrices du projet m'ont permis d'étendre ma compréhension quant aux enjeux entourant le projet du *Fourth Plinth* et de faire de la recherche en bibliothèque afin de trouver des ouvrages spécifiques sur le *Fourth Plinth* et l'administration des arts à Londres non disponibles à Montréal. De plus, j'ai poursuivi ces recherches en consultant les archives de la RSA afin de développer une meilleure compréhension de l'engrenage du programme et de son développement. Ce voyage de recherche n'aurait pu être complet sans l'expérimentation de l'œuvre de Hans Haacke, *Gift Horse*, qui était présente sur le socle lors de mon voyage de recherche. C'est au fil de mes lectures que j'ai enrichi ma réflexion sur l'interaction des œuvres d'art actuel avec la place publique et que la remise en question des monuments au discours colonialiste a pris forme. Leur présence peu interrogée dans cette immense place publique, considérée comme le cœur de Londres, m'a poussée à explorer davantage ce sujet.

Ce mémoire est divisé en trois chapitres distincts. Il débute par une étude de l'évolution de la construction du Trafalgar Square, à Londres, au début du XIX^e siècle, sous une perspective historique. L'histoire des personnages célébrés par les monuments situés dans cette place publique sera racontée, dans le but d'expliquer

comment leur histoire teinte l'espace public d'un discours colonialiste hégémonique. Dans la seconde partie du chapitre, l'histoire de la construction de cette place sera approfondie afin de poser les bases du sujet à l'étude et de bien comprendre dans quel milieu physique et discursif s'établit le programme d'art actuel du *Fourth Plinth*. Suivant l'évolution chronologique du site, l'élaboration du *Fourth Plinth* au tournant du XXI^e siècle par la *Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures & Commerce* (RSA) marquera la dernière partie de ce chapitre.

Le deuxième chapitre se penche sur la présence conflictuelle de monuments historiques au discours colonialiste dans l'espace public. Le contexte postcolonial de la ville de Londres est mis en évidence afin de démontrer que la glorification d'un passé colonialiste continue de conditionner les rapports actuels entre colonisatrices et colonisateurs et colonisées et colonisés. Par la suite, la discussion s'intéresse à la façon dont le discours univoque émis par les monuments peut être nuancé par l'appropriation du lieu de mémoire par la population à travers de nombreuses manifestations et occupations de l'espace public, dont découle la construction d'une identité nationale flexible, selon la sociologue Shanti Sumartojo. Puis, à partir des travaux d'auteurs et d'auteures de théories postcoloniales, en particulier Stuart Hall, Roshi Naidoo et Jo Littler, la deuxième partie de ce chapitre étudie la construction du « patrimoine » blanc et eurocentrique du Trafalgar Square. Des exemples de stratégies adoptées dans divers pays – jadis colonisateurs et d'autres ayant été colonisés – dans l'objectif de remettre en question la présence de ces monuments sont aussi décrites. Ce chapitre se conclut avec l'exposition de trois solutions potentielles aux problèmes qu'engendre la présence de tels monuments dans l'espace public, dont la présence d'œuvres d'art actuel qui permettrait d'ouvrir le discours univoque. Cette dernière proposition renvoie à l'analyse du dialogue qui s'établit entre les œuvres d'art actuel issues du programme du *Fourth Plinth* et les monuments du Trafalgar Square.

Le chapitre final se concentre donc sur le programme d'art public du *Fourth Plinth*. En premier lieu, une évaluation de son potentiel discursif est développée grâce à l'étude de trois des œuvres issues de la programmation : *One & Other* d'Antony Gormley (juillet à octobre 2009), *Nelson's Ship in a Bottle* de Yinka Shonibare (mai 2010 à janvier 2012) et *Hahn/Cock* de Katarina Fritsch (juillet 2013 à février 2015). Ces œuvres ont été retenues comme études de cas en raison de la diversité des enjeux qu'elles soulèvent. Dans la deuxième partie de ce chapitre, un approfondissement de la structure du programme permet de rendre compte de l'ouverture du discours univoque des monuments victoriens. Le caractère *site-specific* des œuvres et l'aspect temporaire du programme d'art public, qui fonctionne davantage comme une galerie d'art où les expositions se succèdent, est mis de l'avant pour souligner comment ces caractéristiques permettent une redéfinition du Trafalgar Square. Toutefois, cette brèche qui s'établit dans le discours colonial de la place publique grâce aux œuvres d'art public issues du *Fourth Plinth* sera nuancée à la fin du chapitre. En effet, ces œuvres relèvent du spectaculaire et participent grandement à faire la promotion de la Ville de Londres. Le Trafalgar Square, espace palimpseste, est le terrain de ses propres paradoxes; divisé entre la promotion d'une histoire coloniale et d'une contemporanéité visible à travers un programme d'art public actuel.

À l'heure actuelle, dans le contexte postcolonial, une réflexion autour de la place que prennent les monuments qui véhiculent un message historique adhérent au mouvement colonial dans les villes des pays activement impliqués dans l'élan de la colonisation semble plus que nécessaire. Étant moi-même originaire du Canada, territoire autochtone non-cédé, ma recherche aurait très bien pu avoir comme cible les monuments faisant la promotion du colonialisme dudit pays. Ces monuments s'inscrivent dans notre paysage de manière anachronique. Ils sont, toutefois, le reflet des valeurs promues par notre société. Notre passé colonialiste ne peut être effacé, mais nous pouvons agir sur notre présent. Par cette étude, j'ai donc tenté de mettre en

lumière le caractère dialogique des œuvres d'art actuel face à ces monuments qui se situent au Trafalgar Square.

CHAPITRE I

LE TRAFALGAR SQUARE. SON HISTOIRE, SON PRÉSENT

1.1 Création et développement du Trafalgar Square

1.1.1 L'amiral Horatio Nelson, héros national

L'Angleterre a consolidé sa suprématie sur les mers pendant plus de cent ans grâce à la bataille navale de Trafalgar remportée par la flotte anglaise en 1805. Celle-ci était dirigée par l'amiral Horatio Nelson (1758-1805), face à l'escadre franco-espagnole, commandée par l'amiral français Villeneuve (1763-1806) sous les ordres de l'empereur Napoléon Bonaparte (1769-1821). Cette victoire a amorcé la montée de la puissance impériale britannique¹¹. Lors de cet affrontement, l'entièreté de la flotte française est anéantie et l'amiral Nelson meurt glorieusement au combat à bord de son navire, le *HMS Victory*. Des funérailles nationales lui sont offertes pour faire honneur à sa bravoure. Figure de guerre sans précédent, ses exploits étaient connus de tous et de toutes. En effet, Nelson incarnait la *Royal Navy*, armée maritime britannique¹². Suite à son décès, des monuments sont donc érigés à sa mémoire, jusque dans les colonies britanniques, afin d'y ancrer le pouvoir de l'Empire et assurer la loyauté des sujets¹³. L'historienne de l'art, Joan Coutu, explique :

[The monuments], because they can be so public (in terms of commission, location, and iconography) and because they are imbued

¹¹ Jean Hood, *Trafalgar Square: A Visual History of London's Landmark Through Time*. Londres: B.T. Batsford, 2005. p.9.

¹² *Ibid.*

¹³ Joan Michèle Coutu, *Persuasion and Propaganda : Monuments and the Eighteenth-Century British Empire*. Montréal: McGill-Queen's University Press. 2006. p.264.

*with the notions of permanence, timelessness, and posterity, are a perfect fit for an empire. They are highly visible and thus a constant reminder of the power of the empire. The implication of permanence confirms this power; timelessness suggests that the empire has always existed; and posterity implies that the empire, like its monuments, will last forever*¹⁴.

Par exemple, un des premiers monuments a été construit en 1809, sur la place Jacques-Cartier, à Montréal, au Canada alors une colonie anglaise [figure 1, Annexe A]. Élevée sur une colonne à plus de 20 mètres, la figure sculptée d'Horatio Nelson domine son environnement et symbolise la grandeur de la victoire des Britanniques sur son territoire conquis en matérialisant la suprématie militaire britannique de manière pérenne. Or, il faudra attendre 38 ans avant qu'un monument à l'effigie d'Horatio Nelson soit construit dans le pays pour lequel il s'est battu et est décédé. Ce monument sera érigé au cœur de la capitale de l'Empire, dans un espace transformé dans l'objectif de créer une place nationale de grande envergure, symbolisant l'Empire.

1.1.2 Évolution urbanistique du Trafalgar Square

Le tournant du XIX^e a marqué un important développement de l'urbanisme de la ville de Londres qui s'est caractérisé par une volonté d'expansion, mais aussi de restructuration de la capitale britannique¹⁵. La construction du Trafalgar Square est intégrée dans un plan public de développement plus large du centre de la ville confié à l'architecte John Nash (1752-1835) sous les ordres du roi George IV¹⁶. Une partie de la ville est alors démantelée afin de faire place à différents squares. Des artères

¹⁴ *Ibid.*, p.8.

¹⁵ À l'instar de Londres, le préfet Haussmann réalise un axe de circulation majeur reliant les grands boulevards à Paris, durant le Second Empire. En détruisant des quartiers, Haussmann libère l'espace qu'il désire pour créer ce renouveau urbain, où les routes sont droites, monumentalisées et les façades régularisées.

¹⁶ Le roi George IV est au pouvoir du Royaume-Uni de Grande-Bretagne, Irlande et de Hanovre de 1820 jusqu'à sa mort en 1830. William IV fut son successeur jusqu'à son décès en 1837. Puis, la Reine Victoria prit le trône jusqu'à la fin du siècle.

principales larges sont tracées, pour remplacer les anciennes rues étroites et tortueuses, délimitant ainsi des quartiers et créant de nouveaux pôles d'activités¹⁷.

Reconnu pour ses concepts d'urbanisation, dont celui du « *majestic open space*¹⁸ » et de la géométrisation de la forme des sites¹⁹, John Nash a réorganisé l'espace, l'a redessiné, mais n'a conçu aucun nouveau bâtiment²⁰. Il a plutôt proposé de créer un espace fonctionnant tel un forum public, destiné à l'usage de la haute bourgeoisie, entouré d'institutions culturelles nationales²¹. Ceci correspond à l'histoire de l'espace public telle qu'explicitée par le philosophe et sociologue, Jürgen Habermas, lorsqu'il démontre que l'espace public émane de l'ascension de la bourgeoisie des XVII^e et XVIII^e siècles²². En effet, dans un rapport en 1812, John Nash a souligné sa volonté de séparer les maisons des gens issus de la bourgeoisie et celles des commerçants et des travailleurs afin d'offrir un nouvel espace destiné exclusivement aux membres les plus riches de la société londonienne²³. Cette gentrification de l'espace a divisé géographiquement les classes : le sud et l'ouest accueillent dès lors les bâtiments gouvernementaux et les maisons de la bourgeoisie tandis que l'on retrouve au nord de la Cité de Westminster certains des quartiers les plus pauvres de Londres²⁴. De plus, John Nash a créé la Regent Street qu'il a destinée aux événements publics telles les parades, ainsi qu'à l'expansion des commerces.

¹⁷ Sumartojo, *Op. cit.*, p.24.

¹⁸ Le « *majestic open space* » fait référence au concept d'urbanisation qui consiste à ouvrir un immense espace dans la ville destiné à recevoir des parcs ou de grandes places publiques.

¹⁹ Cette géométrisation des espaces crée une plus grande prestance, mais aussi une plus grande capacité de surveillance.

²⁰ Cherry, *Op. cit.*, p.673.

²¹ Sue Malvern, *Op. cit.*, p.137.

²² L'espace public bourgeois, selon Habermas, consiste en un outil politique, grâce auquel la bourgeoisie pourrait rompre la domination d'un État absolutiste. Pour plus d'informations voir Jürgen Habermas, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1993.

²³ Hood, *Op. cit.*, p.23.

²⁴ Sumartojo, *Op. cit.*, p.24.

C'est lors de ce remaniement de l'espace londonien, vers 1826, que le Trafalgar Square prend forme, plus particulièrement lors du développement du West End, un quartier relevant administrativement de la cité de Westminster²⁵, au centre de la ville. Le plan d'aménagement de John Nash consiste à doter le West End de grands axes, soit relier Regent Circus, Portland Place et Regent Street à Pall Mall. Puis, il crée un square qui constitue un espace public, le point culminant de ces grandes avenues, devant l'intersection des rues Charing Cross²⁶, où se trouve encore actuellement la sculpture équestre de Charles I^{er}²⁷. Elle fut conservée, mais les écuries qui s'y trouvaient depuis le XIV^e siècle furent détruites pour libérer de l'espace. À l'instar des écuries, de nombreuses vieilles maisons, petites cours et de sinueuses allées furent balayées²⁸. La création de cette ouverture au coin nord-ouest mettait en évidence l'église anglicane St-Martin-in-the-Field²⁹ construite en 1726 par l'architecte James Gibbs. Ce grand espace fut destiné dès ses débuts à devenir une place publique nationale de première importance faisant la promotion de l'Empire britannique³⁰.

Le mandat de la construction de cette place publique accordé à John Nash s'arrime au moment où l'on cherchait aussi activement un site en vue de glorifier l'amiral Horatio

²⁵ « Ce terme ne désignait pas seulement la plus vaste "division" de la métropole, mais aussi bien le type de personnes qui y habitaient et, finalement, la partie la plus élégante de toute ville anglaise de quelque importance sociale et culturelle. » dans James Higgins. « La croissance de Londres : une description par le vocabulaire des formes urbaines (XVI^e-XIX^e siècle) ». Dans *Les divisions de la ville*, édité par Christian Topalov. Les mots de la ville. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. p.46-79. Récupéré de <http://books.openedition.org/editionsmsmh/1240>.

²⁶ Initialement Charing Cross était également une intersection de routes. On y retrouvait une croix massive érigée en la mémoire de la Reine Éléonore de Castille, femme d'Edward I, vers 1290. Cette croix fut détruite durant la Première Révolution anglaise, en 1647, en raison de sa symbolique catholique.

²⁷ Cette sculpture a été réalisée par le sculpteur français Hubert le Sueur (1580-1658) en 1633. Actuellement, la sculpture se trouve au centre de rond-point à Charing Cross, en avant de Trafalgar Square. Elle fut enlevée dans un objectif de préservation lors de la Deuxième Guerre mondiale, puis remplacée par la suite. Une plaque commémorative fut ajouté au pied du socle.

²⁸ Cherry, *Op. cit.*, p.673.

²⁹ Cette célèbre église à l'architecture palladienne fut une source d'inspiration majeure pour les églises protestantes construites en Amérique au XVIII^e siècle.

³⁰ Sumartojo, *Op. cit.*, p.27.

Nelson, symbole de la suprématie militaire de l'Empire. Le *Nelson Memorial Committee* est fondé à Londres autour de 1838 afin d'amasser les fonds nécessaires pour ériger un monument à sa mémoire³¹. Le site conçu par John Nash a semblé propice pour accueillir une telle place publique. En 1830, William IV³², qui succède au roi Georges IV, a approuvé le nom « Trafalgar Square » – qui fait référence au Cap de Trafalgar, lieu de la victoire de la flotte menée par Nelson sur l'armada franco-espagnole –, et ce site est devenu officiellement la première place publique de Londres dédiée à Horatio Nelson. Cette création de lieu symbolique a pris forme temporellement à l'aube du « siècle impérial britannique ». L'apogée de l'Empire colonial britannique se situe à l'Ère victorienne, de 1837 à 1901, jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, et se caractérise par sa domination sur les mers et une forte expansion de son territoire, de l'Afrique à l'Asie en passant par l'Amérique du Nord³³.

Une promotion de la royauté, de la haute bourgeoisie ainsi que de la Nation s'est manifestée à travers le choix des bâtiments qui bordent le Square. En 1832, l'architecte Williams Wilkins a eu le mandat de la conception du bâtiment qui allait abriter la *National Gallery* construite au nord de la place publique. Williams Wilkins a créé une terrasse afin de bien mettre en évidence la *National Gallery*, qui a ouvert ses portes en 1838. L'architecte a dû jouer avec certaines composantes préexistantes au site du Trafalgar Square ; le *Royal College of Physicians*³⁴, le *Union Club*³⁵, ainsi

³¹ *Ibid.*, p.25.

³² William IV (en français, Guillaume IV), né en 1765 et décédé en 1837, fut roi du Royaume-Uni de Grande-Bretagne, d'Irlande et d'Hanovre de 1830 jusqu'à sa mort.

³³ Durant ce siècle, l'Empire britannique est constitué de la Grande-Bretagne, des dominions (comme le Canada), l'Inde, les colonies de la Couronne (en Afrique majoritairement), les protectorats (Égypte, Malaisie), les condominiums (sur le Soudan à la fin du siècle). De plus, cet empire exerce une influence importante dans plusieurs autres pays : l'Empire ottoman, l'Irak, une partie de l'Amérique latine et de la Chine.

³⁴ Le collège royal de médecine de Londres est une organisation constituée de professionnels de la médecine existant depuis 1511. Leurs locaux changèrent de multiples fois de localisation. Robert Smirke, architecte, conçut le bâtiment qui les accueillit en 1825 à Trafalgar Square.

que la *Royal Academy of Arts*³⁶ qui se situe à l'intérieur de la *National Gallery*. Suite à la mort de Wilkins en 1839, l'architecte Charles Barry a eu la tâche de repenser l'espace, ce qu'il a terminé en 1845. La construction du monument à la mémoire d'Horatio Nelson, dont le design a été effectué par William Railton (1800-1877), architecte, et la sculpture par E. H. Baily (1788-1867), sculpteur, a débuté en 1840 et fut achevée autour de 1843. Barry a conservé la terrasse qui se trouvait devant la *National Gallery*, mais a ajouté deux ailes d'escaliers au bout de la terrasse qu'il a marquée par deux immenses socles consacrés à des sculptures équestres. Un seul de ces monuments fut installé en 1843, celui dédié au roi Georges IV³⁷, créé en 1828 par le sculpteur Sir Francis Leggatt Chantrey (1781-1841) [figure 2]. L'autre socle est demeuré vide. Il a été créé pour accueillir un monument dédié au roi William IV, mais un manque de fonds a interrompu le projet. Suite à la mort du souverain en 1837, son manque de popularité causa l'abandon des levées de fonds nécessaires à la fabrication et à l'érection de la sculpture à son effigie³⁸. Par conséquent, le socle est demeuré vacant³⁹. C'est ce socle qui accueillera au tournant du XXI^e siècle une série d'œuvres d'art contemporain dans le cadre du projet au cœur de ce mémoire : le

³⁵ L'*Union Club* était un club fondé en 1800 qui rassemblait des *gentlemen* de l'époque, dont Cecil Rhodes et Charles Dickens. Il constituait en un espace luxueux, calme, idéal pour la relaxation et le réseautage entre hommes de l'élite et se situait dans le même espace que le *Royal College of Physicians* à Trafalgar Square jusqu'en 1923.

³⁶ La *Royal Academy of Arts* est fondée en 1768 grâce à un groupe de 36 artistes qui signèrent une pétition afin que le roi George III accepte de fonder une école nationale de peinture, sculpture et design, ce qu'il approuva. En 1830, l'école déménage à la *National Gallery*. Finalement, elle se situe depuis 1867 à la Burlington House, à Piccadilly.

³⁷ La sculpture équestre en bronze a été créée pour siéger au-dessus d'une arche à l'entrée du Buckingham Palace. Lors de la mort du roi, elle a finalement été installée à Trafalgar Square.

³⁸ Rosehill, Harry. « Every Work Of Art On The Fourth Plinth (So Far) ». *Londonist*, 20 janvier 2017. Récupéré de <http://londonist.com/london/art-and-photography/every-work-of-art-on-the-fourth-plinth-so-far>.

³⁹ Il n'y eut aucune sculpture officielle posée sur le socle. Toutefois, la *Public Art Commissions Agency* (PACA) lors du programme *Speculative Proposals* de 1994-1998 a invité certains artistes à proposer des œuvres d'art public pour des « High profile sites » au Royaume-Uni, dont ce socle de Trafalgar Square. L'artiste conceptuel allemand Jochen Gerz avait proposé de souligner le vide présent au-dessus du socle en recouvrant le socle d'un carré de gazon tiré du terrain d'origine de l'équipe de Ligue anglaise de football. De manière iconoclaste et humoristique, le recouvrement aurait joué le rôle de l'admoniteur et marque l'absence de sculpture sur le socle. Ce projet ne fut pas réalisé puisque l'organisation n'a pas réussi à obtenir les permissions nécessaires.

Fourth Plinth. Avant d'aborder ce sujet, nous porterons notre attention sur les autres monuments composant l'espace du Trafalgar Square afin de saisir la portée de l'engagement militaire qui s'en dégage.

1.1.3 Les héros militaires du Trafalgar Square

L'élaboration du Trafalgar Square s'est effectuée en reflet de la conception de l'Empire hégémonique britannique qui prévaut au XIX^e siècle, entre autres à travers le choix des monuments qui s'y trouvent. Lee Hall, scénariste et écrivain, explique que le square est dominé par des images du succès militaire anglais dans un contexte colonial⁴⁰. D'abord, le nom de cette place publique est dédié à la victoire éponyme de la flotte britannique. Cette victoire a permis à la fois la domination britannique en haute mer⁴¹, ainsi que l'expansion militaire de l'Empire qui a défini l'époque victorienne. Au sud de la place publique est érigée la statue représentant l'amiral Nelson, créé par le sculpteur E.H. Baily, au sommet d'une colonne corinthienne de 51 mètres, dont le chapiteau est décoré de feuilles d'acanthe [figure 3]. Créé par le sculpteur William Railton, cette colonne repose sur un gigantesque socle à base carré, dont les quatre faces accueillent chacune un bas-relief de bronze d'une scène importante de la vie héroïque d'Horatio Nelson. Ces bas-reliefs représentent respectivement la bataille du Cape St-Vincent⁴², la bataille du Nil⁴³, la bataille de Copenhague⁴⁴ et la mort de Nelson à Trafalgar⁴⁵. À ses pieds, quatre lions majestueux en bronze, conçus par le sculpteur Sir Edwin Henry Landseer (1802-1873), coulés à

⁴⁰ Lee Hall. « One & Other ». Dans. *One and Other*. [Catalogue d'exposition] édité par Antony Gormley. Londres : Jonathan Cape, 2010. p.56.

⁴¹ « Haute mer » ou eaux internationales vient spécifier dans ce cas ci qu'aucune flotte de guerre n'égale celle britannique à cette époque.

⁴² Ce relief se situe sur la face ouest du socle et a été conçu par les sculpteurs William F. Woodington (1806-1893) et Musgrave Watson (1804-1847).

⁴³ Réalisé par William F. Woodington (1806-1893), ce relief se situe sur la face nord du socle.

⁴⁴ Ce relief a été créé par John Ternouth (1796-1848) et se situe sur la face est du socle.

⁴⁵ Ce relief se trouve sur la face sud du socle et a été conçu par le sculpteur irlandais John Edward Carew (1785-1868).

partir d'anciens canons français, semblent protéger et magnifier ce monument commémoratif qu'ils entourent. Il faut savoir, par ailleurs, qu'Horatio Nelson s'est opposé à l'abolition de l'esclavagisme en Angleterre au début du XIX^e siècle. Dans une lettre adressée à un certain M. Simon Taylor, il écrit : « *I have ever been, and shall die a firm friend to our colonial system*⁴⁶ » en juin 1805. Au Royaume-Uni, l'abandon de la traite d'esclaves fut obtenu peu de temps après la bataille de Trafalgar, soit en 1807, et l'abandon de l'esclavagisme se situe en 1833. L'érection de cette colonne est à l'image même du pouvoir militaire masculin qui domine cette place publique. Les sculptures qui s'y trouvent sont exclusivement à l'effigie d'hommes militaires blancs. Cette résurgence de la construction de monuments a aussi eu lieu en France au début du XX^e siècle et s'est vue attribuer le nom de « statuomanie⁴⁷ ».

Quatre socles bordent le Trafalgar Square ; deux de chaque côté des escaliers menant à la *National Gallery* – l'un est vide et sur l'autre se trouve une sculpture équestre de George IV – et deux autres de part et d'autre de la colonne où se trouve la sculpture à l'effigie de l'amiral Nelson. Ainsi, à l'ouest de la colonne dédiée à Nelson, sur un immense socle, est érigé le monument en bronze dédié à Sir Charles James Napier (1782-1853), réalisé en 1855 par le sculpteur George Gammon Adams (1821-1898) [figure 4]. Dans son uniforme militaire, le général britannique Napier est représenté empoignant son épée fermement, élevé au-dessus de sa taille et de l'autre main tendant un rouleau symbolique de sa tuerie à Sindh – maintenant une province du Pakistan – qu'il a conquise en 1843 et dont il est devenu le gouverneur. Il y créa une force policière et une réforme pour le service local civil⁴⁸. Sur la base de la supériorité

⁴⁶ *The Annual Register, Or, A View of the History, Politics, and Literature for the Year (...)*. J. Dodsley, 1827. p.113. Récupéré de <https://books.google.ca/books?id=vNQ7AQAAMAAJ>.

⁴⁷ En 1912, Gustave Pessard a publié un livre s'intitulant *La statuomanie parisienne*, où il a décrit cette tendance d'ériger des monuments. Lors de la Troisième république (1870 à 1940), 200 monuments ont été érigés à Paris. Cette situation a aussi trouvé écho en Angleterre. Dans Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*. Londres: Reaktion Books, 1998. p. 45.

⁴⁸ Sumartojo, *Op. cit.*, p. 29.

de la civilisation britannique, ce soldat de formation croyait à l'inévitabilité de la loi impériale dans le sous-continent indien. Son manque de connaissance de la région et son manque de respect pour la population locale furent lourdement critiqués à l'époque. Or, son biographe conclut dans le *Dictionary of National Biography*, que « *Napier was essentially a hero* »⁴⁹. La sculpture n'était pas à l'origine destinée au Trafalgar Square, mais fut installée trois ans après la mort de Napier en 1856. En contraste, Sir Henry Havelock – dont la sculpture se trouve à gauche de la colonne Nelson, en symétrie avec celle de Napier – eut un succès unanime grâce au rôle qu'il a joué dans la première Guerre d'indépendance indienne de 1857, où il meurt, tel Nelson, en héros de guerre. La sociologue Shanti Sumartojo explique :

*Havelock captured the public imagination when he relieved the town of Lucknow, which had been besieged during the Indian Uprising (or Mutiny, as it was known to the British at the time) of 1857. [...] Despite the violent treatment of civilians in the countryside surrounding the besieged Lucknow, Havelock was perceived by the public at home as the antithesis of this barbarity, an archetypical muscular Christian*⁵⁰.

Dès lors, une statue fut commandée spécifiquement pour le Trafalgar Square, à l'est de la colonne Nelson. Effectuée par le sculpteur William Behnes (1795-1864) et installée en 1861, la statue de bronze de Sir Henry Havelock correspond au monument traditionnel victorien et s'inspire du style régence⁵¹ [figure 5]. La statuaire victorienne – sous le règne de la reine Victoria – est considérée comme l'âge d'or de la sculpture britannique et poursuit un retour au réalisme classique issu de la Grèce et de Rome. Un pied avancé, la main sur la hanche droite en signe d'affirmation et la main gauche appuyée sur son sabre, cette statuaire du général illustre la fierté de l'Empire britannique, empire colonisateur. En effet, Sir Henry Havelock et Sir

⁴⁹ Cherry, *Op. cit.*, p. 40.

⁵⁰ Sumartojo, *Op. cit.*, p. 29.

⁵¹ Le style régence est fortement associé à un renouveau classique où la pureté des détails et de la structure était primée, avec une interprétation plus stricte des modes antiques que le néoclassicisme du XVIII^e siècle ou le style concurrent de l'Empire français. The Editors of Encyclopædia Britannica. « Regency style ». *Encyclopædia Britannica*, 27 mars 2011. Récupéré de <https://www.britannica.com/art/Regency-style>.

Charles James Napier font référence aux activités coloniales de l'Angleterre qui se déroulaient dans le sous-continent indien, soit l'Asie du Sud.

En plus de ceux qui sont sur les grands socles qui bordent le Square, d'autres monuments ont été érigés au fil des ans. Une sculpture représentant le général Charles George Gordon (1833-1885), par le sculpteur anglais Sir W. Hamo Thornycroft, a été érigée au centre du Trafalgar Square en 1888, entre les fontaines⁵². Ce troisième général, héros impérial, voire martyr, est mort en défendant son pays au siège de Khartoum, capitale du Soudan, en janvier 1885⁵³. Ce monument fut enlevé en 1943, en raison de la Deuxième Guerre mondiale et relocalisé aux *Embankment Gardens*. En 1946, des bustes d'officiers de la marine britannique de la Première Guerre mondiale furent ajoutés sur le relèvement de la terrasse, soit celui de l'amiral John Rushworth Jellicoe (1859-1935) et celui de David Beatty (1871-1936), ainsi qu'un buste de l'amiral Andrew Browne Cunningham (1883-1963), officier de marine britannique s'étant illustré lors de la Deuxième Guerre mondiale. Ces bustes s'allient au symbolisme de la force navale⁵⁴ issu de la colonne Nelson et mettent en exergue le travail des amiraux dans la construction de Londres⁵⁵.

L'histoire de l'Empire a considérablement influencé la géographie de Londres, et ce, même après la fin du XIX^e siècle, considéré comme l'apogée du pouvoir impérial britannique. Selon les géographes, Felix Driver et David Gilbert, le centre de Londres est fortement teinté d'un symbolisme impérialiste qui se traduit aussi par la proximité

⁵² Le monument fut déplacé en 1943 au *Victoria Embankment*, soit une digue et une artère de Londres, sur la rive gauche de la Tamise entre *Westminster Bridge* et *Blackfriars Bridge*.

⁵³ Cherry, *Op. cit.*, p.678.

⁵⁴ « L'expression "force navale" (sea power) recouvre l'ensemble des navires, de l'armement, des installations portuaires, des équipages et des données géographiques qui permettent à une nation d'établir sa suprématie sur la mer et d'exercer des pressions économiques et militaires sur des nations potentiellement rivales. » Michel Péron. « Liberté des mers et hégémonie commerciale chez les économistes anglais du XVII^e siècle ». *Cités*, n° 20, 1 décembre 2007. p.7.

⁵⁵ Hood, *op. cit.*, p.94.

de Buckingham Palace et du Palais du Parlement du Trafalgar Square⁵⁶. De plus, le Trafalgar Square est présenté comme « le réel centre de l'Empire », non seulement en raison de son histoire, mais aussi puisque le Canada et l'Afrique du Sud y ont ancré leurs racines en y implantant leur représentation diplomatique. La Maison du Canada occupe l'ancien *Royal College of Physicians* depuis 1923, tandis que le bâtiment de la *South African High Commission* fut construit à la fin des années trente. En 1930, l'architecte Paul Cohen-Portheim note les changements dans le quartier :

*The Strands has continuously changed its aspect. A generation ago it was still the centre of London's theatre and night life, its "boulevard", but now that life has moved further west. Instead, the Strand is becoming "Empire" street. The houses of the British Commonwealth are here, Canada and South Africa in Trafalgar Square, Australia and New Zealand in the Strand, India just behind it*⁵⁷.

Le Trafalgar Square incarne l'expression d'un nationalisme hégémonique et d'un pouvoir impérial en puisant dans des éléments issus du paysage impérial romain : des grandes avenues permettant de fastes cérémonies, des statues héroïques monumentales, des colonnes et monuments⁵⁸. Comme l'explique l'historienne de l'art, Joan Coutu, les monuments faisant office de commandes sont des baromètres de l'empire, de la nation, de l'économie régionale, des politiques et des cultures⁵⁹. De plus, la permanence matérielle du monument, construit en pierre, participe à l'affirmation du pouvoir de l'Empire britannique, mais aussi de sa postérité. En effet, au XIX^e siècle, les nations se sont dotées d'histoires spécifiques, établissant leur unité et leur pérennité à travers le temps :

La détermination de patrimoines nationaux, culturels et architecturaux, la multiplication des célébrations de la nation, l'éducation de masse ont

⁵⁶ Sumartojo, *op. cit.*, p.30.

⁵⁷ Cherry, *Op. cit.*, p.676.

⁵⁸ E. J. Hobsbawm et Terence Ranger (éd.), *The Invention of Tradition. Past and Present Publications*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. p.11.

⁵⁹ Joan Michèle Coutu, *Op. cit.*, p.7.

également permis de développer largement dans les populations l'adhésion au principe national⁶⁰.

Par conséquent, cette urbanisation de la ville de Londres et la création d'un square à la mémoire d'Horatio Nelson rendent manifeste l'importance de l'Empire au XIX^e siècle, et ce, même au XXI^e siècle. Toutefois, comme nous allons le voir, le Trafalgar Square est un espace public qui a subi de nombreux changements au fil des années, dont l'insertion d'un programme d'art public temporaire qui prend forme grâce à la *Royal Society of Arts* à la fin des années 90.

1.2 Le *Fourth Plinth*, sa genèse, son programme et son aboutissement

1.2.1 La Société Royale des Arts

The Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures & Commerce (RSA) est une institution pluridisciplinaire fondée à Londres en 1754. Elle a pour mission « d'enrichir la société à travers les idées et l'action⁶¹ ». À partir de trois grands thèmes – services publics et communauté; apprentissage créatif et développement; économie, entreprise et fabrication – ses membres développent de nombreuses activités, rencontres et projets afin de trouver de nouvelles solutions pour favoriser un développement social positif. Charles Dickens, Karl Marx, Marie Curie, Thomas Gainsborough, Sir Joshua Reynolds et une multitude d'autres érudits et érudites ont notamment participé à cette organisation. Au cours de ses 263 années d'existence, parmi les réalisations les plus importantes de la RSA figurent la création d'un prix

⁶⁰ Thiesse, Anne-Marie. « Nation ». *Encyclopædia Universalis*. Universalis éducation. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nation-vue-d-ensemble/>.

⁶¹ « About Us ». *The Royal Society of Arts*. Récupéré de <https://www.thersa.org/about-us/>.

pour la réduction de l'émission de fumée (1770), la création de *Great Exhibition*⁶² (1851) ainsi que la fondation de la *National Training School for Music* (1876).

Dans le contexte de ce mémoire, le projet qui nous intéresse est relativement récent. Il est initié par Prue Leith OBE⁶³, décorée du titre de « *Officer of the Order of the British Empire* » en 1989 et nommée vice-présidente de la RSA de 1997 à 2000. Au cours de son mandat, Leith a prêté une attention particulière en 1994 au quatrième socle, situé au nord-ouest du Trafalgar Square ou plus précisément, comme elle l'explique dans son autobiographie, a remarqué l'étrangeté créée par l'absence d'un monument sur le socle. Suite à des recherches, elle a réalisé qu'aucune sculpture n'avait été placée sur le socle depuis sa construction vers 1840⁶⁴.

Plusieurs suggestions de monuments ont été proposées au fil des ans, sans qu'aucune ne soit adoptée par les instances en charge du site. Par exemple, certaines personnes ont évoqué l'idée de placer sur le socle une sculpture laudative et historique dans la lignée de celles qui habitent les trois autres socles: en 1936, une statue de l'homme d'affaires Cecil Rhodes fut suggérée, puis refusée par la *Royal Fine Art Commission*; en 1948, les effigies de George III ou William IV furent suggérées par H. Wilson Harris, auteur et membre du parlement britannique; en 1950, une proposition fut émise anonymement de détruire les sculptures victoriennes pour les remplacer par des œuvres illustrant une démocratie socialiste – un cheminot, un marchand, un marin et un mineur –; en 1964, les favoris furent Sir Winston Churchill et Air Chief Marshall

⁶² Du 1^{er} mai au 15 octobre 1851 se déroula à Londres la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de 1851 qui consiste en la première des Expositions universelles.

⁶³ Prue Leith devient membre de la RSA en 1984. Puis, elle fait partie du *Conseil* en 1992, de l'*executive committee* en 1994, *Chair* de 1995 à 1997 et finalement devient *Deputy Chair* de 1997-2000.

⁶⁴ Il avait été conçu par Charles Barry pour recevoir une sculpture équestre de William IV, mais ce dernier est mort avant que le projet ne soit complété. Un manque de budget, qui témoigne par ailleurs d'un manque de volonté politique, explique donc l'absence du monument.

Lord Trenchard⁶⁵. Le Trafalgar Square, depuis sa création, est dédié aux figures de guerres, de telle sorte que les politiciennes ou les politiciens ne correspondent pas à la thématique associée au Trafalgar Square. Les sculptures les commémorant trouvent plutôt accueil au Parliament Square, place publique de Londres construite en 1868 où l'on retrouve de nombreux monuments à l'effigie de personnalités politiques. Quoiqu'il en soit, aucune de ces propositions ne fut retenue, entre autres, en raison du manque de consensus entre les différentes instances assurant la gestion de l'espace et l'importance symbolique du lieu. Le socle est donc toujours demeuré vacant.

Se basant sur ce constat, Prue Leith a formé un comité au sein de la RSA en 1994 dans l'optique de réfléchir aux diverses alternatives pouvant permettre de combler ce vide dans les plus brefs délais⁶⁶. Une des premières démarches effectuées par le groupe fut de consulter la population par le biais d'un concours diffusé par la *BBC world service* et son émission radiophonique *Outlook*. Il fut demandé aux gens d'écrire quel était selon eux l'œuvre ou le monument qui devrait prendre place sur le socle vide du Trafalgar Square, et ce, sans aucune restriction⁶⁷. Ce concours a trouvé écho au-delà des frontières de la Grande-Bretagne et du Commonwealth. En effet, une centaine de lettres furent envoyées de différents endroits dans le monde – Canada, Nouvelle-Zélande, Espagne, France, Maroc, Sud de l'Afrique, Allemagne... – suggérant un large éventail de projets, en passant de la sculpture monumentale d'une théière à un monument dédié à Nelson Mandela⁶⁸. De plus, pendant cette même période, le quotidien londonien *Evening Standard* s'est joint à l'appel en sollicitant les propositions du public au sujet des œuvres que pourrait

⁶⁵ Sir John Mortimer, « Report by Sir John Mortimer's Advisory Group on – the future of the vacant plinth in the Trafalgar Square ». Londres : Département de la Culture, des Médias et du Sport, juillet 2000.

⁶⁶ Prue Leith. *Relish: My Life on a Plate*. London: Quercus, 2012. p. 305-311.

⁶⁷ La question exacte n'a pas été conservée dans les archives de la RSA. On y retrouve toutefois toutes les réponses envoyées par les participants et participantes. L'idée gagnante est inscrite sur une feuille ainsi que trois autres finalistes. Cependant, il n'est pas inscrit comment ces résultats ont été diffusés par la suite.

⁶⁸ Archives de la RSA, *Fourth Plinth Public Views*, 1999, Part 1, PR.AR/107/10/1.

accueillir le quatrième socle, et ce, afin de générer une discussion d'envergure nationale⁶⁹. Ces consultations ont permis au comité de la RSA de réaliser qu'un consensus était toujours loin d'émaner de l'opinion publique. Par conséquent, le comité du RSA a déterminé qu'il serait pratiquement impossible – ou peu souhaitable – de trouver une œuvre permanente pour le lieu, en raison de son historique et de sa charge symbolique nationale. C'est James Lingwood, membre du comité du RSA et directeur de l'organisme artistique britannique *Artangel*⁷⁰, qui a eu l'idée de transformer le socle en dispositif pour exposition temporaire d'œuvres d'art contemporain. Cette idée avait l'avantage de permettre une grande flexibilité, de ne pas s'engager à long terme, et d'ainsi répondre au désir d'une vaste majorité. Malgré un désaccord portant sur certaines œuvres, il était plus facile d'accepter leur présence étant donné leur caractère éphémère, comme l'exprime Prue Leith dans son autobiographie :

*Anyone with violent objections could comfort themselves with the thought that the hated work would not be there forever, and it would give a fair crack to every desire: for contemporary installations, for conceptual works of art, for modern statues and sculptures*⁷¹.

En 1998, le comité a amorcé le projet d'exposer sur le socle trois œuvres contemporaines à un intervalle de plus ou moins douze mois et a invité dix-sept artistes contemporains établis et reconnus travaillant en Angleterre à participer au projet du RSA. Cette sélection d'artistes a eu pour objectif d'attirer l'attention nationale et internationale sur le projet ainsi que sur l'organisation elle-même. La RSA a obtenu du financement de la part de Wilfred Cass, co-fondateur de *The Cass Sculpture Foundation*. Par ailleurs, les artistes finalistes ont eu l'obligation de trouver eux-mêmes du financement pour la création de leur œuvre finale, à l'aide de leur

⁶⁹ Archives de la RSA, *Evening Standard*, 1999, IMG_005.

⁷⁰ Artangel, organisme artistique établi à Londres en 1985, commissionne et conçoit des projets d'art contemporain à travers l'Angleterre et au-delà. Artangel a notamment commissionné l'œuvre *House* de Rachel Whiteread en 1993.

⁷¹ Leith, *Op. cit.*, p. 305-311.

galerie représentante et/ou de leur agente ou agent. De plus, les œuvres sont demeurées la propriété des artistes. Ils et elles ont donc eu la possibilité de vendre leur création après leur exposition sur le socle.

Cinq années se sont écoulées pour la consultation pendant lesquelles toutes les instances responsables des différents aspects de la concrétisation du projet ont été sondées⁷². En effet, afin d'exposer des œuvres d'art contemporain sur le socle, il a tout d'abord fallu obtenir l'accord du Département de la Culture, des Médias et du Sport (DCMS) puisque cette place publique était sous leur responsabilité depuis l'Acte du Trafalgar Square en 1844⁷³. Uniquement pour obtenir cette permission temporaire, il en a coûté au-delà de £60 000⁷⁴. Puis, pour avoir l'approbation du *Westminster Council* – l'autorité locale de la Cité du Westminster dans le Grand Londres, où se trouve le Trafalgar Square il a fallu obtenir l'autorisation de l'*English Heritage*⁷⁵ puisque le socle est un monument protégé⁷⁶. Prue Leith a soulevé que le plus ardu fut d'essayer de convaincre le *Royal Fine Art Commission*⁷⁷ du potentiel du projet⁷⁸. De tous ces efforts compilés, de ces formulaires remplis, de ce lobbying, a

⁷² *Ibid.*

⁷³ Trafalgar Square est dirigé par le Maire à partir de l'automne 2000. Suite à l'élection du gouvernement du nouveau parti travailliste sous Tony Blair, en 1997, un référendum fut organisé afin de rétablir le palier gouvernemental à Londres qui avait été supprimé en 1986 par le gouvernement conservateur de Margaret Thatcher. C'est ainsi que le *Greater London Authority* (GLA) fut établi en 2000.

⁷⁴ John Mortimer. *Op.cit.*

⁷⁵ L'*English Heritage* est un organisme public indépendant faisant la gestion du patrimoine historique d'Angleterre, dont la collection a commencé à être assemblée depuis la fin du XIXe siècle. Actuellement, cet organisme s'occupe de plus de 400 places historiques.

⁷⁶ Simon Jenkins, Marina Warner et Robert Hewison. « The Fourth Plinth and beyond ». *RSA Journal* 148, n° 5492, 2000, p.24-31.

⁷⁷ *Royal Fine Art Commission*, établi en 1924 en Angleterre, s'est vu succéder par *Commission for the Architecture and the Built Environment*, (CABE) mis sur pied en 1999 par le *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) et le *Department for Communities and Local Government*. La *Royal Fine Art Commission* avait été mis en place pour enquêter sur les questions d'équipement public ou d'une importance artistique, ainsi que pour offrir des conseils.

⁷⁸ Leith, *op. cit.*

finalement découlé le *Fourth Plinth Project*. « *It had been a five-year war, but we'd won it* », a conclu Prue Leith⁷⁹.

Les artistes Mark Wallinger, Bill Woodrow et Rachel Whiteread furent sélectionnés par le premier jury. Le 21 juillet 1999, *Ecce Homo* de Marc Wallinger a donc pris place sur le socle [figure 6]. *Ecce Homo* signifie en latin « voici l'homme » et fait aussi référence à l'expression utilisée par Ponce Pilate dans la traduction de la Vulgate de l'évangile de Jean lorsqu'il présente Jésus à la foule, battu et couronné d'épines. L'artiste a créé une figure christique de marbre blanc, grandeur humaine, qu'il a placée au-devant du socle, les mains tenues à l'arrière du dos, les yeux clos, une couronne de barbelés sur la tête, vêtue d'un simple pagne. Lors de son exposition, cette figure à taille humaine contrastait avec les sculptures des colonels, idéalisés et magnifiés, que l'on trouve sur les trois autres socles de la place publique. L'œuvre a effectué une critique du genre monumental ainsi que de l'héroïsation de la guerre, grâce à la juxtaposition de cet homme symbolisant la paix face aux figures de guerre glorifiées. *Regardless of History* de Bill Woodrow a suivi à partir du 15 mars 2000 [figure 7]. L'artiste a représenté en bronze un immense buste couché sur le socle, un livre, métaphore de la connaissance, le surplombant. Un arbre mort trône sur cet assemblage et ses racines enserrant à la fois le livre et le buste, puis débordent sur le socle. Woodrow a exploré le thème de l'incapacité de l'homme à tirer des leçons du passé, en raison de l'arbre mort qui domine l'homme et le savoir. Après sa période d'exposition sur le socle, l'œuvre a été achetée par la *Cass Sculpture Foundation* et y est exposée. Finalement, l'œuvre de Rachel Whiteread, *Untitled Monument* ou *Inverted Plinth*, fut installée sur le socle de juin 2001 à mai 2002 [figure 8]. Ainsi exposée, la sculpture monumentale en résine transparente pesant 11,5 tonnes et mesurant 14 pieds de haut créait une réplique en miroir du socle sur lequel elle se situait. Une dualité, un contraste entre les matières s'opérait, entre l'opaque et le

⁷⁹ *Ibid.*

transparent. L'œuvre renvoyait à son dispositif, qu'elle mettait en abîme, le faisant devenir paradoxalement et ironiquement le sujet.

1.2.2 *World Squares for All* : revitalisation du Trafalgar Square

Parallèlement à l'élaboration du projet de la RSA à la fin du XX^e siècle, une revitalisation du Trafalgar Square est amorcée. L'étude *World Squares for All*, menée par le *Central London Partnership*⁸⁰ et commandée par le Conseil de Ville de Westminster, les services publics de Londres, le Département de la Culture, des Médias et du Sport, est mise en branle en 1996⁸¹ et publiée en 1998. L'objectif principal de cette initiative était de produire une étude pour réfléchir sur les usages des espaces publics du centre Londres, soit le Trafalgar Square, Whitehall et le Parliament Square, puis émettre un certain nombre de recommandations. Le Trafalgar Square était alors entouré de routes qui rendaient l'accès à la place publique difficile pour les piétons. On proposa entre autres⁸² de supprimer la route bordant la place sur son côté nord et de la transformer en une grande terrasse piétonnière. De plus, on a suggéré de remplacer les deux escaliers situés aux extrémités de la terrasse extérieure de la *National Gallery* par un seul escalier principal centré qui relierait le musée à la place publique. Ces propositions furent acceptées et la réfection du site fut réalisée par la firme d'architectes *Foster + Partners* dès 2001. L'art public, sur lequel porte une section entière de l'étude *World Squares for All*, est décrit comme « *an essential component of the urban design in the study area. It reflects the social, philosophical and aesthetic values of the society in which it was commissioned and produced*⁸³ ». De plus, le socle vacant du Trafalgar Square est relevé comme un site d'implantation

⁸⁰ Le *Central London Partnership* est un organisme à but non lucratif qui se concentre sur l'amélioration de l'environnement de travail dans le centre de Londres.

⁸¹ Foster and Partners (éd.). *World Squares for All: Masterplan*, 1998.

⁸² De nombreuses propositions se trouvent dans l'étude *World Square for All : masterplan* publié en 1998. Elles ne sont pas toutes énumérées ici dans un objectif d'alléger la lecture. Toutefois, pour une liste exhaustive veuillez consulter l'étude.

⁸³ Foster and Partners (éd.). *Op. cit.*

potentiel pour un monument permanent. Le projet du *Fourth Plinth* n'est pas nommé dans le document, puisqu'il se développe parallèlement par la RSA à la fin des années 1990.

1.2.3 *Great London Authority* (GLA) : héritage du parti travailliste de Tony Blair

Suivant les recommandations de l'étude *World Squares for All*, le Secrétaire de l'État de la Culture, des Médias et du Sport du parti travailliste, Chris Smith, a incité en 1999 la création d'un groupe consultatif⁸⁴ afin de sonder le public et émettre des recommandations. Le comité a notamment ciblé les artistes ayant exposé sur le socle dans le cadre de la RSA, ainsi que des représentants du *Westminster Council*, du *English Heritage*, du groupe d'urbanisme *Foster + Partners* et le directeur du musée *Victoria and Albert*. Ensuite, la population fut consultée plus largement à travers la presse. L'intérêt de la part du public fut inattendu : 789 cartes, lettres et courriels furent reçus et plus de 7 451 personnes participèrent à diverses campagnes organisées⁸⁵. Sir John Mortimer et son comité de réflexion en sont venus à la conclusion, suite aux diverses rencontres, que la question du socle stimulait un grand intérêt de la part du public. En effet, un large éventail de propositions fut amené par le public, dont une en faveur d'un monument aux « Femmes dans la Deuxième Guerre mondiale », soutenue par une pétition signée par 1 037 personnes⁸⁶. Selon le groupe, cette suggestion était très bien argumentée, mais le Trafalgar Square n'était pas le meilleur endroit pour une telle commémoration, puisqu'un nouveau monument

⁸⁴ Ce groupe était composé de Sir John Mortimer, auteur et dramaturge; de Peter Clarke, professeur de d'histoire moderne britannique au Collège St-John; de Richard Cork, critique d'art en chef de *The Times*; du conseiller Bob Harris, Président de la Commission des arts et des loisirs de l'Association des collectivités locales et leader adjoint du conseil d'arrondissement de Greenwich; de Neil MacGregor, Directeur de la National Gallery; d'Elsie Owusu, architecte et directrice d'*Elsie Owusu Architects*; de la Baronne Rendell de Babergh, écrivaine.

⁸⁵ Sir John Mortimer, *Report by Sir John Mortimer's Advisory Group on – the future of the vacant plinth in the Trafalgar Square*. Londres : Département de la Culture, des Médias et du Sport, juillet 2000. p.20.

⁸⁶ *Ibid.*, 21.

commémoratif risquerait d'être rapidement voué à l'oubli⁸⁷. Finalement, le comité a soutenu activement l'idée déjà mise en branle par la RSA d'un socle dédié à l'art contemporain, régi par une logique d'exposition temporaire où les œuvres se succèderaient :

*We have come to the unanimous decision that there should be a rotating exhibition of modern sculpture on the plinth. (...) Regular changes would ensure a continuing interest, excitement and, we hope, controversy, which will greatly enhance the liveliness of the square. The plinth is a wonderful showcase for artists*⁸⁸.

Par conséquent, le gouvernement municipal a décidé de continuer le projet amorcé par la RSA en 1998. Cet intérêt du gouvernement municipal n'est pas anodin et témoigne de l'importance des arts dans les politiques culturelles de cette époque. Alwyn W. Turner, dans son ouvrage *A Classless Society: Britain in the 1990s*, explique que l'Angleterre des années 90 était en quête d'identité, à la recherche d'une nouvelle image, d'un nouveau *branding*, suite à la fin du règne des conservateurs de Thatcher, de 1976 à 1990⁸⁹. De plus, l'aube du nouveau millénaire a participé à l'imaginaire du changement et de la nouveauté. Le gouvernement britannique de Tony Blair⁹⁰ – le *New Labour Party*⁹¹ – au pouvoir lors de l'instauration du programme d'art public du *Fourth Plinth*, s'était donné pour mandat de faire la promotion des arts. Tony Blair a d'ailleurs tenté de s'associer avec de jeunes artistes dans l'objectif de faire la promotion d'une « nouvelle » Grande-Bretagne⁹², d'une

⁸⁷ *Ibid.*, 22. Un monument commémorant le rôle des femmes durant la Deuxième Guerre mondiale a été installé en 2005 dans le quartier du Whitehall (au nord de *The Cenotaph*, le mémorial officiel de la guerre). Ce bronze de 22 pieds, sculpté par John W. Mills présente les uniformes – représentant les divers rôles – qu'ont portés les femmes lors de la guerre.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ K. Biswas, « Remember Cool Britannia? » *The Times Literary*, 26 mars 2014. Récupéré de <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1392199.ece>.

⁹⁰ Tony Blair, membre du Parti travailliste, fut premier ministre du Royaume-Uni de 1997 à 2007.

⁹¹ Le « Nouveau » dans *New Labour* est un terme choisi par Tony Blair pour se démarquer du parti traditionnel du *Labour Party*, dont la première utilisation eut lieu lors d'une conférence en 1994.

⁹² Sabine Limat, « “Cool Britannia”, le coup marketing de Tony Blair ». *Libération.fr*, 27 juin 2007. Récupéré de http://www.libération.fr/evenement/2007/06/27/cool-britannia-le-coup-marketing-de-tony-blair_97049.

« *Cool Britannia* ». Un parallèle semble donc résider entre la volonté du gouvernement de créer un « nouveau » Londres, jeune, « cool » et le programme d'art public du *Fourth Plinth* qui intègre des œuvres d'art actuel dans une place publique datant du XIX^e siècle, et qui maintient vivace l'idéologie de l'époque impérialiste et colonialiste. De plus, ce programme s'inscrit dans une volonté de rendre l'art actuel accessible à la population, un désir qui concorde avec l'instauration de l'admission gratuite des musées nationaux en 2001 par le gouvernement de Tony Blair. Ce projet offre une occasion de matérialiser les objectifs du gouvernement quant à la promotion de la culture.

Quatre années de transition ont été nécessaires pour que la gestion du projet du *Fourth Plinth* élaboré par la RSA soit assumée en tant que programme municipal par le *Great London Authority* (GLA)⁹³. Certains membres du RSA ayant participé à la genèse du projet ont d'ailleurs fait partie du *Fourth Plinth Commissioning Group* mis en place par le GLA afin de faciliter la transition. Par exemple, Michaela Crimmin, alors chef de la division des arts de la RSA, participa aux premiers jurys du GLA. Tout en étant sous le contrôle décisif du GLA, le *Fourth Plinth Commissioning Group* était composé d'une majorité de personnes indépendantes au gouvernement. On y retrouvait dans la première édition notamment Sandy Nairne, directeur de la *National Portrait Gallery* de 2002 à juin 2014, et Bill Woodrow, le deuxième artiste à avoir exposé sur le quatrième socle⁹⁴. L'équipe a changé au cours

⁹³ Le *Greater London Authority* est l'administration du Grand Londres dirigé par un maire élu au suffrage universel direct, de 2000 à 2008 par Ken Livingstone, et composé de 25 membres. L'objectif est d'optimiser la coordination entre les autorités locales des 32 districts de Londres. C'est le gouvernement britannique sous Tony Blair qui rétablit cette autorité lors d'un référendum en 1998, puisque Margaret Thatcher, du parti conservateur, avait dissout en 1986 le *Greater London Council*.

⁹⁴ Les autres membres de cette première équipe de commissaires sont : Greg Hilty, Directeur des arts du Concil des Arts d'Angleterre; Diane Henry Lepart, Banquière, membre de l'équipe des stratégies culturelles du Maire; James Lingwood, Directeur de Artangel Trust; Sunand Prasad, architecte; Richard Rieser, Conseiller en gestion d'invalidité; Jon Snow, diffuseur; Sally Williams, Consultante en art public. En 2015 l'équipe de commissaire est formée de Iwona Blazwick, Directrice de la Whitechapel Gallery; Mick Brundle, Principal, Arup Associates; Jeremy Deller, Artiste; Tamsin Dillon; Ekow Eshun, Écrivain; Jo Baxendale, Directeur des relations affaires dans le secteur art visuel

des années, toutefois, il y a toujours eu une volonté de la part des membres du maire de créer un groupe expérimenté, connaissant bien les enjeux du site. Par conséquent, il y a encore aujourd'hui, un souhait que l'équipe du *Fourth Plinth Commissioning Group* demeure la même le plus longtemps possible. Cependant, cette volonté fige les membres dans une position d'autorité qui est peu interrogée. Lors de la transition entre le RSA et le GLA, le maire londonien Ken Livingstone (2000-2008)⁹⁵, a coordonné la gestion du Trafalgar Square, et fut directement impliqué dans la décision finale du choix des artistes. De plus, il pouvait décider à tout moment de la poursuite ou non du programme d'art public. Toutefois, il ne faisait pas partie du *Fourth Plinth Commissioning Group*, mais y était représenté par Justine Simmons, députée de la culture et des industries créatives, qui y siégeait comme directrice de projet. Ken Livingstone a exprimé son intérêt envers le projet dans une entrevue donnée en 2003. Il y a affirmé que « *The Fourth Plinth Project is integral to my vision for Trafalgar Square becoming London's new focal point for cultural excellence and activity*⁹⁶ ». Le projet a conservé la même ligne directrice depuis sa conception avec le RSA, mais son statut fut modifié, comme l'explique l'historien de la culture britannique, Robert Hewison :

*Culture is a social process, in constant self-generation. This happens independently of the state, but ever since the state became directly involved in regulating and supporting aspects of national culture, the activities it chooses to promote have acquired the authority of being considered « official » culture*⁹⁷.

du Arts Council England; Grayson Perry, Artiste; Matthew Slotover, Co-directeur de Frieze, Jon Snow, diffuseur et Justine Simons, Directrice de projet pour le GLA.

⁹⁵ Ken Livingstone était chef du parti travailliste au *Greater London Council* de 1981 jusqu'à 1986, année de sa suppression par Margaret Thatcher, gouvernement conservateur. En 2000, il se présente comme candidat indépendant, toutefois, il est reconnu pour son alliance politique avec le parti travailliste.

⁹⁶ « Artists named for fourth plinth ». *BBC News*. 25 juillet 2003. Récupéré de http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/london/3095223.stm.

⁹⁷ Robert Hewison, *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. Londres ; New York : Verso, 2014. p. 219.

Le *Fourth Plinth*, ainsi financé par le GLA, a acquis une certaine notoriété qu'il n'avait pas à ses débuts, lorsqu'il était chapeauté par la RSA.

Depuis la transition du projet du RSA au GLA, huit œuvres ont pris place sur le socle: *Alison Lapper Pregnant* de Marc Quinn (septembre 2005 à octobre 2007); *Model for a Hotel* de Thomas Schütte (novembre 2007 à mai 2009); *One and Other* d'Antony Gormley (6 juillet au 14 octobre 2009); *Ship in a bottle* de Yinka Shonibare MBE (mai 2010 à janvier 2012); *Powerless Structures Fig. 101* de Elmgreen and Dragset (février 2012 à juillet 2013); *Hahn/Cock* de Katharina Fritsch (juillet 2013 à février 2015); *Gift Horse* de Hans Haacke (mars 2015 à septembre 2016) et *Really Good* de David Shrigley (septembre 2016 à mars 2018). En mars 2017, les deux prochaines œuvres sélectionnées ont été dévoilées. Il est question de *The Invisible Enemy Should Not Exist* de Michael Rakowitz et *THE END* de Heather Phillipson qui prendront place sur le socle respectivement en 2018 et 2020. Chaque œuvre exposée demeure en place environ 18 mois. Ce laps de temps permet la réalisation de la prochaine œuvre et la préparation du concours suivant.

1.2.4 Fonctionnement du *Fourth Plinth Commissioning Group*

Tous les trois ans, le *Fourth Plinth Commissioning Group* se rassemble afin de sélectionner les deux futures œuvres qui prendront place sur l'imposant socle. D'abord, il se rassemble afin de créer une « liste longue » d'une vingtaine d'artistes qui seront invités à soumettre un projet pour le *Fourth Plinth*. Ceux-ci et celles-ci sont généralement des personnes établies dans le milieu de l'art et reconnues à l'international⁹⁸. Cette liste n'est pas disponible publiquement. Une fois les artistes sollicités, ceux et celles qui répondront favorablement auront sept mois pour transmettre l'idée de leur projet sous la forme qui leur convient (images, dessins,

⁹⁸ Quelques-uns des artistes sélectionnés ont reçu le prestigieux prix Turner au courant de leur carrière, tels Mark Wallinger, Rachel Whiteread et Antony Gormley.

textes). Le *Fourth Plinth Commissioning Group* se rassemblera une deuxième fois afin de former une « liste courte » de six artistes. Ils et elles auront alors neuf mois – ainsi qu’un budget d’environ £6 000 – pour construire une maquette à partir de laquelle le jury sélectionnera les deux récipiendaires qui seront exposés de manière successive. Les maquettes sont en général exposées dans un lieu accessible à la population pendant environ un mois. Une période de douze mois est ensuite prévue afin d’octroyer suffisamment de temps aux artistes pour la construction de leur œuvre. Les artistes reçoivent une bourse de £140 000 qui agit à titre de contribution pour la création de l’œuvre en plus d’un montant de £30 000 pour leurs frais personnels. Les œuvres n’appartiennent pas à la ville, l’artiste est libre de faire comme bon lui semble avec sa création suite à son exposition. Par exemple, l’œuvre de Yinka Shonibare MBE, *Ship in a bottle*, exposée en 2010, a été achetée par le *National Maritime Museum* de Londres. La sculpture est dorénavant exposée à l’arrière du musée, dans la cour extérieure, sur un immense socle qui ressemble à celui du Trafalgar Square, mais n’en est pas une copie. Une plaque au sol sert de cartel et un panneau situé en face du socle informe les visiteurs sur le concept qui sous-tend l’œuvre. Toutefois, l’œuvre ainsi déplacée de son contexte original perd de son sens. En effet, le dialogue qu’elle entretenait avec le site pour lequel elle a été créée remettait en question le discours impérialiste et colonialiste véhiculé par les monuments qui se situent au Trafalgar Square. Cette œuvre sera discutée plus en détails dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Le GLA est désireux que la population de Londres développe un intérêt pour le programme du *Fourth Plinth*, qu’il devienne un sujet de conversation, voire même de débat. Diverses stratégies sont déployées pour susciter ou maintenir cet intérêt, et ainsi favoriser la création d’un lien d’appartenance pour les citoyens de Londres à leur ville. Par exemple, lorsque les maquettes des six finalistes sont exposées, les membres du public sont invités à émettre leur avis sur la pièce qu’ils préfèrent en indiquant, s’ils le désirent, pourquoi. En 2010, l’exposition prit place dans le foyer de

l'église St Martin-in-the-Fields et 17 000 personnes ont laissé une trace de leur opinion. Le vote du public permet au jury de prendre le pouls de la population, mais il n'est pas comptabilisé lors de la sélection des deux artistes finalistes. En participant, la population démontre son intérêt pour le programme d'art public et son avis devient une donnée quantifiable. Par ailleurs, le GLA a aussi développé un concours : le *Fourth Plinth School Awards*, qui contribue à développer un intérêt pour le *Fourth Plinth* chez les jeunes. Ce concours s'adresse aux étudiantes et étudiants âgés entre cinq et quinze ans des écoles primaires et secondaires de la capitale. Grâce à ce concours, les participantes et participants sont encouragés à réfléchir et concevoir leur propre œuvre d'art en s'inspirant des commissions passées ayant pris place sur le socle du Trafalgar Square. Elles et ils peuvent utiliser le médium qui leur plait. Une mallette pédagogique est disponible pour accompagner le travail du ou de la professeure, à l'intérieur de laquelle l'objectif du concours est clairement énoncé :

*It aims to give students a critical and cultural understanding of the role of art, craft and design in London by looking at the context in which it is made. This includes the local and global environment, London's audiences and the meaning of historical and contemporary public art*⁹⁹.

Ainsi une volonté d'éduquer la population sur l'importance de la présence d'œuvres d'art contemporain dans les espaces publics urbains émane de ce concours. Il participe aussi à créer un lien d'appartenance à la ville de Londres en impliquant le développement d'un imaginaire qui s'approprie un site public de grande envergure, ainsi qu'un programme d'art public le plus publicisé du Royaume-Uni.

Conclusion

Le Trafalgar Square est un centre d'attraction, un point culminant où se rencontrent un passé impérialiste et un présent qui se traduit par des œuvres d'art actuel

⁹⁹« Fourth Plinth Schools Awards. Teachers resource ». *Mayor of London*, 2014. Récupéré de https://www.london.gov.uk/sites/default/files/teachers_resource_guide_fa_0.pdf.

présentées de façon temporaire et en succession. La figure historique d'Horatio Nelson trône du haut de sa colonne entourée de lions majestueux au centre de la place publique. De plus, il est entouré de figures militaires qui ont marqué l'histoire du colonialisme et de l'Empire britannique. La présence de ce passé encore glorifié par différentes structures, tels les monuments, laisse supposer que perdurent certains rapports de force entre un pouvoir hégémonique et la population londonienne multiethnique. Dans le prochain chapitre, la présence des statues commémoratives qui se situent au Trafalgar Square et leur participation à un discours colonialiste dépassé sera examinée d'un point de vue critique, en regard des théories postcoloniales.

CHAPITRE II

ESPACE PUBLIC POSTCOLONIAL PONCTUÉ DE MONUMENTS AU DISCOURS COLONIALISTE. QUELLES STRATÉGIES ADOPTÉES?

Comme l'explique Gilane Tawadros, commissaire d'exposition et vice-présidente de la Fondation Stuart Hall, dans un texte dédié à la globalisation du monde de l'art, les identités nationales s'érodent actuellement par la démultiplication de celles-ci. Les identités ethniques sont revendiquées à l'intérieur des frontières nationales des pays de l'Europe. Les capitales des pays colonisateurs offrent une promesse de cosmopolitisme où les différentes cultures et ethnies coexistent et se mélangent¹⁰⁰. Porter un regard critique décolonisateur sur la construction des villes et sur les monuments qui témoignent de la période coloniale s'impose donc en ce moment et c'est précisément l'objectif du présent chapitre. Le Trafalgar Square, place publique nationale de grande envergure, véhicule une idéologie et des valeurs colonialistes et racistes qui sont pérennisées par l'ensemble des monuments qui s'y trouvent. Ces monuments commémorent et idéalisent des personnages historiques masculins et blancs¹⁰¹ ayant participé à l'expansion de l'Empire britannique au XIX^e siècle. Dans le but d'engager une réflexion critique sur les formes visibles du colonialisme qui persistent dans l'espace public, les monuments faisant la promotion de figures du colonialisme seront réévalués.

¹⁰⁰ Gilane Tawadros (éd.). *Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. London: Institute Of International Vis, 2004. p. 9.

¹⁰¹ Dans ce mémoire, le « blanc » (comme le « noir ») est utilisé comme une codification culturelle et non pas comme une catégorie essentialisée. Pour une discussion de la « blancheur » et de ses divers niveaux historiques de visibilité. Lire Richard Dyer, *White*. Londres : Routledge, 1997.

2.1 Promotion d'une identité nationale au Trafalgar Square

2.1.1 Londres, ville postcoloniale

Les chiffres provenant du dernier recensement réalisé en Angleterre en 2011 démontrent que Londres constitue la région la plus diversifiée du point de vue ethnique en Angleterre, le sociologue qualifie même la population de « super-diverse¹⁰² ». Plus de cinquante nationalités s'y côtoient et au-delà de trois cent langues y sont parlées¹⁰³. Selon le site de *The Migration Observatory at the University of Oxford*, 1.3 million de personnes nées à l'extérieur de l'Angleterre habitent Londres en 2014¹⁰⁴. Bien que l'immigration dans ce pays ne soit pas un phénomène nouveau¹⁰⁵, la vague d'immigration qui a succédé la fin de la Seconde Guerre mondiale et le processus de décolonisation qui s'ensuivit a transformé massivement le paysage social et culturel du pays. En effet, lors de l'ouverture des frontières du pays, de nombreuses « communautés issues des minorités ethniques¹⁰⁶ » provenant majoritairement des anciennes colonies des Caraïbes et du sous-continent

¹⁰² Ce terme a été utilisé pour la première fois par le sociologue et anthropologue Steven Vertovec pour définir la population immigrante florissante de Londres, dont le spectre de provenance s'est largement agrandi à la fin des années 90. Steven Vertovec, « Super-diversity revealed ». *BBC News, UK*, 20 septembre 2005. Récupéré de http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4266102.stm.

¹⁰³ « 2011 Census: 45% of Londoners White British ». *BBC News*, 11 décembre 2012, Récupéré de <http://www.bbc.com/news/uk-england-london-20680565>.

¹⁰⁴ « Migrants in the UK: An Overview ». *Migration Observatory*. Récupéré de <http://www.migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/briefings/migrants-in-the-uk-an-overview/>.

¹⁰⁵ À la fin du 18^e siècle, on suppose qu'il y a environ 15 000 personnes noires – fort probablement issues de l'esclavagisme – au Royaume-Uni. Au début du XIX^e siècle, la colonisation en Inde engendre l'arrivée d'Indiens en Angleterre. Puis les deux guerres mondiales ont provoqué d'importantes vagues d'immigrations. Lire Robert Johnson, *British Imperialism*. Londres : Palgrave Macmillan, 2003. p.218.

¹⁰⁶ Ce terme est entre guillemets afin de souligner la création de celui-ci par les blancs dans l'objectif de définir une barrière entre eux et les « autres ». Lire Stuart Hall, « Whose Heritage? Un-Settling “the Heritage”, Re-Imagining the Post-Nation ». Dans *The Politics of Heritage: The Legacies of « Race »*, édité par Jo Littler et Roshni Naidoo. Londres : Taylor & Francis, 2005. Ce concept se trouve au fondement de la politique des relations interraciales mis en œuvre de 1965 à 1976, lors de la création de la Commission pour l'égalité raciale. Lire Andrew Geddes. « Immigration et multiculturalisme en Grande-Bretagne : vers une nouvelle nation civique ? ». *Politique étrangère*, Été, n° 2, 7 juillet 2010. p. 303.

indien, et de plus petits groupes issus d'Afrique, du Moyen-Orient, de l'Extrême-Orient, de la Chine et de l'Amérique Latine, ont immigré en Angleterre. Par conséquent, plusieurs habitantes et habitants actuels de Londres ont des racines familiales dans les pays qui étaient rattachés à l'ancien Empire britannique. La géographe Linda McDowell souligne, dans une perspective intersectionnelle¹⁰⁷, que ce processus de migration affecte différemment les hommes et les femmes de différentes ethnies¹⁰⁸ et de différentes classes¹⁰⁹. L'auteure soutient que :

*The West can no longer be identified with a particular set of spaces or geographically defined people. It has become, rather, "a discursive space, a set of positionalities, a network of economic and political power relations, a domain of material and discursive effects"*¹¹⁰.

Nous pouvons qualifier la ville de Londres de postcoloniale, cependant, nous ne faisons point référence à un passé colonial révolu. En effet, le « post » de postcolonial ne renvoie pas à la notion « d'après », au contraire, postcolonial définit le contexte dans lequel la ville de Londres évolue actuellement en dépit de l'affranchissement des colonies britanniques, en particulier de 1945 à 1997¹¹¹. Bill Ashcroft, professeur en études postcoloniales à l'université de New South Wales en Australie, définit le terme

¹⁰⁷ L'intersectionnalité est une notion révélant la pluralité des discriminations étant vécues par une personne (sexe, race, genre, classe, d'handicap, orientation sexuelle...). L'intersectionnalité permet donc de pointer la spécificité de situations souvent invisibilisées par la société. Kathy Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe ». Traduit par Françoise Bouillot. *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, n° 20, 1 janvier 2015. Récupéré de <https://cedref.revues.org/827>.

¹⁰⁸ Ici le terme « ethnie » est utilisé selon la définition du dictionnaire Larousse : « groupement humain qui possède une structure familiale, économique et sociale homogène, et dont l'unité repose sur une communauté de langue, de culture et de conscience de groupe. » Larousse. « Ethnie ». *Larousse*. Consulté le 1 mai 2017. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ethnie/31396>. Toutefois, c'est avec une conscience de la problématique de ce terme qui ne nomme pas le racisme toujours existant dans nos sociétés et participe à son invisibilisation. En soi, ce terme reconduit celui de « race » pour la bonne conscience de ceux l'utilisant. Par conséquent, lors de mon utilisation du terme ethnie, mon objectif est d'englober l'ensemble des différents groupes.

¹⁰⁹ Linda McDowell. « Spatializing Alizing Feminism ». Dans *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, édité par Nancy Duncan. Londres: Routledge, 1996. p.37.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Par conséquent, nous préférons l'utilisation du vocable « postcolonial » plutôt qu'à celui de « post-colonial ».

postcolonial comme « toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours¹¹² ». De plus, comme l'explique Rasheed Araeen, artiste et théoricien d'origine pakistanaise vivant à Londres :

(...) postcoloniality is the condition of both: those who were once the colonizer and the colonized, and only when we recognized this can we establish a new relationship based on human equality between people of Europe and its new citizens, who were once Europe's colonial subjects, and their European-born descendants¹¹³.

Toutefois dans cette relation entre anciens colonisateurs et anciens colonisés, des rapports de force persistent. En effet, un racisme invisible, structurel et systémique marque toujours l'Angleterre, puisque ce passé impérial continue de conditionner la société actuelle. Comme l'explique la philosophe Hourya Bentouhami-Molino dans son ouvrage *Races, cultures et identités* (2015) : « la spécificité du racisme postcolonial est indissociable de la structure des rapports sociaux historiques conditionnés par la décolonisation, la mondialisation capitaliste et la réactivation du populisme¹¹⁴ ». Selon l'auteure, la situation postcoloniale provient de cette colonisation qui a reproduit une distinction entre un « eux », englobant les migrants issus des anciennes colonies et un « nous », compris comme la nation homogène d'un pays occidental et ex-colonisateur¹¹⁵.

Londres, ville cosmopolite, n'est plus ce qu'elle était au XIX^e siècle. Ainsi, la promotion d'une histoire coloniale, d'une identité nationale non inclusive traduite par les monuments dédiés à la gloire du colonialisme et érigés sur la place publique nationale du Trafalgar Square, semble très problématique dans le cadre de la

¹¹² Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'empire vous répond - Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012. p.14.

¹¹³ Rasheed Araeen, « Art and Postcolonial Society ». Dans *Globalization and Contemporary Art*, édité par Jonathan Harris. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011. p.366.

¹¹⁴ Hourya Bentouhami-Molino, *Race, cultures, identités*. Paris: Presses Universitaire de France (PUF), 2015. p. 7.

¹¹⁵ Karim Piriou, « Déconstruire la notion de race », *Slate.fr*, 11 octobre 2015. Récupéré de <http://www.slate.fr/story/108077/deconstruire-la-notion-de-race>.

mondialisation actuelle ainsi que dans son contexte postcolonial. Toutefois, ceux-ci se situent dans un contexte plus large, celui d'une place publique dont la portée discursive est mouvante et complexe. Par conséquent, la visée commémorative et déclarative du square et des monuments qui l'habitent mérite d'être examinée d'abord sous l'angle conceptuel du lieu de mémoire, puis critiquée ensuite sous l'angle des théories postcoloniales.

2.1.2 Le Trafalgar Square, lieu de mémoire et espace discursif mouvant

Afin de saisir comment le Trafalgar Square est approprié par la population, le concept du lieu de mémoire, développé par l'historien Pierre Nora dans son célèbre ouvrage *Les lieux de mémoire*, publié en 1984, sera examiné. Pierre Nora y recense les sites, les monuments et les œuvres essentiels à la mémoire historique collective nationale en France¹¹⁶. Il définit le lieu de mémoire ainsi :

Le lieu de mémoire suppose, d'entrée de jeu, l'enfourchement de deux ordres de réalités : une réalité tangible et saisissable, parfois matérielle, parfois moins, inscrite dans l'espace, le temps, le langage, la tradition, et une réalité purement symbolique, porteuse d'une histoire. [...]. Lieu de mémoire, donc : toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté¹¹⁷.

Comme l'explique l'auteur, les lieux de mémoire sont multiples et adoptent des formes diverses ; ils peuvent être topographiques, monumentaux, symboliques ou encore fonctionnels. Cependant, le site devient lieu de mémoire uniquement si la société active un souvenir fixé par celui-ci¹¹⁸. C'est dans le rassemblement, dans l'usage de l'espace par la population que ces monuments deviennent mémoire plutôt

¹¹⁶ Pierre Nora (éd.). *Les Lieux de mémoire*. Bibliothèque illustrée des histoires. Paris : Gallimard, 1984.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.20.

¹¹⁸ Pierre Nora, « La fin de l'histoire-mémoire ». Dans *Les Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1984. p.xvii-xlii.

qu'histoire¹¹⁹ et qu'ils évitent l'effacement. Le Trafalgar Square a été créé afin de consolider une mémoire collective¹²⁰, pour que la société se rassemble, s'unisse autour de moments glorifiant la nation. Ainsi, les monuments donnent une forme tangible et partagée à cette mémoire collective. Ils favorisent son maintien et sa réactivation à travers le temps. L'historien de l'art Kirk Eugene Savage explique que les monuments publics isolent cette mémoire inventée et l'objectifient¹²¹. Toutefois, comme le spécifie Nora, la mémoire est vivante et en constant changement. Comme nous le verrons dans les prochaines pages, ce constat permet de mettre en cause la pérennité du monument.

Le Trafalgar Square est un lieu de mémoire qui, selon la thèse que la sociologue Shanti Sumartojo propose dans son ouvrage *Trafalgar Square and the Narration of Britishness, 1900-2012*¹²², joue un rôle important dans la construction, l'entretien ou la transformation de la narration de l'identité nationale¹²³. Comme beaucoup d'auteurs et d'auteures l'ont soulevé, l'identité nationale est une construction subjective¹²⁴. De son côté, Anthony Smith, ethnographe britannique et professeur

¹¹⁹ Pour Pierre Nora, la mémoire est en continuel mouvement, en évolution et actuelle tandis que l'histoire est une « reconstruction toujours problématique et incomplète ». *Ibid.*

¹²⁰ Cette notion de mémoire collective est issue des recherches de Maurice Halbwachs. Il allie ces deux termes (mémoire et collectif) et démontre que tout groupe organisé fabrique une mémoire qui lui appartient et poursuit en expliquant que la mémoire individuelle est influencée, à travers le processus de remémoration et de localisation, par les formes et les cadres issus du milieu social. Voir Klein, Olivier et Laurent Licata. « Mémoire collective (psychologie sociale) ». *Encyclopédie Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/memoire-collective-psychologie-sociale/>.

¹²¹ Kirk Eugene Savage. *Race, Memory, and Identity: The National Monuments of the Union and the Confederacy*. 1990. (Thèse de doctorat), Université de la Californie. Récupéré de <http://www.worldcat.org/title/race-memory-and-identity-the-national-monuments-of-the-union-and-the-confederacy/oclc/858649788?referer=di&ht=edition>

¹²² Sumartojo, *Op. cit.*

¹²³ *Ibid.*, p.186.

¹²⁴ Parmi les ouvrages importants traitant de la Nation mentionnons Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1993); Homi K. Bhabha, *Nation/Narration* (1990); Ernest Gellner, *Nations et nationalisme* (1983); Eric Hobsbawm, *Nation and Nationalism since 1780* (1990); Anthony D. Smith, *National Identity* (1991), Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalisme et imagination* (2011).

émérite du nationalisme et de l'ethnicité à la *London School of Economics* définit ainsi l'identité nationale:

*By the term 'national identity' I refer to the maintenance and continuous reproduction of pattern of values, symbols, memories, myths and traditions that compose the distinctive heritage of nations and the identification of individuals with that heritage and those values, symbols, memories, myths and traditions*¹²⁵.

Sumartojo explique qu'à l'intérieur d'une place publique, le quotidien, le symbolique et l'inhabituel peuvent s'amalgamer afin de construire une identité nationale¹²⁶. Le Trafalgar Square, selon l'auteure, révèle une histoire nationale flexible et discursive, capable de répondre à de multiples narrations¹²⁷. De plus, Sumartojo propose que cette place fait un lien entre le passé et le présent, mais effectue aussi la connexion entre le local et le national¹²⁸.

Les sites chargés historiquement sont particulièrement exploités par la population pour repenser certains enjeux identitaires. Ils peuvent alors devenir des sites de rassemblement dans le cadre de revendications collectives et, par conséquent, deviennent des lieux de mémoire – qu'ils renforcent le sens qui leur est originellement attribué ou qu'ils le détournent. En effet, la mémoire activée suite à ces manifestations n'est pas nécessairement celle qui avait été envisagée lors de la conception et création de ces monuments. Au contraire, elle est parfois davantage contestée par la population.

¹²⁵ Anthony D. Smith. « The "Sacred" Dimension of Nationalism ». *Millennium* 29, n°3, 1 décembre 2000, p. 796. Récupéré de <http://mil.sagepub.com/content/29/3/791.full.pdf>.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 416.

¹²⁷ Sumartojo, *Op. cit.*, p. 187.

¹²⁸ Shanti Sumartojo, « The Fourth Plinth: Creating and Contesting National Identity in Trafalgar Square, 2005–2010 ». *Cultural Geographies*, 20, n° 1, 1 janvier 2013, p. 67-81. Récupéré de <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1474474012448304>

Le Trafalgar Square, de par son rôle symbolique comme site de l'histoire nationale impériale, est utilisé à la fois pour célébrer des événements historiques et officiels, telles les processions funéraires des gens de la royauté, mais aussi par la population pour protester. De nombreuses manifestations de la population y ont pris place, et ce depuis sa construction. Il a par exemple accueilli les soulèvements issus de la lutte des suffragettes pour le droit de vote afin de s'opposer aux rôles genrés au début du XX^e siècle¹²⁹. Puis, entourant chacune des deux guerres mondiales, il y a eu des manifestations pour la guerre et contre la guerre, ainsi que des célébrations pour marquer la fin de conflits. En 1990, le site a été témoin d'une émeute qui survient en réaction à la taxe imposée¹³⁰ par le gouvernement de la première ministre Margaret Thatcher. Comme l'explique l'historienne de l'art Deborah Cherry, le Trafalgar Square n'est pas un site dont la dimension matérielle et la portée discursive sont constantes et stables, mais plutôt mouvantes :

*An intensely fluid space, Trafalgar Square has been constantly redrawn and rebuilt, its boundaries shifted, its location re-positioned by changes around it, its statues installed and removed; this unsettled and contingent site has been continuously re-coded*¹³¹.

Par conséquent, il est difficile de définir précisément cet espace physique et symbolique. Les monuments qui s'y trouvent et le discours colonial qu'ils propagent ne doivent pas être compris comme les seuls éléments qui constituent le sens de cette place publique. Au contraire, grandement activé par la population depuis sa construction par un nombre important de manifestations, ce lieu de mémoire est extrêmement politique et polyphonique. Selon Sumartojo, le Trafalgar Square sert d'outil de « praxis » pour la nation puisqu'il permet la prise de parole de la

¹²⁹ La Women's Social and Political Union (WSPU) – mieux connue sous le nom de « Suffragettes » –, fondée en 1903, a mené de nombreuses manifestations et processions à Trafalgar Square pour défendre le droit des femmes entre 1906 et 1913.

¹³⁰ En 1989, le gouvernement de Margaret Thatcher a instauré un impôt locatif forfaitaire par personne. Il est entré en vigueur en 1990 et provoqua des émeutes en raison de son aspect inégalitaire vis-à-vis des populations plus pauvres.

¹³¹ Cherry, *Op. cit.*, p. 665.

population dans un lieu relié intrinsèquement, de par son symbolisme, aux enjeux nationaux¹³². Grâce à cette utilisation de la place – reconnue surtout pour ses manifestations contre-hégémoniques par la population – l’auteure soutient qu’il s’y effectue une réévaluation constante du discours national.

L’espace public agit ici comme lieu de débats et lieu d’une démocratie en action, si l’on s’appuie sur la définition de sphère publique proposée par le sociologue Jürgen Habermas¹³³. Selon Habermas, l’espace public est une instance de médiation « entre le système politique et les acteurs privés du monde vécu et les systèmes d’action fonctionnellement spécifiés¹³⁴ ». Le Trafalgar Square, conçu au XIX^e siècle par John Nash et développé par Charles Barry pour devenir un forum public destiné à la bourgeoisie, tel que vu dans le premier chapitre, semble effectivement être un exemple de médiation entre la société et le pouvoir public. De plus, comme l’expliquent les géographes David Gilbert et Felix Driver, cette place publique peut servir à la population de lieu symbolique de remise en cause des sociétés postcoloniales.

*[...] the Square’s officially monumentalized status as an ‘emblem of Empire’ provided the rationale for its use by those who challenged the nature of the imperial order. [...] the Square also provided the location for explicitly anti-colonial protests, such as those of the India League and Indian Freedom Campaign in the decade before Indian independence. More recent demonstrations outside South Africa House during the apartheid era provide a further instance of the ways in which imperial politics continued to haunt the landscape of central London*¹³⁵.

¹³² Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*, p.180.

¹³³ Jürgen Habermas, *L’espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1993.

¹³⁴ Zineb Benrahhal Serghini et Céline Matuszak. « Lire ou relire Habermas : lectures croisées du modèle de l’espace public habermassien ». *Études de communication*, n° 32, 1 avril 2009. p. 5.

¹³⁵ David Gilbert et Felix Driver. « Capital and Empire: Geographies of Imperial London ». *GeoJournal*, 51, n° 1, 2000. p. 29.

Le Trafalgar Square est activé par la population encore à ce jour par diverses manifestations qui y prennent place et la dimension colonialiste véhiculée par les monuments issus de l'époque victorienne y est confrontée. Par exemple, s'y déploient des célébrations aussi différentes que le *Vaisakhi Festival* (fêtes sikh), le *Eid*, *Diwali Festival* (festival indien), le *African Festival* (célébration africaine), le *Liberty Festival* (festival dédié à la Reine d'Angleterre) et le *New Year's Eve Festival*. Ces événements permettent à différentes cultures de célébrer leurs fêtes respectives. Ainsi le *Great London Authority*, en allouant un espace de commémorations à différentes communautés, participe à la construction d'un espace physique et métaphorique qui tente de représenter la vision d'un Londres du XXI^e siècle, c'est-à-dire de faire la promotion de la contribution à la culture, à l'économie et à l'État britannique des communautés multi-ethniques¹³⁶. Comme nous avons pu le voir, le discours nationaliste historiquement incarné par le Trafalgar Square est largement contesté et sert d'élément de *proxy* à la population. Dans la deuxième partie de ce chapitre, un retour sur la réflexion qui sous-tend la création des monuments et leur préservation sera effectué afin de saisir comment ce patrimoine est marqué par l'impérialisme.

2.2 Le monument de l'époque coloniale, un patrimoine contesté

2.2.1 Préservation des monuments au discours colonialiste au XXI^e siècle

La préservation des monuments au discours colonial d'une époque révolue participe à la diffusion d'idéologies coloniales. Ce phénomène illustre aussi la pensée d'Henri Lefebvre, sociologue, géographe et philosophe, à savoir que l'espace est un produit social et qu'ainsi il sert « d'instrument à la pensée comme à l'action, qu'il est, en même temps qu'un moyen de production, un moyen de contrôle donc de domination

¹³⁶ Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*, p. 146.

et de puissance (...)»¹³⁷. De façon concrète, les personnes qui ont sélectionné les thèmes, commissionné et érigé les monuments avaient l'intention d'inscrire de manière pérenne une série de valeurs et d'interprétations de l'histoire dans l'espace public, grâce à l'utilisation de matériaux durables comme le bronze ou la pierre. De plus, cette volonté de marquer dans le temps des personnages jugés importants, de sorte qu'ils deviennent immortels, démontre un certain effort didactique. Le monument est issu du pouvoir en place qui cherche à rendre immortels certains acteurs de l'Histoire. Comme le soutient la sociologue Jo Littler :

*In European and American societies throughout industrial modernity, then, heritage became one of a range of cultural sites and narratives through which such discourses of superiority and power could be naturalised and sustained*¹³⁸.

En essayant de donner des repères mémoriels à une majorité de la population, le monument est parfois représentatif d'une historicité unilatérale, aux dépens d'autres événements. Ainsi, une grande portion de l'histoire, le plus souvent celle des opprimés, est laissée derrière et tombe dans l'oubli. Ces monuments sont controversés puisque les valeurs ont évolué au cours du temps, ainsi que la population qui s'est diversifiée.

De plus, ils sont hautement politiques puisqu'ils sont majoritairement générés par le gouvernement ou les dirigeants et donc reflètent les idées de l'autorité en place de l'époque. L'historienne de l'art Dolores Hayden rappelle que le choix des personnages glorifiés ne fait jamais l'objet d'un consensus :

[...] in every case a political consensus was assumed to support the presence of these statues in public places, although they rarely

¹³⁷ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Société et urbanisme. Paris : Anthropos, 1974. p. 35.

¹³⁸ Jo Littler. « Heritage and Race ». Dans *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, édité par Brian J. Graham, Ashgate Publishing, Ltd., 2008. p. 89-104.

*represented a full range of citizens and often had clichés about white men's conquests as their implicit or explicit narratives [...]*¹³⁹.

Les dirigeants travaillant dans les structures politiques et sociales nationales servent leurs propres intérêts en développant des symboles et des idéologies qui consistent à promouvoir l'État-nation.

Les monuments victoriens – tels ceux que l'on retrouve au Trafalgar Square – relèvent d'une autre époque et conservent un rôle ambivalent dans l'espace public. Pour diverses raisons, ces monuments sont préservés et entretenus afin de perdurer dans l'espace public. Dans son célèbre ouvrage, *Le culte moderne des monuments*¹⁴⁰ publié en 1903, l'historien de l'art, Aloïs Riegl, pose les bases des préceptes influençant la valeur des monuments dans nos sociétés contemporaines. Il relève que les monuments sont porteurs de valeurs contradictoires et crée une interprétation relativiste de la restauration de ceux-ci¹⁴¹. Il distingue trois types de valeurs de mémoire intrinsèques à notre conception du monument – celle d'ancienneté, d'historique et de remémoration intentionnelle. Ainsi, si nous conservons actuellement les monuments dédiés au colonialisme dans l'espace public, c'est en partie à cause de celles-ci. Dans les termes de Riegl, ces monuments ont acquis au cours du temps une dimension d'ancienneté. De plus, ils représentent un style artistique de l'époque victorienne qui réside dans les canons de l'histoire de l'art occidental et ont une certaine fonction commémorative (intentionnelle) qui est

¹³⁹ Dolores Hayden, *Op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁰ Aloïs Riegl théorise les différences entre les notions de « monument » (sans qualificatif) et le monument historique dans son ouvrage. Il explique que le monument est « œuvre créée de la main de l'homme et édifée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre) »¹⁴⁰. Ainsi, il qualifie ce dispositif mémoriel d'« intentionnel ». Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Éd. corr. Paris: Éditions du Seuil, 2013. p. 43.

¹⁴¹ Du point de vue du culte de l'ancienneté, il n'est pas nécessaire de conserver le monument dans son état d'origine, au contraire sa dégradation lui octroie du prestige. La dégradation naturelle fait partie du processus éventuel du monument. Tandis que la « valeur historique » porte son intérêt sur l'état d'origine du monument. Par conséquent, l'objectif est de le restaurer afin qu'il demeure pérenne. Ainsi ces deux valeurs se contredisent. Lire Aloïs Riegl, *Op. cit.*.

constamment ravivée dans l'espace public grâce aux manifestations qui prennent place au Trafalgar Square. Par ailleurs ces monuments ont été sélectionnés, en raison de leur valeur historique, pour intégrer le « patrimoine ». L'historienne des formes urbaines, Françoise Choay, reprend les termes d'Aloïs Riegl et explique que le monument historique, quant à lui, a été sélectionné dans un corpus d'édifices préexistant, grâce à sa valeur historique et/ou sa valeur esthétique. Elle soutient que le concept de monument historique est une construction de l'Europe occidentale qui remonte à l'Italie du *Quattrocento*¹⁴².

Ces monuments marquent dans l'espace public une forme de nationalisme issue d'un pouvoir hégémonique qui est aujourd'hui désuet. Ils participent activement à la définition du concept de nation tel que défini par Benedict Anderson, soit « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine¹⁴³ ». Anderson étaye que la nation est *imaginée* puisque ses membres ne se connaîtront jamais tous et toutes. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une création. Celle-ci est *limitée* en raison qu'aucune nation ne pense rassembler l'ensemble de l'humanité. Finalement, elle est *souveraine*, car ce concept a été créé à l'époque des Lumières lorsque la hiérarchie divine a été déconstruite. Selon l'auteur, la nation est une communauté socialement construite, imaginée par des gens qui se perçoivent eux-mêmes comme faisant partie de ce groupe. Les monuments qui se trouvent au Trafalgar Square contribuent à la création de ces « communautés imaginées » – dont les marginalisés et marginalisées demeurent à l'écart. Toutefois, l'imaginaire construit à l'époque par ces monuments se fissure et est remis en question par une partie de la population qui ne se retrouve point dans celui-ci.

¹⁴² Françoise Choay. « Le patrimoine en questions ». *Esprit*, Novembre, n° 11, 1 août 2012. p.197.

¹⁴³ Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte. 2006. p.19-20.

Actuellement, il est du ressort des dirigeants de décider de restaurer ces sculptures à l'effigie de célèbres figures du colonialisme, en injectant des fonds publics dans leur entretien. Il y a une volonté de préservation et une glorification de ce passé. Ces monuments ou bâtiments pénètrent la sphère du « patrimoine » en raison de leur valeur supérieure et de leur relation avec l'« histoire nationale »¹⁴⁴. Le « patrimoine » est une notion complexe qui a évolué avec le temps. Françoise Choay le définit ainsi :

L'expression désigne un fonds destiné à la jouissance d'une communauté élargie aux dimensions planétaires et constitué par l'accumulation continue d'une diversité d'objets que rassemble leur commune appartenance au passé, œuvres et chefs-d'œuvre des beaux-arts et des arts appliqués, travaux et produits de tous les savoirs et savoir-faire des humains¹⁴⁵.

Le patrimoine devient ainsi l'incarnation matérielle de l'esprit de la nation. Par exemple, la colonne Nelson qui se situe au Trafalgar Square, tel que vu dans le premier chapitre, est un monument classé de statut 1 – classification pour les bâtiments d'intérêt exceptionnel. Grâce à ce statut, il est inspecté tous les deux ans afin que son état soit préservé¹⁴⁶. Comme l'explique Stuart Hall, sociologue et figure centrale du mouvement des *cultural studies* britanniques :

*Through its power to preserve and represent culture, the state has assumed some responsibility for educating the citizenry in those forms of "really useful knowledge", as the Victorians put it, which would refine the sensibilities of the vulgar and enhance the capacities of the masses*¹⁴⁷.

Pour cet auteur, il est clair que ce patrimoine est dédié à ceux et celles qui « appartiennent » à cette société culturellement homogène et unifiée¹⁴⁸. Stuart Hall

¹⁴⁴ Hall, « Whose Heritage? Un-Settling "the Heritage", Re-Imagining the Post-Nation », p. 21.

¹⁴⁵ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*. 4^e éd. Couleur des idées. Paris: Éditions du Seuil, 2009. p.9.

¹⁴⁶ « Trafalgar Square », *London City Hall*, 23 septembre 2015, Récupéré de <https://www.london.gov.uk/about-us/our-building-and-squares/trafalgar-square>.

¹⁴⁷ Hall, « Whose Heritage? Un-Settling "the Heritage", Re-Imagining the Post-Nation », p. 22.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

soulève la nécessité que la notion de « patrimoine » réponde à deux changements majeurs : premièrement, que le processus soit démocratisé afin de sortir de cette hégémonie et, deuxièmement, que la notion de connaissance universelle soit critiquée et, donc, qu'elle doit procéder à un décentrement¹⁴⁹. Le Trafalgar Square est un lieu mixte, comme nous l'avons vu. Cependant, malgré la diversité d'usages qui caractérisent ce site, il demeure que ces monuments transmettent de manière pérenne une idéologie colonialiste et ne contribuent point à la création d'un discours positif participant à une inclusion des différentes communautés.

2.2.2 « Passé blanc, présent multiculturel »

Le Trafalgar Square – entre les monuments qui l'occupent et les diverses façons dont il est approprié par la population – semble se rattacher parfaitement au paradigme « passé blanc, présent multiculturel » étayé par les auteures Jo Littler, sociologue, et Roshi Naidoo, chercheuse en *cultural studies*. Dans leur essai *White Past, Multicultural Present: Heritage and National Stories*, elles définissent ce paradigme ainsi :

*The "white past, multicultural present" formation occurs simultaneously as a lament and a celebration - a celebration of our nation being modern, young, hip and in-tune with the globalised economy as well as harbouring a nostalgia and lament for a bygone contained, safe and mono-cultural world*¹⁵⁰.

Les auteures illustrent leur propos en faisant référence au gouvernement de Tony Blair et de sa promotion du « *Cool Britannia* » où la diversité est célébrée, tel qu'observé dans le premier chapitre de ce mémoire. Littler et Naidoo soulèvent par

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁰ Jo Littler et Roshi Naidoo, « White past, multicultural present: heritage and national stories ». Dans *History, Identity and the Question of Britain*, édité par Robert Philips et Helen Brocklehurst. Palgrave, 2004.
Récupéré de
https://www.academia.edu/3706348/Jo_Littler_and_Roshi_Naidoo_White_past_multicultural_present_heritage_and_national_stories_in_Robert_Philips_and_Helen_Brocklehurst_ed_History_Identity_and_the_Question_of_Britain_Palgrave_2004_.

exemple une plus grande présence de personnes asiatiques ou africaines dans les publicités qui sont affichées dans l'espace public à partir des années 1990¹⁵¹. Selon les auteures, cette présence est à double tranchant puisque si d'une part ces publicités évoquent une reconnaissance grandissante, d'autre part elles ne reflètent pas la réalité structurelle, systémique. En outre, si le présent est actuellement réfléchi comme « multiculturel », le passé est, lui, majoritairement imaginé comme « blanc ». Elles expliquent que le patrimoine national brille par l'absence de représentation de personnes non-blanches. Cette relation « présent multiculturel/passé blanc » est perceptible au Trafalgar Square puisqu'il englobe à la fois le programme d'art public contemporain du *Fourth Plinth*, des manifestations, des festivals multiculturels qui célèbrent l'inclusion de différentes communautés, mais conserve des monuments représentant des « héros » nationaux blancs qui mettent en évidence les victoires impériales à l'ère du colonialisme. De plus, comme le soulève Shanti Sumartojo, le multiculturalisme faisait partie de la stratégie médiatique et de la représentation officielle du caractère Londonien lors des Jeux Olympiques de 2012 : « *London's multiculturalism was an important aspect for the 2012 Olympics bid and a focus of official preparations for the celebrations*¹⁵². »

Qui plus est, une des stratégies actuelles adoptées par les dirigeants de diverses villes dans le monde afin de mettre en valeur le présent multiculturel est d'ajouter au paysage urbain des sculptures à l'effigie de personnages importants issus de différentes communautés, une simple addition que critiquent Littler et Naidoo :

They can fail to question the frameworks of understanding through which we understand the past. Instead they "add on" certain people into the heritage without inviting us to think critically about how they have always been there. [...] Heritage projects need to instigate a more

¹⁵¹ Il s'agit d'ailleurs de ce que Stuart Hall nomme le « *multicultural drift* ». Ceci est le phénomène où une diversité sociale a fait sa place en Angleterre, est devenu plus visible, sans être une politique planifiée, mais plutôt le résultat involontaire des processus sociologiques non dirigés. Stuart Hall, « From Scarman to Stephen Lawrence ». *History Workshop Journal*, n°48, 1999. p.188.

¹⁵² Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*, p. 153.

*comprehensive overhaul of how British and heritage is presented and understood*¹⁵³.

Par exemple, une sculpture à l'effigie de Mahatma Gandhi a été installée dans le Parliament Square à Londres en 2015. Celle-ci célèbre le retour de Gandhi en Inde alors qu'il commence la lutte pour l'indépendance face à l'Angleterre en 1915. Cette œuvre a soulevé plusieurs controverses, dont plusieurs générées par la communauté indienne en raison du rôle controversé de Gandhi dans la libération et la partition de l'Inde dans les années 40. De plus, certaines personnes ont soutenu que ce monument a été installé dans l'objectif d'acheter les faveurs de New Delhi, à qui l'Angleterre tentait à l'époque de vendre des armes¹⁵⁴. En outre, cette sculpture se situe juste à côté de celle de sir Winston Churchill, installée en 1973, et qui s'opposait fortement à l'indépendance indienne.

Ajouter de nouveaux monuments ne valide pas le choix de conserver les anciens. Cela n'efface pas le discours colonialiste ni les valeurs racistes qui s'y rattachent. De plus, ajouter un monument sans discussion avec les populations les plus concernées pourrait être interprété comme la poursuite d'un esprit colonialiste. Une telle promotion de l'Empire par le biais des monuments du Trafalgar Square provoque un certain malaise dans le contexte actuel de la mondialisation, étant donné que la gloire des personnages illustrés repose sur la colonisation et l'esclavagisme. Ils ne participent pas à critiquer le passé colonial, au contraire, ils activent la mémoire des citoyens en glorifiant ces figures coloniales dans une des places publiques nationales les plus importantes de Londres. Ces monuments participent à ce que les auteures Littler et Naidoo nomment « *uncritical imperialist* » puisqu'ils positionnent le passé comme exempt de toute corruption¹⁵⁵. Or, la colonisation perpétrée par l'Empire

¹⁵³ Littler et Naidoo, « White past, multicultural present », p. 8.

¹⁵⁴ Prasun Sonwalker, « Row over new Gandhi statue in London », *Hindustantimes*, 29 octobre 2014, Récupéré de <http://www.hindustantimes.com/world/row-over-new-gandhi-statue-in-london/story-KWQ9DJZgflPnVzQBoHhDYI.html>.

¹⁵⁵ Littler et Naidoo, « White past, multicultural present », p.9.

britannique – s’il est possible d’argumenter qu’elle a eu certains effets positifs – fut généralement dévastatrice pour les pays colonisés. Pourtant, comme le soulève Stuart Hall, « *“Empire” is increasingly subject to widespread selective amnesia and disavowal. And when it does appear, it is largely narrated from the viewpoint of the colonizers*¹⁵⁶ ». Plus encore, le colonialisme est souvent transposé comme objet du passé. Ceci a pour effet d’invisibiliser les relations de pouvoir qui perdurent encore en Angleterre. Par exemple, alors premier ministre britannique, Gordon Brown déclare en 2005 :

*I think the days of Britain having to apologise for our history are over. I think we should move forward. I think we should celebrate much of our past rather than apologise for it and we should talk, rightly so, about British values*¹⁵⁷.

Quant à lui, Ken Livingstone, maire de Londres de 2000 à 2008, adopte une position opposée et propose de se défaire de certains monuments représentant des épisodes moins glorieux du passé national. Lors d’une entrevue en 2000, il s’est d’ailleurs targué de ne plus savoir qui étaient certains des personnages édifiés au Trafalgar Square et a proposé de soustraire ces monuments de la place publique et de les remplacer¹⁵⁸. Cette idée n’a pas plu au parti conservateur et aux groupes militaires¹⁵⁹. De plus, par ce commentaire controversé, Ken Livingstone illustre ses privilèges d’homme blanc qui n’a point subi la colonisation. Ce n’est pas en raison de l’ignorance du passé par une majorité de la population qu’il serait nécessaire de soustraire ces personnages de l’espace public, mais davantage en raison des idéologies coloniales et racistes qu’ils propagent et de l’histoire nationaliste univoque

¹⁵⁶ Hall, « Whose Heritage? Un-Settling “the Heritage”, Re-Imagining the Post-Nation », p.25.

¹⁵⁷ Martha Kearney, « Brown seeks out “British values” », *BBC NEWS*, 14 mars 2005, Récupéré de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/4347369.stm>.

¹⁵⁸ Le maire Ken Livingstone a dit lors d’une entrevue, en 2000 : "I think that the people on the plinths in the main square in our capital city should be identifiable to the generality of the population. I have not a clue who two of the generals there are or what they did,". Paul Kelso, « Mayor Attacks Generals in Battle of Trafalgar Square », *The Guardian*, 20 octobre 2000. Récupéré de <https://www.theguardian.com/uk/2000/oct/20/london.politicalnews>.

¹⁵⁹ *Ibid.*

qu'ils continuent d'incarner. De plus, comme le soulève Daniel J. Walkowitz, professeur en *cultural studies* et Lisa Maya Knauer, professeure en anthropologie:

All too often, politicians, scholars, and other professionals refer to "the public" as though it were a unified, homogenous mass with a single set of values and interests. In a multiracial or multiethnic societies, race, class, gender, and citizenship status, among other factors, shape individuals' investment in national narratives and the way in which they view themselves in relationship to the public sphere – including debates over public history sites. It is perhaps more accurate and helpful to conceive of multiples public with divergent and often competing interest and different stakes in how histories are represented¹⁶⁰.

Il est par conséquent nécessaire de considérer la pluralité des publics issus de divers milieux et de remettre en question le choix des monuments du XIX^e siècle faisant l'apologie du colonialisme. Certes, ceux-ci font partie de l'histoire, mais cette histoire doit-elle encore être représentée sous forme de monuments la glorifiant dans l'espace public ou ne pourrait-elle pas plutôt être enseignée dans les écoles ou émise par d'autres outils de médiation?

Les monuments commémoratifs et laudatifs situés au Trafalgar Square traduisent l'idéologie qui était dominante dans les milieux de l'élite politique et bourgeoise de l'époque coloniale victorienne – une soif de conquête, de pouvoir et de domination. Les personnages historiques qui s'y trouvent représentés illustrent un pouvoir monolithique impérial, colonial, masculin, occidental, blanc, et ce, de manière pérenne, puisque ce patrimoine historique est protégé. Cette préservation suggère une conservation des valeurs associées aux monuments, une valorisation de l'histoire sélectionnée qui suggère l'homogénéité de celle-ci et de ses acteurs. Les monuments continuent donc de conditionner leur environnement. Les idéologies incarnées par ces sculptures demeurent obstinément implantées dans l'espace public. Selon la théorie

¹⁶⁰ Daniel Walkowitz et Lisa Maya Knauer (éd.). *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, and Nation*. Durham, NC: Duke University Press Books, 2009. p.3.

de l'hantologie¹⁶¹, néologisme créé par Jacques Derrida, utilisé par Deborah Cherry dans son essai traitant des monuments du Trafalgar Square, malgré l'imperceptibilité du discours colonialiste, il persiste, tel un spectre, dans l'espace public. Comme le soulève Cherry : « *In a post-colonial Europe, these migrations are marked with the traces of the past in the present, with a legacy, one which brings a debt, of imperial intervention: 'Haunting would mark the very existence of Europe'*¹⁶² ». Les statues qui habitent le Trafalgar Square célèbrent la dominance d'un groupe sur plusieurs autres. Ces monuments participent à la construction d'une hiérarchie entre différents passés et différentes mémoires. Ils s'inscrivent dans le modèle dominant du patrimoine eurocentrique célébré dans les espaces publics anglais, en insistant sur la prouesse masculine impériale et son héroïsme¹⁶³. Ils participent directement à la construction d'une narration nationaliste hégémonique unidirectionnelle et se placent en opposition avec le multiculturalisme présent à Londres.

2.3 Décoloniser l'espace public

2.3.1 Protestations contre les monuments au discours colonialiste à l'international

Les monuments du colonialisme sont à ce jour peu interrogés par l'administration des villes occidentales où ils se situent. Majoritairement, celles-ci investissent plutôt dans leur restauration, afin de préserver le « patrimoine » patriarcal national. Toutefois, plusieurs mouvements à travers le monde exigent actuellement réparation pour le passé colonial. Leurs requêtes vont de la reconnaissance des injustices historiques au démantèlement d'artefacts culturels, en passant par la révision des programmes éducatifs eurocentriques qui leur ont été légués. Par conséquent, des initiatives de

¹⁶¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* Collection La philosophie en effet. Paris : Galilée, 1993.

¹⁶² Cherry, *Op. cit.*, p.693.

¹⁶³ Littler et Naidoo, « White past, multicultural present », p.9.

décolonisation de l'espace et de reconsidération de ces marques matérielles du passé commencent à surgir dans plusieurs villes. Celles-ci prennent la forme de reconsidérations toponymiques, ou encore de rejet des monuments qui se situent dans l'espace public. Par exemple, à Berlin, suite à plusieurs années de débats amorcées par l'association locale *Berlin Postkolonial*, la mairie du quartier *Wedding* a enclenché des démarches pour modifier le nom des rues portant le nom de grands colonisateurs allemands. Dans ce quartier à forte population africaine, ce sont les noms de personnes ayant fait partie de la résistance africaine et s'étant opposées au colonialisme et au racisme qui ont été proposés¹⁶⁴. Si les toponymes venaient à être modifiés, cela permettrait de conserver l'histoire du colonialisme présent, sans l'invisibiliser, tout en le critiquant. Ainsi, les idéologies promues sont renversées.

Aux États-Unis, depuis plusieurs années, de nombreuses manifestations ont lieu lors de la journée nationale¹⁶⁵ dédiée à Christophe Colomb (1451-1506). Cette journée est fortement contestée par la population autochtone, étant donné qu'elle commémore la « découverte » des Amériques par l'explorateur en 1492, donc la colonisation et le génocide des populations autochtones. À Détroit, le 12 octobre 2015, une statue représentant Christophe Colomb a été vandalisée – son front pourfendu par une hache et couvert de peinture rouge symbolisant le sang versé¹⁶⁶. Il n'y a pas qu'aux États-Unis que la figure de ce colonisateur est remise en cause. En Espagne, à Barcelone, le monument iconique de Christophe Colomb construit en 1888 a été énormément décrié et son retrait a été demandée en 2016 par le CUP (Parti de gauche d'Espagne) étant donné sa symbolisation du colonialisme, de l'oppression et du génocide des

¹⁶⁴ Annabelle Georgen. « À Berlin, les rues aux noms de colonisateurs rebaptisées aux noms de résistantes africaines ». *Slate.fr*, 16 octobre 2016, Récupéré de <http://www.slate.fr/story/126086/berlin-remplace-noms-rue-colons-resistantes-africaines>.

¹⁶⁵ Cette journée dédiée à Christophe Colomb a lieu le deuxième lundi d'octobre aux États-Unis depuis 1971. Cette date réfère à son arrivée en 1492 sur le continent américain.

¹⁶⁶ Daily Detroit Staff, « Columbus Statue In Downtown Detroit Vandalized, Gets Hatchet To Head », *Daily Detroit*, 12 octobre 2015, Récupéré de <http://www.dailydetroit.com/2015/10/12/columbus-statue-in-downtown-detroit-vandalized-gets-hatchet-to-head/>.

autochtones¹⁶⁷. Ce monument consiste en une immense colonne de 60 mètres de haut, soit 15 mètres de plus que celle dédiée à Horatio Nelson à Londres. Cette colonne est elle aussi entourée de lions massifs, comme symbole de protection et du pouvoir expansionniste. Toutefois, le maire de Barcelone a répondu que ce n'était pas dans ses prochains plans de soustraire ce monument.

En Afrique du Sud, de nombreux mouvements s'opposent aux monuments à l'effigie de célèbres colons dans leur pays. Le *Economic Freedom Fighters (EFF)*, parti politique socialiste fondé en 2013, demande notamment la destruction totale des monuments dédiés aux colonialistes¹⁶⁸. À l'Université de Cape Town, capitale de l'Afrique du Sud, la statue de Cecil John Rhodes¹⁶⁹ (1853-1902), créée en 1934, a fait l'objet d'une manifestation le 9 mars 2015. Lors de cet événement, une chaudière d'excréments a été déversée sur la tête de la statue. Le mouvement *Rhodes Must Fall* s'opposant à cette sculpture se décrit comme un collectif d'étudiants et d'employés mobilisés pour des actions directes contre la réalité du racisme institutionnalisé à l'Université de Cape Town. Après un mois d'une vigoureuse campagne pour dénoncer ce symbole de l'oppression blanche, le 9 avril 2015, la sculpture a été soustraite de l'espace public de l'Université. Depuis cette date, le mouvement s'est élargi à de nombreux campus en Afrique du Sud, mais aussi dans divers endroits dans le monde, dont en Angleterre à l'Université d'Oxford. Or, si suite à un mois de protestations la sculpture de Rhodes a été soustraite à Cape Town, il n'en fut pas de même à Oxford. Malgré les manifestations, la statue demeure toujours en place. Ce dernier exemple illustre le décalage entre les mesures prises pour décoloniser l'espace

¹⁶⁷ « "Genocide": Will Iconic Barcelona Monument Resist Calls for its Destruction? », *Sputnik*, 29 septembre 2016, Récupéré de <https://sputniknews.com/europe/201609291045811097-barcelona-monument-call-destruction/>.

¹⁶⁸ EFF. « The EFF welcomes the fall of Rhodes statue at UCT », *EFF, Economic Freedom Fighters*, 9 avril 2015, <http://efffighters.org.za/the-eff-welcomes-the-fall-of-rhodes-statue-at-uct/>.

¹⁶⁹ Cecil John Rhodes, architecte de l'empire anglais, a été premier ministre de la colonie du Cap en Afrique du Sud de 1890 à 1896. Il est associé à l'apartheid, au colonialisme, aux mines de diamant et au suprémacisme blanc (une idéologie raciste dont les fondements reposent sur l'idée de la supériorité des hommes blancs).

dans le pays ayant été colonisé et dans celui du colonisateur où l'on retrouve le même personnage célébré. Cet exemple soulève aussi que cette remise en question incombe à la fois aux anciens pays colonisés, mais aussi aux pays colonisateurs.

Il va de même en Belgique, où de nombreux monuments à l'effigie de partisans du colonialisme, tels ceux dédiés au Roi Leopold II¹⁷⁰, ont été vandalisés et aussitôt restaurés. Les manifestants, pour la plupart anonymes, ont utilisé des graffitis ou de la peinture rouge ; par exemple à Ekeren près d'Anvers (décembre 2006, juin 2007 et novembre 2009), sur un buste près du Musée Royal de Tervuren (décembre 2009), sur un autre monument à l'effigie de l'ancien roi à Namur (juin 2011) et sur une de ses statues équestres à l'ombre du Palais Royal de Bruxelles (septembre 2008, juillet 2010 et décembre 2013). Chaque fois, cependant, les dégâts ont été restaurés et les protestations ont été réduites à des initiatives d'individus anarchistes¹⁷¹. L'architecte canadienne Marie Alice L'Heureux explique que « les monuments qui ont été défigurés ou supprimés peuvent, en raison même de leur mutilation ou de leur disparition, devenir des symboles encore plus puissants de représentation sociale¹⁷² ». Certes l'action ciblée d'individus ou de groupes participe à interroger la place des monuments dans l'espace public, mais s'ils sont constamment restaurés, quel est le message envoyé par les autorités en place?

2.3.2 Stratégies de décolonisation de l'espace public

La décolonisation de la place publique qu'est le Trafalgar Square permettrait de redéfinir cette place publique nationale, de déconstruire le rapport de force entre les

¹⁷⁰ Le Roi Léopold II est un monarque qui a établi l'État libre du Congo comme son fief personnel africain, puis face à la condamnation internationale des conditions de travail là-bas, en a fait une colonie belge en 1908 qui perdura jusqu'en 1960.

¹⁷¹ Idesbald Goddeeris, « Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space », *Postcolonial Studies*, 18, n° 4, 2 octobre 2015. p.399.

¹⁷² Anne-Marie Broudehoux. *Paysages construits: mémoire, identité, idéologies*, Collection Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM. Québec : Éditions MultiMondes, 2006. p. 4.

colonisatrices et colonisateurs et les colonisées et colonisés et de remodeler l'identité nationale promue. Tel que le propose Okwui Enwezor, commissaire et critique d'art d'origine nigérienne :

En tant que telles, la décolonisation et l'identité nationale représentent les extrémités de deux projets concomitants de la modernité mondiale récente. D'une part, la décolonisation se pose en restauratrice de traditions fragmentées, tandis que l'identité nationale œuvre assidûment à les réinventer et à les maintenir. La décolonisation [...] transforme le sujet du discours culturel tandis que l'État-nation transfigure l'ordre de la tradition au bénéfice de la postérité. Si le mode du postcolonial, c'est la résistance par le biais de la transformation, celui de la nation, c'est la répétition par le biais de la transfiguration. La figure du nouveau devient dans chaque cas l'émulsifiant soit de la tradition et de la restauration, soit de la tradition et de la continuité¹⁷³.

De prime abord, la destruction de ces monuments semble une excellente manière d'éliminer en bloc les problèmes issus de ces monuments et ainsi d'amorcer de nouvelles bases en créant des ouvertures. Or, est-ce que la destruction de ces monuments historiques correspond à la meilleure méthode pour décoloniser l'espace? Est-ce que cette action ne participerait pas aussi à invisibiliser certains enjeux de notre passé, telle la colonisation? Vide de ces monuments, est-ce que le Trafalgar Square deviendrait ce nouveau type d'espace public, que la sémiologue Eleonora Diamanti décrit comme l'« espace-conteneur » :

La place-conteneur est, typiquement, une surface dépourvue de renvois mémoriels ou historiques, axée sur l'iconicité éphémère et le présent, qui vise à projeter une identité institutionnalisée et à éviter toute réappropriation polémique de l'espace¹⁷⁴.

¹⁷³ Okwui Enwezor, « La constellation postcoloniale. L'art contemporain en état de transition permanente », 2003, dans *Art et mondialisation : Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, éd. par Catherine Grenier. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2013. p. 196.

¹⁷⁴ Eleonora Diamanti, « Formation et transformation de la place publique montréalaise », dans *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, édité par William Straw et Annie Gérin, Montréal : Les éditions Esse. 2014. p.70.

Les « espace-conteneur » ont la caractéristique d'être dénués de contenu et par conséquent ouverts à n'importe quelles propositions. Depuis les années 2000, comme l'explique Diamanti, plusieurs villes américaines et européennes font le pari de construire des lieux qui semblent, de prime abord du moins, complètement apolitiques, vides de sens et donc parfaits pour instaurer un site dévoué à la vente et à la spectacularisation, plus proche de la *société du spectacle* théorisée par Guy Debord. Par conséquent, soustraire ces monuments de l'espace public pourrait participer à offrir des sites faisant la promotion d'un capitalisme culturel, qui ne serait certes toutefois pas entièrement apolitique en raison du passé du site, activé par la mémoire des gens. Le Trafalgar Square risquerait davantage d'être teinté du néolibéralisme et du déploiement d'espaces privés.

Ainsi, ne faudrait-il pas davantage conserver ou transformer ces monuments – qui font partie de l'histoire du colonialisme, qui illustrent la suprématie de l'Europe dans la construction de la discipline de l'histoire et qui met en évidence l'endoctrinement politique? Ne faudrait-il pas trouver d'autres stratégies afin de remettre en cause ces monuments? Voici trois différentes stratégies de décolonisation développées par différentes communautés, dont pourraient se prévaloir les pouvoirs publics, qui permettent de réfléchir les monuments faisant la promotion du colonialisme différemment. Très simplement et avec relativement peu de frais, une première stratégie est de créer un panneau de médiation qui permettrait d'énoncer clairement une position anticolonialiste, dans l'objectif de s'éloigner du « *uncritical imperialist* » traduit par les monuments et de suggérer une nouvelle interprétation pour les visiteurs. Nous trouvons actuellement un bon nombre de panneaux, de plaques ou de cartels accompagnant les monuments, toutefois ils sont davantage un outil révélant des informations factuelles sur la construction du monument et/ou servant à guider le spectateur dans une analyse formelle de l'œuvre. Par conséquent, cet outil pourrait être bonifié de l'histoire du monument et de sa construction, puis de l'histoire du personnage représenté, tout en pointant ses actions ayant participé à la colonisation.

Cette stratégie permet au monument de demeurer dans son site d'accueil, entouré de son paysage en constante évolution et grâce à l'ajout d'un panneau didactique, une critique du discours colonial est accomplie. Par exemple, un panneau de médiation a été installé au Trafalgar Square en 1994, puis actualisé en 2009. Ce dispositif dresse un court historique de la construction de la place publique, en nommant les architectes y ayant participé, traite de la colonne dédiée à l'amiral Horatio Nelson et de la victoire commémorée. On retrouve aussi des plans de l'espace public où sont identifiés les bâtiments et monuments qui entourent le Trafalgar Square. Afin d'y octroyer une part critique, une section du panneau pourrait se pencher sur l'histoire coloniale liée aux divers personnages hissés sur les socles de la place publique. De plus, les pouvoirs publics pourraient prendre parole face à ce passé et demander pardon pour les torts causés en lien avec la colonisation.

Une deuxième stratégie, plus coûteuse, est de créer une glyptothèque, un musée extérieur qui rassemble l'ensemble de ces sculptures, tel le *Memento Park*¹⁷⁵ créé par l'architecte Akos Eleod en 1993 à Budapest, en Hongrie. Ce parc extérieur contient une quarantaine de statues monumentales et des plaques commémoratives de la période communiste (1949-1989). Ce type de parc se rattache davantage aux stratégies développées par les musées, soit entre autres la conservation, la commémoration et l'éducation. Une distance critique est créée entre la sculpture et le spectateur puisque le contexte d'exposition n'est plus l'espace public, l'espace quotidien, mais un espace aménagé, créé de toutes pièces pour accueillir ces sculptures où une médiation accompagne les spectateurs et spectatrices. Cette stratégie marque une volonté de créer une scission entre les idéologies actuelles de la société et celles propagées par les sculptures en les soustrayant de l'espace public et en les reléguant au passé.

¹⁷⁵ « Conception », *Memento Park Budapest*. Récupéré de <http://www.mementopark.hu/pages/conception/>.

Finalement, la dernière stratégie est d'utiliser des œuvres d'art contemporain afin de subvertir le site et les monuments. Cette stratégie subversive, contrairement aux deux autres, est utilisée également par des individus, et non seulement par les pouvoirs publics. Par conséquent, les divers projets ou œuvres se développent de manière différente – ils peuvent être parfois plus infiltrants, spontanés et éphémères. Par exemple, le projet d'Emilie Monnet, une artiste interdisciplinaire d'origine Anishnaabe et française, lors du festival VIVA! Art Action à Montréal en 2015, en est un exemple. Lors de sa performance, *Hand on Hand*, l'artiste a réalisé une action performative afin de confronter le récit autour d'un monument dédié au colonisateur Jacques Cartier se situant au parc Saint-Henri, et où l'on peut voir des têtes d'Amérindiens sur le socle crachant de l'eau¹⁷⁶. À quelques coins de rue se situe le local¹⁷⁷ d'une division de la Marine royale canadienne, HMCS Donnacona, qui a pour logo une poignée de main entre Jacques Cartier et Donnacona, chef amérindien ayant sauvé les Français du scorbut, mais ayant été capturé par la suite. La performance débuta devant ce local, où nous fûmes informés de cette histoire, puis s'est terminée devant le monument à Jacques Cartier où tous les participants et participantes ont encerclé le monument en se tenant par la main, afin de rendre hommage aux autochtones et dénoncer les actes de Jacques Cartier. Cette performance prenant la forme d'un rituel interrogeait la place de ce monument dans l'espace et critiquait sa récente restauration par la Ville de Montréal. Toutefois, cette action, de par sa dimension éphémère, comporte une certaine limite quant à sa visibilité. De plus, elle s'inscrit dans un festival indépendant qui s'adresse à un public initié, par conséquent, cette action se circonscrit encore davantage à un certain public et donc sa répercussion est restreinte.

¹⁷⁶ Le monument a été créé par le sculpteur Joseph-Arthur Vincent en 1893. La Ville de Montréal a injecté en 2012 un montant de 83 580 \$ dans la restauration complète de cette sculpture-fontaine. CNW Telbec, « Restauration du Monument à Jacques Cartier au Parc Saint-Henri », *CNW Telbec*, 10 février 2012, Récupéré de <http://www.newswire.ca/fr/news-releases/restauration-du-monument-a-jacques-cartier-au-parc-saint-henri-510858721.html>.

¹⁷⁷ Le local se situe au 3525 rue St-Jacques, à Montréal.

Cette dernière stratégie, qui a l'avantage de porter une critique directe et créative face aux monuments, peut être aussi déployée par les pouvoirs publics. Sans que cela ne fasse partie du mandat du programme d'art public du *Fourth Plinth*, il semble participer à remettre en question les monuments qui se situent au Trafalgar Square. Ce programme d'art public actuel, grâce à la juxtaposition d'œuvres contemporaines qui s'incarnent sur le socle vacant du Trafalgar Square, confronte le discours univoque des monuments du Trafalgar Square. Nous analyserons dans le prochain chapitre comment ce programme d'art public peut constituer un outil servant à rendre visibles les discours qui émanent de ces monuments coloniaux et permettre une ouverture inclusive dans notre société postcoloniale.

Conclusion

L'impact néfaste sur la société multiethnique et postcoloniale actuelle de Londres se fait ressentir en raison du déploiement d'un discours hégémonique et colonial issu des monuments à l'effigie d'acteurs importants du colonialisme britannique qui ponctuent le Trafalgar Square. Nonobstant cela, l'utilisation diversifiée de ce lieu fait du Trafalgar Square un lieu de mémoire et un espace mouvant. Comme le démontre Shanti Sumartojo, cette place publique joue un rôle important dans la construction de l'identité nationale de la population londonienne grâce à l'occupation de cette place par celle-ci lors de diverses manifestations, mais aussi par l'utilisation de cette place lors d'événements officiels. Toutefois, la conservation des monuments qui glorifient l'époque coloniale mérite d'être davantage remise en question puisque la construction du patrimoine actuel comporte un aspect non-inclusif. Le prochain chapitre traitera plus précisément du programme d'art public du *Fourth Plinth* engendré par le *Royal Society of Arts*, puis poursuivi par le *Greater London Authority*, qui semble soulever différents enjeux inhérents à cette place publique. Empreint de l'histoire politique et sociale qui transparaît du lieu, le *Fourth Plinth* se distingue par rapport aux autres

programmes d'art public à l'international et semble créer un effet catalyseur de sens, en s'ancrant dans une conception présentiste de la société.

CHAPITRE III

LE *FOURTH PLINTH*, CRÉATION D'UN ESPACE DISCURSIF

Si le deuxième chapitre effectue une critique des monuments historiques localisés au Trafalgar Square en raison du discours impérialiste et colonialiste qu'ils supportent, le troisième chapitre évalue plutôt le potentiel dialogique de certaines œuvres issues du programme d'art public du *Fourth Plinth* et observe comment celui-ci participe à la déconstruction du discours impérialiste et colonialiste du lieu.

Le Trafalgar Square est un espace public complexe et riche qui contribue actuellement à la construction d'une identité nationale mouvante. Il est le point de ralliement de nombreuses manifestations traitant de divers enjeux, mais aussi le théâtre d'une pluralité d'actions et d'installations artistiques non officielles et officielles, tel que le programme du *Fourth Plinth*. Important acteur du square, ce programme d'art public déstabilise le discours univoque véhiculé par les monuments qui ponctuent l'espace par l'intégration d'œuvres d'art actuel temporaires. Afin d'explicitier ce processus de fragilisation du discours colonial dans l'espace public, la première partie de ce chapitre se penche sur l'analyse de trois œuvres installées sur le socle dans le cadre du programme : *One & Other* d'Antony Gormley (juillet à octobre 2009), *Nelson's Ship in a Bottle* de Yinka Shonibare (mai 2010 à janvier 2012) et *Hahn/Cock* de Katarina Fritsch (juillet 2013 à février 2015). Elles ont été sélectionnées pour la diversité des enjeux qu'elles soulèvent. Leur analyse vise à établir une compréhension enrichie du potentiel critique du programme d'art public du *Fourth Plinth*. Grâce à l'intégration à la discussion de diverses théories, la deuxième partie met en lumière l'ouverture discursive du site au moyen de trois

caractéristiques intrinsèques du projet : le caractère *site-specific* des œuvres, leur aspect temporaire en phase avec le « présentisme » et le développement d'un espace transitionnel participant à la démultiplication des discours. En fin de chapitre, le programme d'art public sera investigué sous un œil critique dans le but d'évaluer les limites de la remise en question du discours colonial du lieu par les œuvres d'art actuel.

3.1 Œuvres issues du programme du *Fourth Plinth*

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, un quatrième socle borde l'aile gauche de l'escalier central menant à la *National Gallery*, au Trafalgar Square. Il a été conçu pour accueillir la sculpture équestre de William IV. Construit vers 1840, il fait partie intégrante du site d'origine, à l'instar de son voisin à l'extrémité droite du même escalier menant à la *National Gallery*, qui accueille la sculpture équestre dédiée à George IV. En raison d'un manque de fonds et de l'abandon du projet initial, l'imposant socle est demeuré inoccupé depuis sa construction jusqu'en 1999, année qui marque le début de l'occupation successive des œuvres d'art contemporain orchestrée par la *Royal Society of Arts* (RSA).

Le programme du *Fourth Plinth* a pour objectif d'exposer des œuvres d'art actuel audacieuses dans l'espace public et d'encourager un débat sur la place de l'art dans l'espace urbain londonien. Le mandat du *Fourth Plinth*, tel qu'il est énoncé sur son site internet¹⁷⁸, est de contribuer à la « *vision for Trafalgar Square to be vibrant, public space and to encourage debate about the place and value of public art in the built environment*¹⁷⁹ ». Notons d'ailleurs que si ce chapitre propose que les œuvres

¹⁷⁸ Nous utiliserons l'orthographe du mot « internet » sans majuscule. Dans le cadre de ce mémoire, internet est plutôt considéré comme un outil, un média, un simple moyen de communication.

¹⁷⁹ Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*, p.168.

d'art exposées sur le quatrième socle mettent en lumière des enjeux postcoloniaux inhérents au Trafalgar Square, cet aspect critique ne fait pas partie du mandat du programme d'art public. Il est en effet important de souligner que les artistes participants ne se font pas imposer de soulever l'identité nationale inhérente au Trafalgar Square avec leur proposition. La deuxième partie de ce chapitre nuancera l'apport critique des œuvres dans le site impérialiste. Sur les huit projets ayant été exposés sur le quatrième socle au Trafalgar Square depuis la création du programme en 2001 par le *Greater London Authority* (GLA), trois réalisations seront analysées : *One & Other* d'Antony Gormley qui se démarque par la performativité qu'elle suscite; *Nelson's Ship in a Bottle* de Yinka Shonibare qui aborde explicitement certains enjeux postcoloniaux ; et finalement *Hahn/Cock* de Katarina Fritsch qui questionne le rôle dominant des figures masculines érigées en monuments dans le square.

3.1.1 *One & Other* d'Antony Gormley, 2009

Récipiendaire du prix Turner¹⁸⁰ en 1994 et sacré membre de l'Ordre de l'Empire britannique (OBE) en 1997, Antony Gormley, sculpteur anglais né en 1950, travaille la figure humaine depuis les années 90. Ses œuvres figurent dans de grandes collections d'art contemporain mondiales¹⁸¹. Le projet *One & Other* d'Antony Gormley a pris place sur le socle du 6 juillet au 14 octobre 2009, s'étalant sur une durée de 100 jours [figure 9]. Ce projet diffère manifestement de toutes les autres œuvres présentées sur le quatrième socle, qui sont toutes des sculptures. En effet, pour ce projet, Antony Gormley a délaissé sa pratique sculpturale et a plutôt fait du public l'objet de son travail en offrant le socle comme plateforme pour une durée d'une heure chacun à un groupe d'individus sélectionnés préalablement. L'œuvre

¹⁸⁰ Orchestré par le musée la *Tate Britain* à Londres, depuis 1984, le prix Turner (Turner Prize) est une récompense annuelle prestigieuse attribuée à un ou une artiste contemporaine de moins de 50 ans qui réside, travaille ou est née au Royaume-Uni.

¹⁸¹ Notamment, le *Victoria and Albert Museum* à Londres, le Musée d'Art Contemporain de Los Angeles et le Musée National d'Art Moderne de Tokyo.

devenue situation a impliqué un total de 2 400 participants et s'est déroulée en continu 24 heures sur 24. Pour prendre part à l'événement, les gens intéressés et éligibles¹⁸² devaient s'inscrire en ligne sur le site internet dédié à l'œuvre. Sur 35 000 personnes ayant postulé, une sélection aléatoire a été conduite en considérant le lieu de résidence et la volonté d'une répartition égale entre les sexes. Le projet dresse un portrait vernaculaire très diversifié. L'œuvre de Gormley, par sa polyglossie¹⁸³, se positionne ainsi en complète opposition avec les monuments univoquement commémoratifs et laudatifs qui ornent le Square. Elle se rapproche plutôt de la tendance aux « *delegated performances* » telles que théorisées par Claire Bishop, qui consistent à engager des non-professionnels ou des spécialistes d'autres domaines dont leur seule présence dans un lieu, arrangée par l'artiste qui fournit des instructions, consiste en l'acte performatif¹⁸⁴. Antony Gormley a ici œuvré comme un organisateur, comme un créateur de situations.

En effet, l'artiste a orchestré une prise de parole individuelle de la population britannique. Les participants et participantes se sont présentées comme ils ou elles le désiraient ; portant un costume en orang-outang, nus (même si ce n'est pas permis au regard des lois régissant la place publique), dansant, chantant, effectuant un discours politique, donnant une leçon de gym... Le socle est devenu, l'espace d'un moment, une plateforme fonctionnant un peu à la manière d'une séance de « micro-ouvert ». Un parallèle apparaît avec le *Speaker's Corner*¹⁸⁵ qui se trouve dans le Hyde Park, près du Trafalgar Square. Néanmoins, le rapport entre l'orateur et le public est

¹⁸² Pour participer au projet, il fallait avoir un logement au Royaume-Uni, nécessairement les sans-abris ne pouvaient donc avoir leur place sur le socle. De plus, il fallait avoir plus de 16 ans, ainsi les plus jeunes sont aussi mis à l'écart. Par conséquent, la sélection n'est pas totalement inclusive.

¹⁸³ Le terme polyglossie réfère ici à la pluralité des discours vernaculaires proposés par les individus prenant parole sur le socle.

¹⁸⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso Books, 2012. p.219.

¹⁸⁵ Dès 1872, sous la pression de la population, le gouvernement permit à la population d'investir le Hyde Park et de procéder à des débats. Sans aucune structure officielle, les gens ont l'opportunité d'exprimer leur opinion. Cet endroit accueille qui le veut bien, sans aucune sélection. À ce jour, il ne suffit que de s'installer, puis de prendre la parole et d'exposer sa pensée.

beaucoup plus personnel au Hyde Park, en regard de la hauteur de 6,7 mètres du socle du Trafalgar Square qui intimide davantage. En fait, ce socle qui date de l'époque victorienne est si haut que le participant ou la participante se retrouve presque dans une situation d'isolement. Dans un article publié dans le quotidien londonien *The Guardian*, le journaliste Jonathan Jones compare d'ailleurs les participants à des ermites¹⁸⁶. De plus, le critique d'art Malcolm Miles relève la difficulté qu'il avait d'entendre ce que disaient les participants du haut du socle¹⁸⁷.

Un important dispositif a été créé autour du socle afin de pouvoir filmer sans arrêt toutes les performances. De plus, l'ensemble a été diffusé en « *streaming* » sur le site internet du projet et a été archivé¹⁸⁸ de telle sorte que l'œuvre devienne accessible à un public élargi via le Web. Antony Gormley concevait l'utilisation d'internet comme une explosion de l'espace public¹⁸⁹. D'ailleurs, le journaliste Alex Needham a rapporté les discussions incessantes du projet sur Twitter, qui ont animé une communauté virtuelle¹⁹⁰. Sur le site internet *Artichoke*, 160 270 tweets à propos du projet ont été recensés. Selon l'historienne de l'art Claire Bishop, cette utilisation des médias sociaux et d'internet comme espace de diffusion fait basculer le projet dans la « société du spectacle » selon les termes de Guy Debord¹⁹¹. Les vidéos de l'œuvre de Gormley présentées en *streaming* sur internet étaient loin d'être similaire à ce que les spectateurs et spectatrices pouvaient expérimenter sur la place publique. Comme

¹⁸⁶ Jonathan Jones. « The Fourth Plinth: It Was Just Big Brother All over Again », *The Guardian*, 9 octobre 2009. Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/09/fourth-plinth-gormley-traffic-square>.

¹⁸⁷ Miles, *Art, Space and the City Public Art and Urban Futures*, p. 348.

¹⁸⁸ On retrouve sur le site internet du projet l'entièreté des enregistrements des performances faites durant ces 100 jours. <<http://www.oneandother.co.uk/>> qui fut archivé par UK Web Archive en 2009. « One & Other », *UK Web Archive*, consulté le 9 mars 2017, <https://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20100219174458/http://www.oneandother.co.uk/>.

¹⁸⁹ Hans Ulrich Obrist, « The Tale of Trafalgar Square », Dans. *One and Other*. [Catalogue d'exposition], édité par Antony Gormley, Londres : Jonathan Cape, 2010. p.246.

¹⁹⁰ Alex Needham, « Why the Fourth Plinth Was a Life-Affirming Portrait of Britain », *The Guardian*, 9 octobre 2009, Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/09/fourth-plinth-one-and-other-gormley>.

¹⁹¹ Claire Bishop, *Op. cit.*, p.277.

l'explique le journaliste Jonathan Jones, le dispositif pour filmer était près du participant et donnait une image complètement faussée de ce qu'était la réalité pour le public s'étant déplacé au Trafalgar Square¹⁹². En d'autres termes, il y eut deux réceptions complètement différentes de *One & Other* d'Antony Gormley : une *in situ* et une virtuelle.

Dans le catalogue de l'exposition produit par l'artiste pour son œuvre dans le cadre du *Fourth Plinth*, le projet est introduit ainsi : « *A living portrait of the nation, a voice for the voiceless, being alive now, a meditation, a question, us now*¹⁹³? ». Lors d'une entrevue donnée au magazine activiste engagé dans la lutte pour la justice sociale, le *New Internationalist*, l'artiste explique que son projet était une tentative de démocratiser la position idéalisée du monument en permettant aux gens de se représenter et de devenir une image ou un symbole pour les autres¹⁹⁴. Ses intentions étaient de célébrer « *the living who make up Britain in all its magnificence. We are creating a picture of Britain, and we don't know yet what that picture in composite will be*¹⁹⁵ ». Pour Antony Gormley, cet événement alliait donc plusieurs thèmes, soit le pouvoir de l'individu, sa relation avec le passé et le présent national et le rôle de l'art dans l'élaboration de débat public sur l'identité nationale¹⁹⁶.

The square has its history as a place of national identity... My project is about trying to democratize this space of privilege, idealization and control. This is about putting one of us in the place of a political or

¹⁹² Jones, *Op. cit.*

¹⁹³ Antony Gormley (éd). *One and Other*. [Catalogue d'exposition]. Londres : Jonathan Cape, 2010.

¹⁹⁴ Libby Powell, « Interview with Antony Gormley », *New Internationalist*, 17 novembre 2011, Récupéré de <https://newint.org/features/web-exclusive/2011/11/17/antony-gormley-interview/>.

¹⁹⁵ Needham. *Op. cit.*

¹⁹⁶ Shanti Sumartojo, « The Fourth Plinth: Creating and Contesting National Identity in Trafalgar Square, 2005–2010 ». *Cultural Geographies* 20, n° 1, 1 janvier 2013, p. 73. Récupéré de <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1474474012448304>.

*military hero. It's an opportunity to use this old instrument of hierarchical reinforcement for something little more...fun*¹⁹⁷.

L'individualité des participants et participantes est soulignée par le « *One* » de l'intitulé et par leur prestation sur le socle. Le socle devient un podium pour la population dans toute sa diversité, il glorifie « la petite histoire » au lieu d'y placer un personnage historique de manière pérenne. Comme l'explique Antony Gormley :

*Through putting a person onto the plinth, the body becomes a metaphor, a symbol. In the context of Trafalgar Square with its military, valedictory, and male historical statues, this elevation of everyday life to the position formerly occupied by monumental art allows us to reflect on the diversity, vulnerability, and particularity of the individual in contemporary society*¹⁹⁸.

En ce sens, l'œuvre effectue une déconstruction de la hiérarchie présente sur le lieu. Ces performances multiples qui construisent l'œuvre se placent en opposition avec le discours que les monuments victoriens évoquent. Ce projet n'aurait pas eu la même signification dans un autre lieu, sans son paratexte¹⁹⁹ qu'est ce socle. Toutefois, comme le suggère le dramaturge Lee Hall, les actes subversifs de certains participants ou participantes, par exemple la lecture d'un manifeste féministe ou d'allocutions politiques, ne révélaient pas nécessairement seulement l'individualité des gens, mais plutôt la complexité de la collectivité s'incarnant sur cet immense socle. Selon lui, ce « *One and Other* » forme un tout qui représente la force du projet²⁰⁰. Dans cette banalité des gestes, des discours, dans ce non-spectaculaire, dans ces multiples longueurs, le public s'associe à ces gens, à ces performeuses et performeurs. En effet, selon le philosophe Alphonso Lingis, cette situation illustre la théâtralisation visible

¹⁹⁷ Alastair Sooke, « Antony Gormley's fourth plinth, Trafalgar Square », *The Telegraph*, 26 février 2009. Récupéré de <http://www.telegraph.co.uk/culture/4838343/Antony-Gormleys-Fourth-Plinth-Trafalgar-Square.html>.

¹⁹⁸ Antony Gormley, « One & Other, Fourth Plinth commission », *Antony Gormley*, 2009, Récupéré de <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277>.

¹⁹⁹ Dans son ouvrage « *Seuils* », Gérard Genette désigne le terme « paratexte » par ce qui entoure et prolonge le texte. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

²⁰⁰ Lee Hall. *Op. cit.*, p.58.

dans le quotidien; elle donne conscience des rôles joués habilement ou ironiquement par tout un chacun²⁰¹. De plus, l'auteur relève qu'il y a un processus d'identification qui émerge et relie les spectateurs et spectatrices aux participantes et participants montés sur le socle²⁰². Un sentiment d'appartenance et d'égalité se crée puisque tous et toutes sont issues de la même catégorie, soit celle du public.

Selon le critique d'art Malcolm Miles, ce projet d'Antony Gormley exacerbe une nation de « *polite rule-breakers* », « *exhibitionist with a social conscience* » et offre un spectacle de la diversité²⁰³. Il est cependant important de souligner que dans ce projet, malgré la diversité des performances et la dimension d'imprévu, une importante part de contrôle demeure. Certes, comme l'auteur l'explique, les participants et participantes déterminaient individuellement les performances qu'ils ou elles allaient effectuer, mais celles-ci étaient incluses dans un plan mis en place par l'artiste, puis acceptées par les autorités et financées par le commanditaire²⁰⁴. De plus, bon nombre de balises viennent délimiter le projet : la présence du filet de protection et de la nacelle, le contrat signé, la sélection des participants, l'heure précise allouée, etc. Nonobstant ce certain contrôle, cette œuvre valorise la population, les érigeant à son tour sur ce socle. L'identité nationale ne se forme plus avec la mémoire de « héros », mais avec la prise de parole de la population. « *One and Other* » vise la déconstruction de la hiérarchie hégémonique, visible à travers les personnages érigés en monuments sur le socle.

²⁰¹ Alphonso Lingis, « Our Performing Bodies ». Dans *One and Other*, édité par Antony Gormley, Londres : Jonathan Cape, 2010. p.162.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Malcolm Miles, « One & Other: a picture of the nation in a period of cosmopolitanism? ». *The Journal of Architecture*, 16, n° 3, 2011. p.348.

²⁰⁴ *Ibid.*

3.1.2 *Nelson's Ship in a Bottle* de Yinka Shonibare MBE, 2010

L'œuvre de Yinka Shonibare MBE²⁰⁵, *Nelson's Ship in a Bottle*, exposée du 24 mai 2010 au 30 janvier 2012 sur le socle est, à ce jour, la seule œuvre présentée dans le cadre du programme qui aborde de façon explicite les thèmes du multiculturalisme et de la rhétorique colonialiste et eurocentrique inhérente à l'iconographie monumentale du Trafalgar Square [figure 10]. Après son exposition sur le quatrième socle, une collecte de fonds²⁰⁶ a permis d'installer l'œuvre au Musée Maritime National, à Londres. Elle fait désormais partie de la collection permanente du Musée et peut être vue aujourd'hui devant l'édifice sur un socle construit pour l'accueillir, qui rappelle celui du Square. Yinka Shonibare MBE est né à Londres en 1962. Sa famille a déménagé à Lagos, au Nigéria alors qu'il avait trois ans. Dans le but d'entreprendre des études au *Byam Shaw College of Art* en 1984, il retourne à Londres. Il y complète, par la suite, une maîtrise au *Goldsmiths College* qu'il termine en 1991²⁰⁷. Il habite actuellement Londres où il est reconnu pour son travail traitant du colonialisme et du postcolonialisme dans le contexte actuel de la globalisation²⁰⁸.

Pour cette œuvre, l'artiste a conçu une réplique à échelle réduite du bateau dirigé par l'amiral Horatio Nelson, le *HMS Victory*, sur lequel il est mort en donnant la victoire à l'Angleterre face à la France lors de la bataille Trafalgar en 1805. *Nelson's Ship in a Bottle* réfère directement à la sculpture à l'effigie de Nelson qui orne la colonne monumentale du Trafalgar Square. Yinka Shonibare réactualise, réinvestit l'histoire coloniale de l'Empire britannique en plaçant le navire dans une gigantesque bouteille de verre. Cette insertion renvoie à l'art de la miniature qui était effectué

²⁰⁵ Yinka Shonibare a reçu la décoration de Membre du *Most Excellent Order of British Empire* ou MBE, qu'il a joint à son nom professionnel en 1994.

²⁰⁶ Le *Art Fund* a lancé un appel public pour recueillir des fonds pour acheter l'œuvre de l'artiste qui rassemble un montant de 264 300£ offert par le public, 50 000 provenant des fonds de *Art Fund* et 50 000 de ceux de la galerie Stephen Friedman.

²⁰⁷ Kathleen Kuiper. « Yinka Shonibare, British artist ». *Encyclopedia Britannica*, 2013. Récupéré de <https://www.britannica.com/biography/Yinka-Shonibare>.

²⁰⁸ Yinka Shonibare, *Yinka Shonibare, MBE*. Munich : Prestel, 2008.

traditionnellement au XX^e siècle par les marins. Il nécessitait beaucoup d'attention, de patience et de minutie.

Yinka Shonibare semble demander aux publics d'être attentifs à leur lecture historique, à leur subjectivité, à leur perception des identités figées et à la construction de celles-ci. Il présente sa relecture de l'histoire. Il réinvestit l'histoire en détournant les voiles du navire qui sont fabriquées avec un textile inspiré du batik, un tissu de coton imprimé de grande qualité. Aujourd'hui, le batik constitue un symbole de fierté, de reconnaissance sociale et de nationalisme africain, mais cette association est plus complexe qu'elle n'apparaît. En effet, son histoire trahit un passé colonial oublié. À l'origine, ce tissu était produit en Indonésie²⁰⁹, où les Hollandais avaient plusieurs colonies à la fin du XVIII^e siècle. Puis, les Hollandais ont commencé à créer un commerce autour du batik, remarquant l'engouement des Africains pour celui-ci, plus particulièrement en Afrique de l'Ouest où ils avaient aussi plusieurs colonies²¹⁰. La Hollande a donc importé la technique de création du batik d'Indonésie dans ses industries pour mieux le revendre en Afrique par la suite. Elle a joué un rôle important dans l'industrialisation de ce tissu et dans sa popularisation au XIX^e siècle, à l'apogée du colonialisme. De plus, l'industrie anglaise du textile du XIX^e a aussi participé activement au développement de l'exploitation de ce tissu. Par conséquent, ce textile souvent considéré à tort comme issu d'une tradition africaine ancestrale, renvoie en fait au colonialisme, à l'industrialisation, à l'immigration, à l'appropriation culturelle et l'invention ou la réinvention de la tradition.

Tout au long de sa carrière, Yinka Shonibare a réalisé bon nombre d'installations mettant en scène l'opulence de l'époque victorienne, dans lesquelles il utilise des tissus batiks pour rendre visible les rôles de pouvoir découlant de cette période

²⁰⁹ En 2009, l'UNESCO a inscrit le batik sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, afin de souligner le patrimoine immatériel des Indonésiens. « Indonesian Batik ». *Unesco*. Récupéré de <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/indonesian-batik-00170>.

²¹⁰ Shonibare, *Yinka Shonibare, MBE*, p. 70.

coloniale. Cette période faste fut possible en raison de l'esclavagisme qui permit aux colonisateurs de s'enrichir. Shonibare pointe cette dimension du colonialisme en remodelant les codes de représentation de cette période où le colonialisme était à son apogée. De plus, l'artiste a utilisé à quelques reprises auparavant le motif du bateau, symbole de l'expansion coloniale, dont il a remplacé les voiles traditionnelles par des répliques de celles-ci, mais composées de tissu batik dans *Vasa in a bottle*, 2004, *The Wanderer*, 2006 ou encore *La Méduse*, 2008.

Pour l'artiste, *Nelson's Ship in a Bottle* reflète l'histoire du multiculturalisme à Londres :

*For me it's a celebration of London's immense ethnic wealth, giving expression to and honouring the many cultures and ethnicities that are still breathing precious wind into the sails of the United Kingdom. A ship in a bottle is an object of wonder. Adults and children are intrigued by its mystery. How can such towering masts and billowing sails fit inside such a commonplace object? With Nelson's Ship in a Bottle I want to take this childhood sense of wonder and amplify it to match the monumental scale of Trafalgar Square*²¹¹.

Dans son discours et son œuvre, Shonibare exprime la célébration de la richesse ethnique de Londres. Parallèlement, cette œuvre dénonce aussi le colonialisme et l'esclavagisme de la période victorienne. La présence d'esclaves noirs dans cette bataille historique est symbolisée par les 37 voiles du *HMS Victory* en batik. Des centaines, voire des milliers d'esclaves noirs ont participé aux guerres napoléoniennes et on retrouve dans le registre du bateau d'Horatio Nelson, *HMS Victory*, une liste de 25 marins qui pourraient être noirs²¹².

²¹¹ « Yinka Shonibare | British artist », *Encyclopedia Britannica*, consulté le 28 mars 2017, Récupéré de <https://www.britannica.com/biography/Yinka-Shonibare>.

²¹² « Horatio Nelson - National Portrait Gallery ». Récupéré de <http://www.npg.org.uk/learning/digital/history/abolition-of-slavery/horatio-nelson.php>.

Contre toute attente, un esclave noir est d'ailleurs représenté sur un des bas-reliefs qui se trouvent à la base de la colonne du Trafalgar Square. Il se situe à l'extrémité gauche de la représentation et tient un fusil, probablement pointé en direction du tireur qui a touché mortellement l'amiral Nelson. Il n'est ni au premier plan ni au centre de la composition, toutefois il est dans le cœur de l'action et il est vu de plain-pied. Il est surprenant de voir un esclave noir représenté sur cette colonne étant donné la propension des historiens de l'époque à passer sous silence la présence des femmes et des hommes noirs. Sa présence est d'autant plus étrange puisque, tel que vu dans le premier chapitre, l'amiral Nelson s'opposait fermement à l'abolition de l'esclavagisme en Angleterre. Par la présence des voiles en batik, Shonibare fait référence à l'esclavagisme lié à la marine de guerre et dans les combats qui ont servi à enrichir l'Angleterre et la faire devenir la grande puissance économique qu'elle est devenue.

L'artiste relève l'ambiguïté et l'hybridité présentes de l'identité, mais aussi de l'histoire britannique. L'utilisation de ce textile renvoie aux relations internationales du XIX^e siècle tout en étant associée à l'identité ethnique et représentant un stéréotype de la culture africaine²¹³. D'autre part, c'est aussi la première commande remportée par un homme noir dans le cadre du programme du *Fourth Plinth*, une revanche sur le passé colonialiste de l'Empire britannique.

3.1.3 *Hahn/Cock* de Katharina Fritsch, 2013

Katharina Fritsch, artiste sculpteure reconnue internationalement, vit et travaille actuellement en Allemagne. Elle explore une iconographie issue de différentes sources (religion, histoire de l'art et autres) et exploite divers formats en jouant sur

²¹³ « HMS Victory Returns to Trafalgar », *Yinka Shonibare, MBE*, récupéré de <http://www.yinkashonibaremba.com/press/past/hms-victory-returns-to-traffic/>.

l'échelle des motifs qu'elle choisit et qu'elle surdimensionne. La surface de ses sculptures est traitée de manière monochrome à l'aide de couleurs vives.

Fritsch a été choisie pour représenter l'Allemagne à la Biennale de Venise en 1995 et en 2011, et elle a réalisé de nombreuses expositions solos majeures à travers le monde. Elle est représentée par l'influente galerie White Cube, à Londres. Son œuvre *Hahn/Cock* a pris place sur le quatrième socle au Trafalgar Square le 25 juillet 2013 et y est restée jusqu'au 17 février 2015. Par la suite, la sculpture a été acquise par le musée privé Glenstone à Potomac au Maryland et a été prêtée à long terme à la *National Gallery of Art* à Washington, DC, où elle sera exposée²¹⁴.

Le titre de son œuvre *Hahn/Cock* décrit le majestueux coq d'une hauteur de 4,72 mètres, d'un bleu ultramarine rutilant [figure 11]. Surplombant l'immense place publique, cette sculpture s'érige au Trafalgar Square sous le ton de l'ironie, de l'humour et fait un pied de nez à l'égo masculin. En effet, cette œuvre interpelle directement les figures masculines militaires (Nelson, George IV, et les généraux Havelock et Napier) se situant sur les socles entourant la place publique. Dans la culture occidentale, le coq est un symbole de fierté, d'où l'expression « fier comme un coq ». Il s'affirme comme le roi de la basse-cour; il est par conséquent un emblème de supériorité, souvent associé au genre masculin. D'ailleurs, le dédoublement dans les deux langues du titre de l'œuvre renvoie également à la polysémie des termes qui le compose en faisant la référence à la fois à l'animal et au sexe masculin puisque ce double sens est effectif en allemand aussi bien qu'en anglais. (allemand : *hahn* et anglais : *cock*, un mot d'argot qui signifie « phallus »). L'œuvre fait référence à la domination masculine de la société patriarcale et aux relations de pouvoir genrées, mais aussi à la place massive des monuments dans cet espace public. L'artiste exprime ainsi son point de vue féministe dans une entrevue :

²¹⁴ Christina Sturdivant, « The National Gallery's East Building Is Reopening – With A Giant, Blue Rooster On Top », *DCist*, 29 avril 2016, Récupéré de http://dcist.com/2016/04/blue_rooster.php.

« *It's about male posing, about showing power, about showing ... erections! I mean, look at that column!* »²¹⁵. Plutôt que de les associer à leurs actions héroïques, l'artiste pointe leur suffisance, se moquant dans un même élan de la colonne phallique qui marque le centre du Square, symbole du pouvoir masculin et de ces statues surdimensionnées et agressives.

L'immense coq en fibre de verre, pesant environ 800 kg, a généré de vives réactions auprès de la population londonienne, notamment puisqu'il a été lié au symbole national de la République française²¹⁶. En effet, une association de défense du patrimoine britannique s'est insurgée contre cette juxtaposition à la sculpture de l'amiral Horatio Nelson, puisque le Trafalgar Square commémore une bataille historique où les Français se sont effondrés face aux Britanniques, suggérant donc que ce symbole français ne mériterait pas une place dans ce square. Toutefois, l'artiste, Katharina Fritsch, réfute avoir réfléchi en amont cette œuvre sous cet angle, mais apprécie les nombreuses lectures qui peuvent être faites de son œuvre²¹⁷. En entrevue, elle a affirmé : « *I definitely never thought about the French thing, but it's a nice humorous side-effect to have something French in a place that celebrates victory over Napoleon* »²¹⁸.

²¹⁵ Laura Barnett, « Katharina Fritsch on Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture: "I Didn't Want to Make Fun – but I Was Invited" », *The Guardian*, 24 juillet 2013, Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/24/katharina-fritsch-fourth-plinth-cockerel-sculpture>.

²¹⁶ En effet le coq est présent dès l'Antiquité sur les monnaies gauloises. La Révolution française en a continué l'usage. À partir de 1830, il surmonte les drapeaux de la garde nationale. Actuellement, il figure sur le sceau de l'État, de la Seconde République. De plus, la couleur bleue est associée aux rois de France. Dans Présidence de la République, « Le coq », *Présidence de la République française - Élysée*, 2015, Récupéré de <http://www.elysee.fr/la-presidence/le-coq/>.

²¹⁷ Charlotte Higgins, « Big blue cock erected on fourth plinth in London's Trafalgar Square », *the Guardian*, 25 juillet 2013, Récupéré de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/25/big-blue-cock-traffic-square>.

²¹⁸ Barnett, « Katharina Fritsch on Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture ».

Considérant que Fritsch est la première femme²¹⁹ à exposer une œuvre sur le socle depuis que le GLA coordonne le *Fourth Plinth*, sa position féministe semble essentielle. D'autant plus qu'actuellement, une vaste majorité des œuvres d'art public commissionnées par les grandes métropoles sont créées par des hommes²²⁰. En effet, en 2013, une étude a montré que sur 368 œuvres d'art public à Londres, seulement 8% ont été créées par des femmes²²¹. L'absence des femmes dans le milieu de l'art est un problème systémique mis en lumière depuis plusieurs décennies, auquel fait d'ailleurs référence Linda Nochlin dans son célèbre essai *Why Have There Been No Great Women Artists?* publié en 1973²²². Katharina Fritsch, grâce au caractère plurivoque de son œuvre, amorce ainsi une réflexion sur l'histoire de la guerre de Trafalgar et remet en question la présence masculine dans une place publique telle que le Trafalgar Square en tant que sujets, comme en tant qu'artistes.

Comme nous avons pu l'observer, les œuvres exposées temporairement sur le Trafalgar Square dans le cadre du programme du *Fourth Plinth* entretiennent une relation avec le contexte historique, social et politique du site. Chaque artiste soulève certains enjeux qui émanent de la place publique grâce à diverses stratégies : ludisme, métaphore, pratiques encourageant la participation, etc. Les œuvres s'ancrent dans une actualité, appellent à une redéfinition du site et contribuent à la construction d'une identité nationale mouvante. Suite à l'analyse de ces trois œuvres, la deuxième partie de ce chapitre approfondira certaines caractéristiques générales de ce programme d'art public, par exemple, le caractère *site-specific* des œuvres et la

²¹⁹ Notons toutefois que Rachel Whiteread a exposé en 2001 son œuvre *Monument* en tant qu'artiste sélectionnée par la RSA, avant la transition du programme au GLA.

²²⁰ Leah Sandals, « Public Art: It's (Still) A Man's World », *Canadian Art*, août 2016, Récupéré de <https://canadianart.ca/features/public-art-a-mans-world/>.

²²¹ Ami Sedghi, « The London Art Audit: How Well Are Female Artists Represented? », *The Guardian*, 24 mai 2013, Récupéré de <https://www.theguardian.com/news/datablog/2013/may/24/london-art-audit-female-artists-represented>.

²²² Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Icon Editions. Cambridge, Angleterre: Harper & Row, 1988.

dimension temporaire de la programmation, afin de mettre en lumière comment ce programme participe à ouvrir le discours impérialiste du Trafalgar Square. Puis, cette ouverture du discours sera nuancée entre autres en raison du mandat du projet qui est de promouvoir Londres comme capitale culturelle « d'avant-garde ».

3.2 Le *Fourth Plinth* et l'ouverture du discours impérialiste du Trafalgar Square

3.2.1 Le *Fourth Plinth*, programme d'œuvres ancrées dans le site

Le discours colonial est incarné par les monuments qui se situent sur le Trafalgar Square. À l'époque de la création des monuments, ceux-ci étaient destinés à promouvoir l'Empire britannique. Malgré le fait que l'histoire incarnée par ces monuments soit oubliée par une majorité de la population, ce discours colonial se perpétue et ne cesse de conditionner l'espace public actuel, telle une présence hantant le site, comme nous avons pu le constater dans le deuxième chapitre²²³. Le socle qui sert de support aux œuvres du *Fourth Plinth* est lui aussi empreint de cette présence coloniale. Il lie de manière intrinsèque les œuvres au site. Conçu pour accueillir une sculpture équestre, le socle où sont placées les œuvres d'art actuel du *Fourth Plinth* correspond au style monumental victorien, que nous avons décrit dans le premier chapitre. Ce dispositif d'exposition crée un intermédiaire entre le spectateur et la sculpture. Il érige l'œuvre, la rehausse, l'isole de son environnement et la glorifie. L'historien de l'art Sergiusz Michalski explique que le piédestal est partie prenante d'une stratégie, d'un discours participant à la promotion de l'empire²²⁴; il marque l'impérialisme. Ainsi, ce socle renvoie explicitement à cette tradition et est directement en relation avec la pratique coloniale, même s'il n'y a pas de sculpture traditionnelle à l'image d'un personnage historique sur le *Fourth Plinth*. Si l'on

²²³ Voir l'hantologie, néologisme créé par Jacques Derrida. Voir Derrida, *Op. cit.*

²²⁴ Michalski, *Op. cit.*

observe le développement des pratiques monumentales et sculpturales, la liaison impérative, consubstantielle, entre la sculpture et le socle typique du XIX^e siècle, s'est vue démantelée peu à peu à la fin du XIX^e siècle en Europe et puis soustraite à l'entrée dans le modernisme²²⁵, comme le démontre Rosalind Krauss dans le texte « La sculpture dans le champ élargi²²⁶ ». En art actuel, le socle n'est plus un élément essentiel associé au médium de la sculpture. Par conséquent, lorsqu'il est présent, il demande potentiellement une réflexion quant à son histoire dans la tradition monumentale, son rôle, et l'effet qu'il engendre.

Au Trafalgar Square, le quatrième socle est demeuré inoccupé pendant 156 ans. Un certain anachronisme s'installe donc entre ce socle colossal largement connoté d'un passé impérialiste et les œuvres d'art contemporain du programme du *Fourth Plinth* qui y prennent place au début des années 2000. Le socle crée des attentes qui sont déjouées par les œuvres d'art contemporain. Cependant, le socle est davantage qu'un simple support de monstration, il est un protagoniste essentiel. Telle que le démontre l'historienne de l'art Annie Gérin, le contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre *site-specific* constitue plus qu'une toile de fond; il est aussi un matériau de l'œuvre qui mérite d'être sérieusement pris en compte²²⁷. Le piédestal lie les œuvres au site (à sa morphologie comme à son histoire), tout en agissant comme une galerie où les expositions temporaires se succèdent. Le socle et les œuvres d'art contemporain s'imbriquent de telle sorte qu'elles deviennent indissociables lors de la période d'exposition. De plus, la dénomination de ce programme d'art public contemporain « quatrième socle » renvoie à sa relation avec les trois autres socles bordant le Trafalgar Square et, par conséquent, enracine les œuvres dans le contexte physique et

²²⁵ Les sculpteurs minimalistes l'ont délaissé, exposant à même le sol leurs sculptures et permettant ainsi d'engager un dialogue avec le lieu d'exposition et les récepteurs présents.

²²⁶ Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field ». *October*, 8, Printemps, 1979. p.31-44. Récupéré de <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>.

²²⁷ Annie Gérin, « Double sens: Ironie dans l'intervention urbaine », dans *Oeuvres à la rue: pratiques et discours émergents en art public*, éd. par Annie Gérin, Yves Bergeron, Gilles Lapointe, et Dominique Hardy. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2010. p.23-28.

historique de la construction de cette place publique. De plus, en raison de leur localisation, ces œuvres, comme le soutient Shanti Sumartojo, renvoient inéluctablement au contenu national de cette place publique²²⁸.

Les œuvres d'art public issues du programme du *Fourth Plinth* sont toutes à un certain degré *site-specific*, selon le terme anglophone ayant émergé à la fin des années 1960. Comme l'explique Miwon Kwon, historienne de l'art, dans son ouvrage *One place after another*, les œuvres *site-specific* sont déterminées par le lien créé avec le site, c'est-à-dire qu'elles sont spécialement conçues en relation avec l'espace. Par conséquent, les œuvres sont considérées indissociables du site. Si elles en sont retirées, elles perdent leur sens et leur intégrité. La polémique autour de l'œuvre *Tilted Arc* de l'artiste Richard Serra, créée en 1981, puis retirée en 1989, est venue cristalliser cette conception du lien indivisible entre le site et l'œuvre d'art public. Lors de la controverse, Richard Serra a revendiqué que son œuvre ne soit déplacée en aucun cas dans un nouvel endroit, puisque selon lui, « *to remove the work is to destroy the work* »²²⁹. Ce débat a créé un précédent qui a largement influencé la production d'œuvres d'art public *site-specific*.

Cependant, tous les artistes créant des œuvres d'art public *site-specific* ne revendiquent pas que leur œuvre soit détruite à la suite de leur exposition dans l'espace de présentation, tel Richard Serra. Cependant, lorsqu'une œuvre créée spécifiquement en dialogue avec un site est retirée, son sens est au moins en partie transformé. Par exemple, certaines de ces œuvres ont été vendues par la suite et exposées dans un nouveau lieu, comme deux des exemples cités plus haut (*Hahn/Cock* de Katharina Fritsch et *Nelson's Ship in a Bottle* de Yinka Shonibare MBE). D'autres œuvres de la programmation du *Fourth Plinth* ont subi le même sort, tel *Powerless Structures Fig. 101* de Elmgreen et Dragset. Cette sculpture représente

²²⁸ Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*, p.146.

²²⁹ Miwon Kwon, *Op. cit.*, p.73.

un jeune enfant sur un cheval de bois. Cette œuvre a été exposée sur le socle de février 2012 à juillet 2013, puis achetée et exposée au Arken Museum of Modern Art à Ishøj, au Danemark. Elle est actuellement installée devant le Musée sur un socle aux dimensions différentes de celles du Trafalgar Square. Sans le contexte historique et politique du Trafalgar Square, l'œuvre perd son côté critique. La référence à la sculpture équestre du roi George IV se situant sur le socle du côté nord-est de la *National Gallery* est rompue. Le discours diffère par la suite, se modifie en fonction du nouveau contexte et il pourrait être soutenu que l'œuvre perd un coefficient de valeur par ce déplacement. La dimension temporaire du programme d'art public du *Fourth Plinth* lui octroie une valeur événementielle et crée ce phénomène de dislocation puisque les œuvres sont vouées à être retirées du socle.

Largement théorisé par un bon nombre d'historiens et d'historiennes de l'art, de philosophes ou encore de géographes culturelles, le concept d'espace public a été redéfini avec le temps et il en va de même avec les théories traitant de la relation des œuvres d'art avec le site²³⁰. Si la simple spécificité physique de leur emplacement, comme il était souvent le cas avec les œuvres du *land art* des années soixante, était assez pour qualifier certaines œuvres de *site-specific*, maintenant l'artiste s'inspire ou compose son œuvre aussi en regard des caractéristiques sociales, politiques et/ou physiques du lieu. L'historienne d'art Rosalyn Deutsche soutient que l'art *site-specific* intervient dans l'espace en rendant visible l'organisation sociale et les opérations idéologiques. De plus, comme l'explique l'historienne de l'art Annie Gérin dans son essai « *The Location of/The Conditions for Art: On-Site Specifics and Site Adjustments* », l'élargissement du concept du *site-specific* permet de décrire des œuvres qui exaltent la mobilité et l'absence de racines, en raison du tourisme, des économies mondialisées et des apports nomades de connaissances et d'expertise²³¹.

²³⁰ Voir par exemple, Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art And Spatial Politics*; Henri Lefebvre, *The Production of Space*; Doreen Massey, *Space, place, and gender* et plusieurs autres.

²³¹ Annie Gérin. « *The Location of/The Conditions for Art: On-Site Specifics and Site Adjustments* ».

Toutefois, lorsque l'œuvre est positionnée sur le socle, elle est liée au contexte impérialiste qui le sous-tend. Elle l'exacerbe, en pointe certains aspects, et le déjoue potentiellement. Comme nous l'avons vu dans la première moitié du chapitre avec les trois exemples détaillés, les œuvres *site-specifics* du *Fourth Plinth* viennent soulever un large éventail d'enjeux – postcolonial, patriarcal, féministe, politique, historique – en lien direct avec la place publique sur laquelle elles sont installées et cette diversité des enjeux s'ancre majoritairement dans un présent, dans une actualité et participe à ouvrir le discours impérialiste de la place publique. Les œuvres d'art contemporain viennent mettre en lumière leurs homologues, les autres monuments, et montrent que ceux-ci ne sont pas neutres.

Nonobstant le fait que l'objectif de ce programme d'art public ne soit pas de dénoncer le colonialisme, les œuvres qui sont exposées sur le quatrième socle renvoient par leur *site-specificity* – à différents degrés – au passé historique et social du Trafalgar Square. Un lien dialogique réside dans l'hétérogénéité du discours impérialiste qu'entretiennent les monuments sur la place publique et les œuvres qui s'y alternent. Les œuvres d'art contemporain participent à créer une rupture dans l'homogénéité du lieu, tout en lui faisant référence. Cet espace s'ouvre sur un potentiel discursif où les œuvres qui se succèdent collaborent à nuancer le discours de la place publique. Liana Pop, professeure en linguistique, définit ainsi l'espace discursif : « un lieu d'activation *d'un type d'information* sur la pluralité d'informations qui se manifeste dans le discours et qui est constitutive de ce qu'on appelle *hétérogénéité discursive*²³² ». Par exemple, l'œuvre de Yinka Shonibare, *Nelson's Ship in a Bottle*,

Dans *Negotiations in a Vacant Lot: Studying the Visual in Canada*, éd. par Lynda Jessup, Erin Morton et Kirsty Robertson. McGill-Queen's University Press, 2014. p. 98.

²³² Liana Pop, *Espaces discursifs: pour une représentation des hétérogénéités discursives*. Paris: Éditions Peeters, 2000. p.1. Dans le contexte linguistique, l'espace discursif peut être appliqué à ce que l'auteur qualifie d'« inanalysables grammaticaux », tels les structures appositives-explicatives, les incises et les incidentes, les interjections et autres qui sont compris comme des ruptures de constructions.

que nous avons examinée plus haut, aborde plus spécifiquement le thème du multiculturalisme. Tout en remettant en question le passé colonialiste du Trafalgar Square, Shonibare fait directement référence à la figure d'Horatio Nelson qui trône au centre du Square. Les œuvres ayant pris place sur le socle viennent interroger différents aspects de la place publique – son histoire, son présent. Elles confèrent une dimension critique au site.

3.2.2 Le temporaire en art public

Ce qu'on considère généralement comme art public est réalisé pour survivre aux générations grâce à la pérennité de ses matériaux, préservant ainsi les idéaux du pouvoir en place. Cependant, comme l'a exprimé l'historienne de l'art Arlen Raven : « *Public art isn't a hero on a horse anymore*²³³ ». Actuellement, une nouvelle tendance pour les œuvres d'art public temporaires prend plus d'ampleur dans les grandes métropoles internationales (New-York²³⁴, Londres²³⁵, Berlin²³⁶). En effet, de plus en plus de projets d'art public éphémères ponctuent les villes. Le programme du *Fourth Plinth* s'inscrit dans cette mouvance. Comme l'explique l'historienne de l'art Patricia C. Phillips, les œuvres éphémères permettent de prendre le pouls de la population actuelle, d'investir des enjeux actuels :

Public art does not have to last forever; it does not have to cast its message to some unmistakable but platitudinous theme that absolutely everyone will get; it does not have to mark or make a common ground. As a texture and context of public life change over years, public art must reach for new articulations and new expectations. It must rely on its flexibility, its adaptability to be both responsive and timely, to be both

²³³ Arlene Raven (éd.), *Art in the Public Interest*, Studies in the Fine Arts. Ann Arbor: Mich.UMI Research Press, 1989.

²³⁴ « Temporary Public Outdoor Art Guidelines: NYC Parks », *NYC Parks*, Récupéré de <https://www.nycgovparks.org/art-and-antiquities/temporary-guidelines>.

²³⁵ « Public Art Program », *City of London*, 2009, Récupéré de <https://www.london.ca/About-London/culture/Documents/Public%20Art%20Program.pdf>.

²³⁶ « About », *Public Art lab*, Récupéré le 2 mai 2017 de <http://www.publicartlab-berlin.de/about/>.

*specific and temporary. Ephemeral public art provides continuity for analysis of the condition and changing configurations of public life, without mandating the stasis required to express eternal values to a broad audience with different background and often different verbal and visual imaginations*²³⁷.

De plus, les installations temporaires créent des espaces où il est accepté et même convenu de sortir des limites de ce qui est acceptable en art public pérenne, ou qui crée consensus. En effet, la pérennité des œuvres d'art public demande une réflexion plus grande sur leur postérité et nécessite une certaine recherche de consensus tandis qu'une œuvre d'art public temporaire permet la prise de risque lors de la sélection de l'œuvre dans l'objectif de susciter des réactions, voire des débats. Par exemple, *Hahn/Cock* a soulevé un tollé, mais il était plus facile de tolérer cette œuvre puisqu'elle allait être soustraite de l'espace à la fin de sa période d'exposition.

Cette tendance à l'impermanence est aussi visible à travers l'évolution de la forme du monument, soit avec le contre-monument²³⁸, un type d'œuvre commémorative qui est apparu à la fin du siècle dernier, répondant à l'objectif de la part des artistes et des communautés de répondre à certaines interrogations à propos de « la lourdeur monumentale, son manque de dynamisme mémoriel²³⁹ ». Dans l'article *Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic*²⁴⁰, publié en 2012, Quentin Stevens, Karen A. Franck et Ruth Fazakerley tentent de définir le terme qu'ils considèrent flou dans la littérature théorique anglaise et allemande sur le sujet. Ils distinguent donc deux types de contre-monuments. Le premier est constitué de

²³⁷ Patricia C. Phillips, « Temporality and Public Art », dans *Critical Issues In Public Art*, éd. par Harriet Senie et Sally Webster. New York: Harpercollins Publisher, 1992. p. 303.

²³⁸ Le néologisme « *counter-monuments* » créé par James E. Young dans les années 90, s'applique à un type de monument qui renvoie à une critique du monument historique en faisant table rase d'une iconographie traditionnelle. James E. Young, « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today ». *Critical Inquiry*, 18, n° 2, 1992. p. 267-96. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/1343784>. p.736.

²³⁹ André-Louis Paré et Michelle Wong, « Art, Memory and Truth / Art, Mémoire et Vérité ». *Espace : Art Actuel*, n° 112, 2016. p.3.

²⁴⁰ Quentin Stevens, Karen A. Franck, et Ruth Fazakerley, « Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic ». *The Journal of Architecture* 17, n° 6, 1 décembre 2012. p.951.

stratégies anti-monumentales. Celles-ci utilisent par exemple des formes temporaires ou des choix de matériaux éphémères en opposition à la forme pérenne. Un exemple de cette stratégie est le monument de Thomas Hirschhorn dédié à Georges Bataille et réalisé à Kassel en 2002, à l'aide de carton et de papier collant, des matériaux éphémères.

L'approche dialogique constitue le deuxième type de contre-monument. Elle rassemble les monuments qui sont conçus en opposition à un monument spécifique et les valeurs que ce dernier représente. Un exemple de cette approche serait l'intervention de Krystof Wodickzo sur le monument d'Abraham Lincoln, en 2012, à New York. Il a projeté sur le monument une série d'entrevues effectuées avec des vétérans afin de rendre compte de leurs traumatismes liés à la guerre. On constate à l'aide de cette typologie que le contre-monument se place en opposition avec le monument historique, qui lui réside de manière pérenne dans l'espace et traduit la « gloire » derrière l'idéologie de la guerre. L'historienne de l'art, Dinah Wijzenbeek, citée dans cet article, soutient que l'œuvre de Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, et celle de Mark Wallinger, *Ecce Homo* ayant pris place sur le quatrième socle respectivement en 2005 et 1999, sont des contre-monuments parce que les codes esthétiques des œuvres sont en rupture avec ceux du monument. Toutefois, ce lien ne semble pas effectif avec le programme globalement puisque les œuvres issues du programme du quatrième socle n'ont pas une fonction commémorative. Elles sont plutôt des œuvres d'art contemporain *site-specific* et le programme du *Fourth Plinth* fonctionne davantage comme une galerie d'art où les expositions se succèdent.

En contraste avec la tradition du monument pérenne, ces œuvres d'art contemporain entrent davantage dans la logique du « présentisme », que théorise l'historien François Hartog dans son ouvrage *Régimes d'historicité*²⁴¹. Hartog relève qu'à

²⁴¹ François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Librairie du XXI^e

l'époque actuelle, où tout est en accélération – à l'ère de la mondialisation, de la démocratisation et de la médiatisation – la forme temporaire et éphémère est plus qu'actuelle²⁴². Le « présentisme », néologisme construit par Hartog, serait potentiellement le régime historique dans lequel la société actuelle se trouverait. Tout d'abord, le concept de régime d'historicité est pour François Hartog la représentation humaine du temps qui entremêle le passé, présent et futur²⁴³. Ce modèle permet à l'auteur de définir divers ordres du temps qui se seraient dessinés à certaines époques. Comme il l'explique :

« (...), le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps ou tout le temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement à perdre leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur.²⁴⁴ »

Une catégorie (passé, présent ou futur) se démarquerait des autres, prédominerait et c'est elle qui différencierait un régime historique d'un autre. Hartog illustre premièrement son modèle avec le « régime ancien d'historicité » où le passé aurait été surdéterminant. C'est la grande période où l'on construit l'Histoire avec un grand « H », où le passé occupe notre présent. Puis, il continue sa démonstration avec le « régime moderne d'historicité » où, au contraire, le futur domine. L'auteur détermine une datation claire, qui se situe entre 1789 avec la Révolution française et 1989 avec la chute du mur de Berlin. Ce régime moderne d'historicité s'articule autour d'une vision où l'avenir prime, où le présent est construit en fonction d'un futur, centré sur cette idée du « progrès ». Puis s'opère un basculement de régime avec l'apparition du « présentisme ». C'est dès lors le présent qui jetterait sa lumière sur les autres temporalités. Le « présentisme » qualifierait le rapport actuel au temps, caractéristique d'une urgence, de l'immédiat, d'une vitesse qui supprime la distance.

siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p.13.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.38.

En comparaison avec les monuments pérennes qui suivent une logique de conservation, il semble évident que les œuvres du *Fourth Plinth* révèlent cette tendance au « présentisme » de notre société telle que présentée par Hartog, puisque les œuvres sont toujours renouvelées en raison de la dimension temporaire du programme. La volonté du *Fourth Plinth* est explicitement d'éviter de fixer une œuvre sur le socle de manière permanente, afin que ce dernier demeure toujours ouvert au changement. Ce mouvement vient entre autres répondre à l'incapacité de sélectionner une figure ou sculpture de manière pérenne dans ce lieu chargé historiquement et politiquement. De plus, ce dispositif permet d'exposer des œuvres d'art actuel, de toujours présenter de nouvelles tendances artistiques. En outre, ce programme d'art public propose des sujets d'actualité. Ce « changement » concorde avec notre société actuelle toujours en mouvement. De plus, les divers sujets des œuvres s'ancrent eux aussi dans un présent. Par exemple, la sculpture installée sur le socle, de mars 2015 à septembre 2016, *Gift Horse* de Hans Haacke [figure 12], représente un squelette de cheval montrant docilement sa patte, à laquelle est nouée une boucle sur laquelle défilent sans cesse les indices de la bourse en temps réel, grâce à la technologie DEL. Hans Haacke, artiste germano-américain s'intéressant aux thèmes sociaux et politiques, est reconnu pour ses œuvres pointant le contexte des institutions, leur financement, l'instrumentalisation dont les œuvres sont l'objet. *Gift Horse* réduit la sculpture équestre traditionnelle à un squelette. En effet, en substituant le plein par le vide, Hans Haacke souligne l'absence, la mort. L'artiste explique qu'il dénonce par cette œuvre les politiques d'austérité du gouvernement conservateur de David Cameron et révèle l'écart entre les riches et les pauvres qui continue toujours de grandir en Angleterre comme à travers la planète, d'où l'aspect famélique ou mortuaire du cheval. L'austérité était un sujet plus qu'actuel lors du dévoilement de l'œuvre en 2016, puisque le gouvernement londonien venait de lancer son nouveau programme économique sur cette base.

Ainsi, comme que le souligne le programme du *Fourth Plinth* les œuvres qu'il choisit d'exposer s'incarnent dans un présent continuellement réinventé : « *The Fourth Plinth commissions have never been about looking backwards; they represent and celebrate the now.* ²⁴⁵ ». De plus, il semblerait que cette rotation des œuvres permette aussi de multiplier les discours et donc de briser l'aspect univoque des monuments. Le caractère temporaire des œuvres participe toutefois à multiplier les remises en question du site et réside dans l'esprit fluctuant de la place publique qui contribue à créer une identité nationale mouvante en atteignant un public tout aussi diversifié. Comme le soulève Patricia C. Phillips :

The temporary in public art is not about absence of commitment or involvement, but about an intensification and enrichment of the conception of public. The public is diverse, variable, volatile, controversial; and it has its origins in the private lives of all citizens. The encounter of public art is ultimately a private experience; perception outlasts actual experience. It is these rich ambiguities that should provide the subject matter for public art; the temporary provides the flexible, adjustable, and critical vehicle to explore the relationship of lasting values and current events, to enact the idea of commons in our own lives. A conceptualization of the idea of time in public art is a prerequisite for a public life that enables inspired change ²⁴⁶.

La diversité et la multiplication de ces œuvres temporaires semblent s'arrimer avec la population de Londres et ouvrir sur une restructuration de l'identité nationale promue par cette place publique. L'historienne de l'art Dolores Hayden pointe le caractère intersectionnel des inégalités de race, de genre et de classe dans l'espace public et révèle l'importance de reconnaître et respecter la diversité ²⁴⁷. Il est par conséquent important de créer des espaces plus nuancés, plus difficiles à saisir, davantage fluides, contestés et multiples.

²⁴⁵ Christina Rose Brown, « The Fourth Plinth: Where public art rules the roost », *Metro*, 26 juillet 2013, Récupéré de <http://metro.co.uk/2013/07/26/the-fourth-plinth-where-public-art-rules-the-roost-3899356/>.

²⁴⁶ Patricia C. Phillips, *Op. cit.*, p.304.

²⁴⁷ Dolores Hayden, *Op. cit.*, p.8.

3.2.3 Le *Fourth Plinth*, un espace interstiel ?

Les œuvres créées dans le cadre du programme du *Fourth Plinth*, se rapprochent davantage de la construction d'une identité nationale mouvante en stimulant les discussions, les questionnements et le changement, plutôt que de la fixité et l'homogénéité qui est l'apanage des monuments qui habitent les trois autres socles. Comme le soulève, la sociologue Helena Blaker, sociologue: « *The plinth provided an opportunity to reinvigorate the square's identity, enabling it to continue to evolve in its reflection of British society*²⁴⁸ ».

Ce présent est important à investir selon le théoricien postcolonial Homi K. Bhabha et le philosophe François Noudelmann, puisqu'il permet d'intégrer divers groupes et ethnies qui n'ont pas participé à l'origine de la nation mais qui y contribuent activement aujourd'hui ; il permet une appropriation, une performativité du présent²⁴⁹. Homi K. Bhabha souligne aussi le caractère d'un temps particulier, celui du futur interstitiel, qui ne sera pas déterminé par un « passé d'origine » et un présent transitionnel (basé sur la construction linéaire de l'histoire), mais plutôt : « qui émerge entre les demandes du passé et les besoins du présent²⁵⁰ ». Selon Noudelmann, il ne faut pas nier le passé ou les mémoires imposées, mais plutôt réussir à les exprimer différemment, de permettre une ouverture à la négociation de manière à trouver du pluriel au lieu du singulier²⁵¹. Le temps présent devient alors un outil de la construction de soi. Ainsi les œuvres du *Fourth Plinth* semblent participer à la création de nouveaux référents. Nicolas Bourriaud, dans son ouvrage *Radicant*²⁵², explique que « l'immigré, l'exilé, le touriste ou encore l'errant urbain sont des figures dominantes de la culture contemporaine » et les associe à l'adjectif *radicant*, tiré du

²⁴⁸ Report par le groupe consultatif de Sir John Mortimer sur le futur du socle inoccupé de Trafalgar Square. p.18

²⁴⁹ François Noudelmann, *Hors de moi*. Paris: Léo Scheer, 2006. p.106-107.

²⁵⁰ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot, 2007. p.333.

²⁵¹ Noudelmann, *Op. cit.*, p.106-107.

²⁵² Nicolas Bourriaud, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009.

lexique végétal, qui qualifie ce sujet « tenaillé entre la nécessité d'un lien avec son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre²⁵³ ». Comme le souligne l'auteur, l'art contemporain permet de lui fournir de nouveaux modèles.

Le *Fourth Plinth* semble donc être un programme d'art public pertinent pour procurer des référents actuels à une plus grande partie de la population grâce à la temporalité des œuvres, leur démultiplication et leur aspect *site-specific*. Ces œuvres évoquent une flexibilité qui renvoie à celle de la société actuelle en mouvement. L'impermanence des œuvres participe à la création d'un espace ouvert. Grâce à la présence d'une nouvelle œuvre tous les 18 mois environ, une brèche se produit dans le discours impérialiste et colonialiste, ce qui entraîne une multiplication des sens diffusés dans l'espace public. Cette entaille semble se rapprocher de l'espace interstitiel, un concept développé par le théoricien Homi K. Bhabha. En 1990 dans son ouvrage *Nation and Narration*²⁵⁴, Bhabha déconstruit²⁵⁵ la lecture de la nation essentialiste, homogène. Il associe plutôt l'identité nationale à une narration, dans le sens où l'identité se construit à travers la narration que l'on en fait²⁵⁶. Selon l'auteur, il ne faut pas réfléchir la nation comme une unité, comme le font les discours nationalistes occidentaux, mais plutôt comme une image de la nation large et liminale, au niveau du seuil de perception, dans cette conscience grandissante d'une ambivalence²⁵⁷. Puis, dans son ouvrage *The location of Culture*²⁵⁸, publié en 1994, il consolide et explore davantage cette notion d'espace interstitiel entre des cultures en

²⁵³ *Ibid.*, p.58.

²⁵⁴ Homi K. Bhabha (éd.), *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990. p. 1.

²⁵⁵ La notion de déconstruction a été largement théorisée par l'auteur Jacques Derrida, dont s'inspire Homi K. Bhabha. Grâce à cette méthode critique, Derrida remet en question les hypothèses de la pensée occidentale en renversant ou en déplaçant les « oppositions binaires » hiérarchiques qui en constituent la base. Benjamin Graves, « Deconstruction », *Political Discourse*, 1998, Récupéré de <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/spivak/deconstruction.html>.

²⁵⁶ Bhabha, *Nation and Narration*, p. 1.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

collision où une nouvelle identité est formée, développée et constamment en mouvement. La succession d'œuvres sur le quatrième socle et leur inscription dans une temporalité brève semblent favoriser la création d'un espace non défini, non marqué par un discours permanent comme le font actuellement les monuments historiques qui perdurent dans l'espace public.

3.3 *Fourth Plinth*, programme d'art public spectaculaire en phase avec le capitalisme culturel ?

Malgré qu'il ait été démontré précédemment que les œuvres issues du *Fourth Plinth* participent à ouvrir le discours impérialiste univoque inhérent du Trafalgar Square, grâce à la rotation des œuvres et au caractère *site-specific* des œuvres, le programme du *Fourth Plinth* ne remet pas en question de manière prépondérante le discours colonial du lieu, puisque ce n'est pas une revendication à la source du projet. D'une part, l'intention du programme d'art public n'est pas de revisiter l'aspect colonial du site. D'autre part, comme il est explicitement indiqué dans son mandat, le programme du *Fourth Plinth* contribue activement à la promotion de la ville de Londres à l'échelle mondiale, par l'exposition d'œuvres saisissantes d'art contemporain.

Le caractère *site-specific* des œuvres du programme met en lumière le Trafalgar Square. Comme le soulève Miwon Kwon, l'art public *site-specific* est prisé surtout pour sa capacité à soulever la singularité du lieu et son authenticité, entre autres parce que l'œuvre ne peut être reproduite, mais aussi parce que la création de l'artiste dans le lieu le distingue²⁵⁹. Les œuvres sélectionnées pour le *Fourth Plinth* contribuent à promouvoir la ville de Londres comme unique et donc participent à son rayonnement international. Le *Fourth Plinth* semble un plutôt un outil, une « marque » pour la ville

²⁵⁹ Miwon Kwon. *Op. cit.*, p.53.

de Londres. Les œuvres deviennent symboles, icônes, telle l'œuvre *Cloud Gate*, d'Anish Kapoor, dévoilée lors de l'ouverture du *Millennium Park* en 2004, à Chicago, aux États-Unis. *Cloud Gate* est actuellement une des attractions les plus photographiées à Chicago, à laquelle les gens associent directement la ville.

Au Trafalgar Square, les œuvres d'art actuel rentrent toutes en contraste majeur avec l'architecture victorienne du site. La question s'impose : est-ce que marier des styles architecturaux si différents ou des genres résultant d'époques si éloignées ne relève pas plutôt du spectaculaire? Le muséologue, François Mairesse, explique que les politiques culturelles des dernières années ont mis en exergue le développement du spectaculaire dans le milieu muséal, puisque c'est ce qui attire le public. Un premier indice du « spectaculaire » est mis de l'avant par l'image visuelle, par l'architecture de ces lieux d'exposition, qu'il nomme « syndrome de la pyramide »²⁶⁰. Mairesse fait ici référence entre autres aux constructions « pharaoniques » qui ont eu lieu sous l'ancien président de la France (de 1981 à 1995), François Mitterrand, dont la pyramide du Louvre. Le même phénomène est visible avec l'insertion d'œuvres d'art public actuel en contraste avec des monuments historiques, tels le programme d'art contemporain qui a lieu au palais de Versailles depuis 2008. Selon le dossier pédagogique introduisant l'art contemporain à Versailles :

L'art contemporain est l'occasion de redécouvrir des espaces connus ou inconnus du public et de proposer un dialogue entre le temps présent et celui du passé. C'est aussi la célébration de l'audace et de la création dans un cadre grandiose et spectaculaire, qui offre au public la possibilité de s'émouvoir, de susciter la curiosité et la réflexion²⁶¹.

L'art contemporain devient une stratégie pour attirer un public diversifié et celle-ci mise sur le côté « spectaculaire » des œuvres monumentales. C'est une tendance qui

²⁶⁰ Voir François Mairesse, *Le musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal*, Collection Muséologies. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2002. p.135.

²⁶¹ Delphine Avril et Thomas Péan, « Dossier pédagogique - L'art contemporain et le château de Versailles », *Éduscol*, 2016, Récupéré de http://www.arts-plastiques.ac-versailles.fr/IMG/pdf/dossier_versailles_et_art_contemporain.pdf.

prend de plus en plus d'ampleur dans les lieux historiques et qui a fait couler beaucoup d'encre, puisque souvent polémique.

Est-ce que ce renouvellement perpétuel d'œuvres sur le socle du Trafalgar Square est une instrumentalisation de Londres pour attirer davantage les médias? Ces œuvres d'art contemporain font office de symboles de jeunesse et de dynamisme qui corroborent l'image que la ville de Londres se donne, soit émancipée et à l'avant-garde dans le champ de l'art, tel que vu dans le premier chapitre avec la promotion de « *Cool Britannia* ». Les œuvres monumentales et marquantes du *Fourth Plinth* jouent sur différents pans afin de surprendre, de faire réagir les passants et passantes du Trafalgar Square, les habitants et habitantes de Londres et les médias internationaux. Pour l'écrivain Christian Ruby, l'objectif de l'art « spectaculaire » est de « dilu[er] puis dissou[dre] les velléités de mobilisation des citoyens et des citoyennes en focalisant leur attention sur des modes, des cérémonies et des spectacles au cours desquels il n'est question que de sentir quelque chose de très fort²⁶² ». Le professeur en *cultural studies*, George Yùdice, dans son ouvrage *The Expediency of Culture*²⁶³, se penche sur l'évolution du rôle de la culture dans le monde globalisé, qui tend davantage vers une instrumentalisation de l'art par l'économie et le politique, de telle sorte que la production culturelle est approchée comme une ressource²⁶⁴. La culture est maniée pour améliorer à la fois l'économie et le social.

Today it is nearly impossible to find public statements that do not recruit instrumentalized art and culture, whether to better social conditions, as in the creation of multicultural tolerance and civic participation [...] or to spur economic growth through urban cultural

²⁶² Christian. Ruby, *L'État esthétique essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Quartier libre. Paris, Bruxelles: RCastells, Labor, 2000. p.6.

²⁶³ George Yudice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham : Duke University Press, 2003.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.9.

*development projects and the concomitant proliferation of museums for cultural tourism*²⁶⁵.

La culture génère, dans beaucoup de métropoles, une affluence de touristes. La présentation du budget alloué de 2015 à 2018 pour ce programme d'art public souligne que le *Fourth Plinth* est un élément clé de la stratégie culturelle et est devenu un programme de renommée mondiale unique à Londres, dont le budget est inégalé en art public en Angleterre²⁶⁶. Ce projet a contribué à consolider la réputation internationale de Londres en tant que centre mondial des arts visuels et de l'art public. De plus, cette importante couverture médiatique nationale et internationale consiste en un des effets « bénéfiques » soulevés par le gouvernement, en plus de témoigner de l'engagement du Maire envers les espaces publics²⁶⁷. Ces œuvres sont d'ailleurs utilisées sur les dépliants promotionnels de la ville, et les touristes se photographient à leurs côtés.

La dimension temporaire de la programmation des œuvres du *Fourth Plinth* participe à raviver l'intérêt envers les œuvres du public, de la population, des médias. Il se crée une attente, un suspense qui est attisé par la structure du concours qui rend accessibles à la population, les maquettes des six finalistes. L'approbation ou le consensus face aux œuvres n'est pas recherché par le comité de sélection du programme du *Fourth Plinth*. En outre, les œuvres sont sélectionnées par un comité d'experts et la population n'est pas impliquée dans la sélection des œuvres, malgré les sondages qui permettent d'interroger les individus. Le résultat n'a pas d'impact sur la sélection des œuvres, mais sert plutôt à créer une banque de données utilisée pour faire des statistiques sur l'implication de la population dans ce programme d'art

²⁶⁵ *Ibid.*, p.11.

²⁶⁶ « Request for Mayoral Decision. Fourth Plinth Commissioning Programme », 24 juillet 2014, Récupéré de https://www.london.gov.uk/sites/default/files/gla_migrate_files_destination/MD1384%20FOURTH%20PLINTH%20.pdf.

²⁶⁷ *Ibid.* Il y est inscrit que le « *Fourth Plinth Commissions attract a high level of international publicity and awareness of the Mayor's commitment to public spaces.* »

public. C'est donc une équipe formée de spécialistes de l'art et de politiciens qui modèle le discours symbolique de la place publique, comme le soulève Shanti Sumartojo²⁶⁸. Par conséquent, corollairement avec le discours d'excellence en art, la commission du *Fourth Plinth* se distancie d'une action démocratique ou d'une mission sociale et mise davantage sur le rayonnement à l'international et le prestige associé au programme. La notion de « prestige », de « reconnaissance » est inter-reliée au projet et, par le fait même, le projet s'inscrit comme vecteur de réussite économique et adhère au mouvement de « capitalisme culturel » qui prend place dans les métropoles culturelle occidentale²⁶⁹. Le « capitalisme culturel » qualifie l'application de notre système économique capitaliste au monde des arts, soit un régime à l'intérieur duquel l'offre culturelle – événements, festivals, expositions et monuments, sites, paysages attractifs – doit se démultiplier et devenir de plus en plus importante. Le contraste des œuvres d'art actuel flamboyantes dans un site historique, tel le Trafalgar Square, contribue à mettre le site en lumière et à le placer au centre d'un intérêt toujours renouvelé. Certes les œuvres, suite à une analyse, renvoient aux relations coloniales incarnées dans le site, relations qui sont parfois oubliées, et ouvrent une certaine brèche dans cet espace public, mais force est d'admettre que le discours colonial est remis en question de manière peu concluante par le programme du *Fourth Plinth*. De plus, le discours polémique qui parfois émane des œuvres est récupéré par les instances aux pouvoirs pour appuyer leur construction d'une image de la Londres émancipée et jeune.

²⁶⁸Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*, p.168.

²⁶⁹ La programmation diversifiée de spectacles ayant lieu au Trafalgar Square en témoigne. Pour plus d'informations lire Jeremy Rifkin, *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism*. New York : Tarcher Perigee, 2000.

Conclusion

Au début des années 2000, un changement de paradigme a opéré lorsque les instances responsables du Trafalgar Square ont choisi de ne pas consacrer de manière pérenne le quatrième socle à la commémoration d'un personnage historique issu du passé colonialiste britannique ou à un « héros de guerre » contemporain. Un nouveau monument de type traditionnel et permanent aurait consolidé la pratique coloniale intrinsèque au site. Grâce aux œuvres d'art actuel, la symbolique du lieu s'est démultipliée au rythme des œuvres exposées en s'arrimant à l'image que Londres veut projeter d'elle-même, soit une ville cosmopolite, ouverte aux mouvements économiques et culturels globaux. Les œuvres ont stimulé de nombreuses discussions, visibles dans la couverture médiatique nationale et internationale. De par leur aspect temporaire qui fait écho à notre société globalisée toujours en mouvement, en évolution, ces œuvres d'art public s'inscrivent dans le régime historique du « présentisme » théorisé par François Hartog. De plus, ces œuvres *site-specific* entretiennent un lien dialogique avec les monuments qui se situent sur la place publique. Bien que cela ne fasse pas partie du mandat des artistes, les œuvres soulèvent divers enjeux quant à l'identité nationale du lieu et participent à l'ouverture du discours colonial. Cependant, la majorité des artistes exposant sur le quatrième socle ne revendiquent pas une prise de position politique et engagée face au discours colonialiste intrinsèque au lieu. En réalité, ce discours impérialiste demeure peu contesté puisque toutes les œuvres n'interrogent pas cet aspect précisément et même lorsque que c'est le cas, leur excentricité est absorbée par le nombre d'événements qui prennent place dans le square. De plus, comme ces œuvres sont temporaires, les discours politiques ne dérangent jamais bien longtemps. Il est même convenu que ces œuvres suscitent un débat, dans l'objectif d'accroître la visibilité du programme. Par surcroît, le programme du *Fourth Plinth* ne revendique pas à même son mandat une remise en question de ce message colonialiste. Il semble miser davantage sur le prestige lié aux œuvres et au programme, en soi. Ces œuvres spectaculaires créées par

des artistes reconnus mondialement et invités par un groupe de spécialistes du monde de l'art participent majoritairement au rayonnement du programme d'art public londonien — et donc de la capitale britannique — à l'international. Les pouvoirs publics semblent instrumentaliser ce programme d'art public pour qu'il concorde avec l'esprit désinvolte qu'ils désirent lier à l'image de Londres. Par conséquent, il semble nécessaire de nuancer l'apport de ce programme d'art public contemporain face à ces monuments au discours colonialiste issus de l'Empire britannique. Il semble davantage être du ressort du spectaculaire et du capitalisme culturel.

CONCLUSION

Le Trafalgar Square, épicentre de ce mémoire, consiste en une place publique nationale d'une grande importance à Londres. Sa construction est amorcée autour de 1830, afin de célébrer la victoire de la bataille navale éponyme dirigée par l'amiral Horatio Nelson, en 1805. Ce triomphe annonce la montée en puissance de l'Empire britannique. L'amiral succombe lors de la bataille et est élevé en héros national. Pour commémorer la victoire, une gigantesque colonne où une sculpture à son effigie est érigée au sud de la place publique. D'autres monuments ont été aussi érigés sur le Trafalgar Square. Ils commémorent de « célèbres » militaires et ponctuent ce lieu de mémoire²⁷⁰, célébrant ainsi le pouvoir impérial et le colonialisme qui définit l'époque victorienne, âge d'or britannique.

Le Trafalgar Square s'est vu largement investi par la population depuis sa construction, comme le démontre la sociologue Shanti Sumartojo²⁷¹. De nombreuses manifestations y ont pris place, témoignant ainsi de l'importance du rôle que peuvent avoir les places nationales dans la construction ou la transformation de la narration de l'identité nationale. Selon l'auteure, l'histoire du Trafalgar Square contribue à définir une identité nationale flexible et discursive. Nonobstant cet outil de « praxis », la persistance du discours impérialiste et colonialiste imprégné dans cet espace est confrontant dans une métropole telle que Londres, où la population immigrante est majeure, voire « super-diverse » et résulte entre autres de la période de colonisation anglaise. Londres est une ville postcoloniale puisqu'elle est toujours affectée par le processus déclenché lorsque l'Empire britannique du XIX^e siècle a déployé ses forces armées pour développer des colonies. Cependant, la façon dont Londres choisit de se représenter s'est modifiée au fil des années. En effet, les monuments qui se trouvent

²⁷⁰ Pierre Nora (éd.). *Les Lieux de mémoire*.

²⁷¹ Voir Sumartojo, *Trafalgar Square and the narration of Britishness, 1900-2012*.

au Trafalgar Square ne sont pas arrimés avec la promotion actuelle de la population multiethnique dont fait preuve le gouvernement londonien. En effet, ces sculptures sont problématiques en raison de leur célébration d'un nationalisme hégémonique.

Dans ce mémoire de maîtrise, nous nous sommes concentrés en premier lieu sur la présence des monuments faisant la promotion du colonialisme qui se situent au Trafalgar Square. Ce type de monument prend place dans les espaces publics occidentaux depuis leur construction au XIX^e siècle et continu de conditionner leur environnement en propageant un discours colonialiste univoque. Cependant, les monuments de l'époque coloniale sont un patrimoine qui attise la contestation. La constitution du patrimoine, comme l'explique le sociologue Stuart Hall, est symptomatique du passé colonial dont résulte un certain racisme. La glorification de ce passé est contestée de manière virulente par divers mouvements dans les pays ayant subi la colonisation.

Ce type de monument est aussi l'objet de nombreuses manifestations dans les pays colonisateurs, tels la Belgique, la France et l'Angleterre. Des initiatives de décolonisation prennent forme afin d'interroger ces marques colonialistes matérialisées dans l'espace public. Outre la destruction de ces monuments qui serait une solution drastique, il existe des stratégies, développées par différentes communautés qui permettent de ne pas invisibiliser les enjeux néfastes de la colonisation. Elles résident dans une médiation qui informe le public sur le passé colonialiste du personnage érigé en sculpture dans l'espace public; dans la création de musées extérieur, de glyptothèques qui pourraient rassembler l'ensemble de ces monuments ; ainsi que dans l'utilisation d'œuvres d'art actuel pour confronter ou subvertir les idéaux des monuments. Ces trois stratégies ont le potentiel de remettre en question la place et le rôle de ces monuments dans l'espace public. Cependant, la troisième se distingue en ce qu'elle offre un potentiel subversif et créatif. C'est sur

cette dernière stratégie que se concentre le dernier chapitre du mémoire en ayant pour objet le programme d'art public actuel du *Fourth Plinth*.

Le socle qui sert de dispositif aux œuvres d'art public issues du programme du *Fourth Plinth* se situe au coin nord-ouest de la place publique. Il était dédié à une sculpture équestre du roi William IV, mais en raison d'un manque de financement et d'un manque de consensus par la suite quant à la sélection d'un personnage à ériger en monument, est demeuré vacant officiellement depuis sa construction, soit près de 156 ans. Ce n'est que depuis 1999 que des œuvres d'art actuel y trouvent leur place de manière temporaire. Premièrement orchestré par la *Royal Society of Arts*, puis par le *Great London Authority*, les œuvres d'artistes de réputation internationale, sélectionnées par un jury demeurent en place environ 18 mois. Jusqu'à maintenant, onze œuvres ont pris place sur le socle. Ainsi, ce piédestal joue le rôle d'une galerie d'expositions. Dès lors, deux temporalités se confrontent : les œuvres d'art public contemporain du XXI^e siècle et les monuments du XIX^e. L'émergence du programme d'art public actuel a ébranlé le message univoque des monuments au discours colonialiste du Trafalgar Square. Les œuvres sont toutes *site-specific* à différents degrés et renvoient au passé historique et social du Trafalgar Square. Certaines œuvres font directement référence à des sculptures spécifiques issues du Square, d'autres mettent en évidence la hiérarchie implicite à l'espace. Un lien dialogique se crée entre les œuvres et l'espace public dans lequel elles s'inscrivent. Les œuvres d'art public participent à rompre l'homogénéité et le discours nationaliste hégémonique du lieu. L'aspect temporaire des œuvres permet une prise de risque dans la sélection des œuvres, contrairement aux œuvres d'art public destinées à s'ancrer dans un espace de manière pérenne. Sachant que l'exposition de l'œuvre est restreinte à une période de temps prédéfinie, le jury peut sélectionner des œuvres touchant des enjeux actuels, parfois moins consensuels, dans l'objectif de susciter des réactions, voire un débat. Ce programme d'art public s'inscrit dans cette logique du « présentisme » théorisé par l'historien François Hartog qui qualifie la société en

accélération où la tendance au temporaire est de mise²⁷². De plus, l'impermanence des œuvres contribue à ouvrir le discours de l'espace public, favorisant la création d'un espace non défini. Une démultiplication des enjeux déployés dans l'espace public s'engage alors, et le programme participe à complexifier la vision de l'identité nationale traditionnellement véhiculée par le Trafalgar Square.

Malgré cette démonstration d'une participation des œuvres du *Fourth Plinth* à ouvrir l'espace public investi par un discours colonial, ce point ne fait pas partie du mandat du programme d'art public et globalement ce n'est pas un effet prépondérant. L'objectif du programme d'art public est davantage de faire la promotion du Trafalgar Square et plus largement celle de la ville de Londres, comme il est indiqué dans son mandat. La répercussion médiatique mondiale de ce projet contribue au rayonnement de la ville de Londres comme capitale artistique émancipée, à l'affût des nouvelles tendances. Ainsi, le programme du *Fourth Plinth* semble être un outil ou une « marque » pour la ville de Londres. Le professeur en *cultural studies*, George Yùdice, a remarqué l'évolution du rôle de la culture vers une instrumentalisation de l'art par l'économie et le politique dans le monde globalisé²⁷³. La culture collabore à engendrer une affluence de touristes, qui caractérise le capitalisme culturel. Le *Fourth Plinth* semble être un élément clé dans la stratégie culturelle de Londres.

Le concept du socle comme lieu d'exposition d'œuvre d'art actuel a eu une telle résonnance médiatique, témoignant de sa popularité, qu'il s'est vu réapproprié dans divers centres importants, tels Hove, Munich et New York. En effet, un duplicata du programme du *Fourth Plinth* est en développement depuis 2012 à Hove, sur la côte sud de l'Angleterre, le *Hove Plinth*. L'objectif est d'installer un socle sur l'esplanade du Roi qui longe la mer qui fera face au monument de la Reine Victoria, issu de la tradition victorienne, qui se situe sur la Grande avenue. Ce socle, à l'instar de celui du

²⁷² Hartog. *Op. cit.*

²⁷³ Yudice. *Op. cit.*

Trafalgar Square, fonctionnera telle une galerie et exposera de manière temporaire, de 12 à 18 mois, des œuvres sélectionnées par un jury. Suite à leur exposition, les œuvres trouveront un nouvel habitat permanent dans la ville de Hove. Certains des objectifs des instigateurs et instigatrices de ce projet sont que la ville de Hove devienne une référence mondiale en matière d'art public, que l'histoire du lieu soit ravivée et que les résidents, les résidentes et les touristes soient surpris et interpellés. En février 2017, l'organisation a annoncé que l'œuvre *Constellation* de Jonathan Wright inaugura le socle. En juin 2015, lorsque je suis allée à Hove pour prendre connaissance de l'influence du *Fourth Plinth*, une exposition mettait en lumière les dix projets des candidats et candidates sélectionnées. Le public était invité à voter pour sa proposition favorite ; mille cinq cent réponses ont été récoltées. Largement inspirées du succès du *Fourth Plinth*, les œuvres d'art actuel sont réfléchies en relation avec les monuments issus de l'époque victorienne. Toutefois, la création de toute pièce d'un socle de tradition victorienne pour exposer des œuvres d'art actuel est surprenante. L'aspect *site-specific* des œuvres d'art public est évacué puisque ces œuvres sont vouées dès leur conception à s'inscrire de manière pérenne dans un autre endroit de la ville, que les artistes ne connaissent pas lors de la conception de l'œuvre.

Puis, un autre exemple d'un projet fortement influencé par le *Fourth Plinth* réside dans le cadre d'un projet d'artiste. En 2013, l'artiste et galeriste Stephen Hall, en équipe avec l'artiste et commissaire, Li Li Ren, ont proposé le projet «*4th Plinth Munich*», dans le cadre du projet d'art public temporaire *A Space Called Public / Hoffentlich Öffentlich*²⁷⁴ commissarié par Elmgreen et Dragset (ayant eux-mêmes participé à l'authentique programme du *Fourth Plinth* en 2012) de janvier à septembre 2013 qui rassemble le travail de douze artistes. Le projet de Hall et Ren consistait à créer une réplique du programme du *Fourth Plinth* à Munich et a

²⁷⁴ Pour plus d'informations, consultez le site internet du projet : «*A Space Called Public*», *A Space Called Public*, 2013, Récupéré de <http://www.aspacecalledpublic.de/ascp4.html#home>.

orchestré un jury²⁷⁵ qui a sélectionné un seul artiste, suite à l'invitation de huit artistes, reconnues internationalement, a proposé un projet pour l'événement. La copie du quatrième socle fut installée dans la place historique Wittelsbacherplatz, de manière adjacente à la statue équestre de Maximilian I de Bavière (1573-1651). Le projet de l'artiste sélectionné, Alexander Laner, « *Schöner Wohnen* » (qui signifie « meilleure vie »). Son projet a consisté à louer l'espace du socle pour y habiter de juin à septembre. Construit en conséquence de ce projet, le socle fut transformé en un micro-appartement sur deux étages avec un toit-terrasse. Ainsi le projet « *4th Plinth Munich* » s'est inspiré directement du *Fourth Plinth* à Londres et a recréé de manière artificielle un dispositif pour permettre à l'art contemporain de confronter le monument traditionnel, et ce, à partir de son langage, de son paratexte, le socle.

Finalement, New-York aura aussi son socle dédié à des œuvres d'art actuel, le *High Line Plinth*, dont l'inauguration est espérée pour 2018. Le socle new yorkais sera situé dans le parc construit sur l'ancienne ligne de train surélevé, *The High Line*, plus précisément à l'angle de la 30^e rue et de la 10^e avenue. Comme l'explique la commissaire en chef et directrice de *High Line Art* : « *The High Line Plinth will provide artists with an opportunity to work on a larger scale than ever before possible on the High Line, and to engage with the breathtaking vistas that open up around this new site*²⁷⁶. » Les douze artistes retenus lors de la présélection ont été annoncés en janvier 2017. Cependant, dans ce contexte, le socle ne sera point inspiré

²⁷⁵ Stephen Hall & Li Li Ren, artistes créateur du «4th Plinth Munich», Julienne Lorz, commissaire du *Haus der Kunst*; Florian Matzner, professeur à l'*Academy of Fine Arts* de Munich; Lela Mellinger, une enfant de 10 ans de Munich; Dr. Michael Pfanner, propriétaire de la compagnie *Dr. Pfanner GmbH* (réparation architecturale); Rüdiger Schöttle, galeriste de la *Galerie Rüdiger Schöttle* à Munich.

²⁷⁶ Victoria Stapley-Brown, « New York artistes créateur du «4th Plinth Munich», Julienne Lorz, commissaire du *Haus der Kunst*; Florian Matzner, professeur à l'*Academy of Fine Arts* de Munich; Lela Mellinger, une enfant de 10 ans de Munich; Dr. Michael Pfanner, propriétaire de la compagnie *Dr. Pfanner GmbH* (réparation architecturale); Rüdiger Schöttle, galeriste de la *Galerie Rüdiger Schöttle* à Munich.

²⁷⁶ Victoria Stapley-Brown, « New York to get its own Fourth Plinth competition on the High Line », *The Art Newspaper*, 10 janvier 2017, Récupéré de <http://theartnewspaper.com/news/new-york-to-get-its-own-fourth-plinth-competition-on-the-high-line/>.

de l'époque victorienne et n'aura pas de forme fixe. Au contraire, il s'adaptera aux différentes œuvres qui s'y succéderont tous les 18 mois, à l'instar du programme du *Fourth Plinth* dont la source d'inspiration est nommée. Le programme du *High Line Plinth* sera financé par des donatrices et donateurs privés. Dans ce cas-ci, le socle joue exclusivement le rôle d'une plateforme, d'un dispositif de monstration. La tentative de placer le socle en relation avec des monuments traditionnels est ici évacuée. Ce qui est retenu est uniquement la forme temporaire qui permet une succession d'œuvres dans l'enceinte du parc, l'aspect événementiel.

Ce qui a été retenu dans ces projets dérivés du *Fourth Plinth* londonien n'est pas l'aspect *site-specific* des œuvres et leur lien intrinsèque avec le discours impérialiste et colonialiste du site, mais bien le succès économique et médiatique du programme d'art public temporaire. Ces projets s'inspirent avant tout du dispositif d'exposition, de la succession d'œuvres qui suscite le renouvellement d'un intérêt de la part de la population, des touristes et des médias. Les œuvres d'art actuel temporaires permettent une prise de risque beaucoup plus grande dans le choix des œuvres. Ainsi, ce type de programme d'art, à la fois novateur et dynamique, semble être une stratégie économique fort intéressante à explorer pour les métropoles culturelles. Cette résonnance du programme vient valider l'hypothèse que son aspect le plus manifeste est son lien avec le capitalisme culturel, que son attrait le plus important reproduit par les différentes villes est sa temporalité événementielle et non sa capacité à soulever certains enjeux postcoloniaux.

ANNEXE A

FIGURES



Figure 1.
Robert Mitchell, *Monument à Nelson*, 1809,
Sculpture de calcaire, béton, grès, 2055 x 600
x 600 cm, Place Jacques-Cartier, Montréal.

Crédit photo: Michel Dubreuil, 17 août 2010



Figure 2.
Sir Francis Leggatt Chantrey, *George IV*,
1843, Sculpture de bronze, Trafalgar Square,
Londres.

Crédit photo : Oriane A.-Van Coppenolle.
2015



Figure 3.

William Railton, E.H. Baily et Sir Edwin Landseer, *Colonne Nelson*, 1840-1843, 5,49 mètres (sculpture) et 51 mètres (colonne entière), Sculpture de bronze, Trafalgar Square, Londres.

Crédit photo : Oriane A.-Van- Coppenolle. 2015



Figure 4

George Gammon Adams, *Charles James Napier*, 1855-1856, Sculpture de bronze de 4 mètres et socle de 3 mètres, Coin sud-ouest du Trafalgar Square, Londres.

Crédit photo : Andrew Shiva. 2014. En ligne.
https://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Charles_James_Napier,_Trafalgar_Square#/media/File:UK-2014-London-Statue_of_Charles_James_Napier.jpg



Figure 5.
William Behnes, *Sir Henry Havelock*, 1861,
Sculpture de bronze d'environ 4 mètres, socle
de 3 mètres, coin sud-ouest du Trafalgar
Square, Londres.

Crédit photo : Andrew Shiva. 2014. En ligne.
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:UK-2014-London-Statue_of_Henry_Havelock.jpg>



Figure 6.
Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999, Sculpture
en marbre, Fourth Plinth, Trafalgar Square,
Londres.

Crédit photo : John Riddy, courtoisie Anthony
Reynolds Gallery



Figure 7.

Bill Woodrow, *Regardless of History*, 2000, Sculpture en bronze, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres.

Crédit photo :
<https://www.pinterest.com/pin/499336677411757317/>



Figure 8.
 Rachel Whiteread, *Untitled Monument ou Inverted Plinth*, 2001, Sculpture en résine transparente, 14 pied de haut, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres

Crédit photo : mai 2002,
<https://www.pinterest.com/explore/rachel-whiteread/>



Figure 9.
Antony Gormley, *One & Other*, 6 juillet au
14 octobre 2009, participation du public,
Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres

Crédit photo :
[http://www.artichoke.uk.com/events/one_oth
er/](http://www.artichoke.uk.com/events/one_oth er/)



Figure 10.
Yinka Shonibare MBE, *Nelson's Ship in a
Bottle*, 24 mai 2010 au 30 janvier 2012,
Sculpture médium mixte, Fourth Plinth,
Trafalgar Square, Londres

Crédit photo :
[http://www.yinkashonibarembem.com/press/p
ast/hms-victory-returns-to-traffic](http://www.yinkashonibarembem.com/press/p ast/hms-victory-returns-to-traffic)



Figure 11.
Katharina Fritsch, *Hahn/Cock*, 2013,
Sculpture en fibre de verre, 4,72 mètres de
haut, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres

Crédit Photo : Jon Lowe,
http://whitecube.com/artists/katharina_fritsch/



Figure 12.
Hans Haacke, *Gift Horse*, 2015
Sculpture en bronze avec bande LED,
4 mètres de haut, Fourth Plinth, Trafalgar
Square, Londres

Crédit Photo : Oriane A.-Van Coppenolle,
2015

BIBLIOGRAPHIE

« 2011 Census: 45% of Londoners White British ». *BBC News*, 11 décembre 2012, Récupéré de <http://www.bbc.com/news/uk-england-london-20680565>.

« A Space Called Public ». *A Space Called Public*, 2013. Récupéré de <http://www.aspacecalledpublic.de/ascp4.html#home>.

« About ». *Public Art lab*. Récupéré de <http://www.publicartlab-berlin.de/about/>.

« About Us ». *The Royal Society of Arts*. Récupéré de <https://www.thersa.org/about-us/>.

Anderson, Benedict. *L'imaginaire national*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte, 2006.

Araeen, Rasheed. « Art and Postcolonial Society ». Dans *Globalization and Contemporary Art*, édité par Jonathan Harris. Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2011. p.365-74.

« Artists Named for Fourth Plinth ». *BBC News*. 25 juillet 2003. Récupéré de http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/london/3095223.stm.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *L'empire vous répond - Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

Avril, Delphine, et Thomas Péan. « Dossier pédagogique - L'art contemporain et le château de Versailles ». *Éduscol*, 2016. Récupéré de http://www.arts-plastiques.ac-versailles.fr/IMG/pdf/dossier_versailles_et_art_contemporain.pdf.

Barnett, Laura. « Katharina Fritsch on Her Fourth Plinth Cockerel Sculpture: 'I Didn't Want to Make Fun – but I Was Invited' ». *The Guardian*, 24 juillet 2013. Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/24/katharina-fritsch-fourth-plinth-cockerel-sculpture>.

Bentouhami-Molino, Hourya. *Race, cultures, identités*. Paris : Presses Universitaire de France (PUF), 2015.

Bhabha, Homi K. *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2007.

- . (éd.). *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.
- . *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Biswas, K. « Remember Cool Britannia? ». *The Times Literary*, 26 mars 2014.
Récupéré de <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1392199.ece>.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.
Londres : Verso Books, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Radical: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël,
2009.
- Broudehoux, Anne-Marie. *Paysages construits: mémoire, identité, idéologies*.
Collection Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM ; 1. Québec :
Éditions MultiMondes, 2006.
- Brown, Christina Rose. « The Fourth Plinth: Where Public Art Rules the Roost ». *Metro*, 26 juillet 2013. Récupéré de <http://metro.co.uk/2013/07/26/the-fourth-plinth-where-public-art-rules-the-roost-3899356/>.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien, I. arts de faire*. Collection Folio essais.
Paris : Gallimard, 1990.
- Cherry, Deborah. « Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire ». *Art History* 29, n° 4, 2006. p.660–697.
- Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. 4^e éd. Couleur des idées.
Paris : Éditions du Seuil, 2009.
- . « Le patrimoine en questions ». *Esprit* Novembre, n° 11, 1 août 2012. p.194-222.
- « Restauration du Monument à Jacques Cartier au Parc Saint-Henri ». *CNW Telbec*,
10 février 2012. Récupéré de <http://www.newswire.ca/fr/news-releases/restauration-du-monument-a-jacques-cartier-au-parc-saint-henri-510858721.html>.
- « Conception ». *Memento Park Budapest*. Récupéré de
<http://www.mementopark.hu/pages/conception/>.
- Coutu, Joan Michèle. *Persuasion and Propaganda : Monuments and the Eighteenth-Century British Empire*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2006.

- Davis, Kathy. « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe ». Traduit par Françoise Bouillot. *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, n° 20, 1 janvier 2015. Récupéré de <https://cedref.revues.org/827>.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Collection La philosophie en effet. Paris : Galilée, 1993.
- Deutsche, Rosalyn. *Evictions Art and Spatial Politics*. Cambridge : Chicago Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts ; MassMIT Press, 1996.
- Diamanti, Eleonora. « Formation et transformation de la place publique montréalaise ». Dans *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, édité par William Straw et Annie Gérin, Montréal : Les éditions Esse. 2014. p.66-75.
- Dyer, Richard. *White*. Londres : Routledge, 1997.
- EFF. « The EFF welcomes the fall of Rhodes statue at UCT ». *EFF, Economic Freedom Fighters*, 9 avril 2015. <http://efffighters.org.za/the-eff-welcomes-the-fall-of-rhodes-statue-at-uct/>.
- Enwezor, Okwui. « La constellation postcoloniale. L'art contemporain en état de transition permanente ». Dans *Art et mondialisation : Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, édité par Catherine Grenier, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2013. p.195-96.
- Foster and Partners (éd.). *World Squares for All: Masterplan*, 1998.
- « Fourth Plinth Schools Awards. Teachers resource ». *Mayor of London*, 2014. Récupéré de https://www.london.gov.uk/sites/default/files/teachers_resource_guide_fa_0.pdf.
- Geddes, Andrew. « Immigration et multiculturalisme en Grande-Bretagne : vers une nouvelle nation civique ? ». *Politique étrangère*, Été, n° 2, 7 juillet 2010. p.295-308.
- Gellner, Ernest. *Nations et nationalisme*. Bibliothèque historique. Paris: Payot, 1989.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- « “Genocide”: Will Iconic Barcelona Monument Resist Calls for its Destruction? » *Sputnik*, 29 septembre 2016. Récupéré de

<https://sputniknews.com/europe/201609291045811097-barcelona-monument-call-destruction/>.

Georgen, Annabelle. « À Berlin, les rues aux noms de colonisateurs rebaptisées aux noms de résistantes africaines ». *Slate.fr*, 16 octobre 2016. Récupéré de <http://www.slate.fr/story/126086/berlin-remplace-noms-rue-colons-resistantes-africaines>.

Gérin, Annie. « Double sens: Ironie dans l'intervention urbaine ». Dans *Oeuvres à la rue: pratiques et discours émergents en art public*, édité par Annie Gérin, Yves Bergeron, Gilles Lapointe, et Dominique Hardy. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2010. p.23-28.

———. « The Location of/The Conditions for Art: On-Site Specifics and Site Adjustments ». Dans *Negotiations in a Vacant Lot: Studying the Visual in Canada*, édité par Lynda Jessup, Erin Morton et Kirsty Robertson. McGill-Queen's University Press, 2014. p.91-106.

Gilbert, David et Felix Driver. « Capital and Empire : Geographies of Imperial London ». *GeoJournal*, 51, n° 1, 2000. p.23-32.

Goddeeris, Idesbald. « Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space ». *Postcolonial Studies*, 18, n° 4, 2 octobre 2015. p.397-409.

Gormley, Antony (éd). *One and Other*. [Catalogue d'exposition]. Londres : Jonathan Cape, 2010.

———. « One & Other, Fourth Plinth commission ». *Antony Gormley*, 2009. Récupéré de <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277>.

Graves, Benjamin. « Deconstruction ». *Political Discourse*, 1998. <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/spivak/deconstruction.html>.

Habermas, Jürgen. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1993.

Hall, Lee. « One & Other ». Dans *One and Other*. [Catalogue d'exposition] édité par Antony Gormley. Londres : Jonathan Cape, 2010. p.55-59.

Hall, Stuart. « From Scarman to Stephen Lawrence ». *History Workshop Journal*, n°48, 1999. p.187-97.

———. « Whose Heritage? Un-Settling “the Heritage”, Re-Imagining the Post-Nation ». Dans *The Politics of Heritage: The Legacies of « Race »*, édité par Jo Littler et Roshi Naidoo. Londres : Taylor & Francis, 2005.

Hartog, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Librairie du XXI^e siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

Hayden, Dolores. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge : The MIT Press, 1997.

Hewison, Robert. *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. Londres ; New York : Verso, 2014.

Higgins, Charlotte. « Big blue cock erected on fourth plinth in London's Trafalgar Square ». *The Guardian*, 25 juillet 2013. Récupéré de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/25/big-blue-cock-traffic-square>.

Higgins, James. « La croissance de Londres : une description par le vocabulaire des formes urbaines (xvie-xixe siècle) ». Dans *Les divisions de la ville*, édité par Christian Topalov. Les mots de la ville. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. p.46-79. Récupéré de <http://books.openedition.org/editionsmsmh/1240>.

Hirsch, Afua. « Toppling Statues? Here's Why Nelson's Column Should Be next ». *The Guardian*, 22 août 2017. Récupéré de <http://www.theguardian.com/commentisfree/2017/aug/22/toppling-statues-nelsons-column-should-be-next-slavery>.

« HMS Victory Returns to Trafalgar ». *Yinka Shonibare, MBE*. Récupéré de <http://www.yinkashonibarembem.com/press/past/hms-victory-returns-to-traffic-square/>.

Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism since 1780 Programme, Myth, Reality*. The Wiles Lectures. Cambridge, Angleterre : Cambridge University Press, 1990.

Hobsbawm, E. J. et Terence Ranger (éd.). *The Invention of Tradition*. Past and Present Publications. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

Hood, Jean. *Trafalgar Square: A Visual History of London's Landmark Through Time*. Londres : B.T. Batsford, 2005.

- « Horatio Nelson - National Portrait Gallery ». Consulté le 28 novembre 2016.
Récupéré de <http://www.npg.org.uk/learning/digital/history/abolition-of-slavery/horatio-nelson.php>.
- « Indonesian Batik ». *Unesco*. Récupéré de
<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/indonesian-batik-00170>.
- Jenkins, Simon, Marina Warner et Robert Hewison. « The Fourth Plinth and beyond ». *RSA Journal* 148, n° 5492, 2000, p.24-31.
- Johnson, Robert. *British Imperialism*. Londres : Palgrave Macmillan, 2003.
- Jones, Jonathan. « The Fourth Plinth: It Was Just Big Brother All over Again ». *The Guardian*, 9 octobre 2009. Récupéré de
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/09/fourth-plinth-gormley-traffic-square>.
- Kearney, Martha. « Brown seeks out “British values” ». *BBC NEWS*, 14 mars 2005.
Récupéré de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/4347369.stm>.
- Kelso, Paul. « Mayor Attacks Generals in Battle of Trafalgar Square ». *The Guardian*, 20 octobre 2000. Récupéré de
<https://www.theguardian.com/uk/2000/oct/20/london.politicalnews>.
- Klein, Olivier et Laurent Licata. « Mémoire collective (psychologie sociale) ». *Encyclopedie Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/memoire-collective-psychologie-sociale/>.
- Krauss, Rosalind. « Sculpture in the Expanded Field ». *October*, 8, Printemps, 1979.
p.31-44. Récupéré de
<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Kuiper, Kathleen. « Yinka Shonibare, British artist ». *Encyclopedia Britannica*, 2013.
Récupéré de <https://www.britannica.com/biography/Yinka-Shonibare>.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity*. First MIT Press paperback edition. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2004.
- Lacy, Suzanne (éd.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, 1995.

- Larousse. « Ethnie ». *Larousse*. Consulté le 1 mai 2017. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ethnie/31396>.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Société et urbanisme. Paris: Anthropos, 1974.
- Leith, Prue. *Relish: My Life on a Plate*. London : Quercus, 2012.
- Limat, Sabine. « “Cool Britannia”, le coup marketing de Tony Blair ». *Libération.fr*, 27 juin 2007. Récupéré de http://www.liberation.fr/evenement/2007/06/27/cool-britannia-le-coup-marketing-de-tony-blair_97049.
- Lingis, Alphonso. « Our Performing Bodies ». Dans *One and Other*, édité par Antony Gormley, Londres : Jonathan Cape, 2010. p.161-65.
- Littler, Jo. « Heritage and Race ». Dans *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, édité par Brian J. Graham, Ashgate Publishing, Ltd., 2008. p.89-104.
- Littler, Jo et Roshi Naidoo. « White Past, Multicultural Present: Heritage and National Stories ». Dans *History, Identity and the Question of Britain*, édité par Robert Philips et Helen Brocklehurst. Palgrave, 2004. Récupéré de https://www.academia.edu/3706348/Jo_Littler_and_Roshi_Naidoo_White_past_multicultural_present_heritage_and_national_stories_in_Robert_Philips_and_Helen_Brocklehurst_eds_History_Identity_and_the_Question_of_Britain_Palgrave_2004_.
- Lossau, Julia et Quentin Stevens (éd.). *The Uses of Art in Public Space*. New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
- Mairesse, François. *Le musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal*. Collection Muséologies. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2002.
- Malvern, Sue. « The Fourth Plinth or the Vicissitudes of Public Sculpture ». Dans *Display and Displacement*, édité par Alexandra Gerstein. Londres : Paul Holberton publishing, 2007. p.130-50.
- McDowell, Linda. « Spatializing Alizing Feminism ». Dans *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, édité par Nancy Duncan. Londres : Routledge, 1996. p.27-43.
- Michalski, Sergiusz. *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*. Londres : Reaktion Books, 1998.

« Migrants in the UK: An Overview ». *Migration Observatory*. Récupéré de <http://www.migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/briefings/migrants-in-the-uk-an-overview/>.

Miles, Malcolm. *Art, Space and the City Public Art and Urban Futures*. Londres : Routledge, 1997.

———. « One & Other: a picture of the nation in a period of cosmopolitanism? ». *The Journal of Architecture*, 16, n° 3, 2011, p.347-63.

Mortimer, John. *Report by Sir John Mortimer's Advisory Group on – the future of the vacant plinth in the Trafalgar Square*. Londres : Département de la Culture, des Médias et du Sport, juillet 2000.

Needham, Alex. « Why the Fourth Plinth Was a Life-Affirming Portrait of Britain ». *The Guardian*, 9 octobre 2009, sect. Art and design. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/09/fourth-plinth-one-and-other-gormley>.

Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Icon Editions. Cambridge, Angleterre : Harper & Row, 1988.

Nora, Pierre. « La fin de l'histoire-mémoire ». Dans *Les Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1984. p.XVII-XLII.

——— (éd.). *Les Lieux de mémoire*. Bibliothèque illustrée des histoires. Paris Gallimard, 1984.

Noudelmann, François. *Hors de moi*. Paris : Léo Scheer, 2006.

Obrist, Hans Ulrich. « The Tale of Trafalgar Square ». Dans *One and Other*. [Catalogue d'exposition], édité par Antony Gormley, Londres : Jonathan Cape, 2010. p.245-47.

« One & Other ». *UK Web Archive*. Consulté le 9 mars 2017. Récupéré de <https://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20100219174458/http://www.oneandother.co.uk/>.

Paré, André-Louis et Michelle Wong. « Art, Memory and Truth / Art, Mémoire et Vérité ». *Espace : Art Actuel*, n° 112, 2016, p.2-15.

Péron, Michel. « Liberté des mers et hégémonie commerciale chez les économistes anglais du XVIIe siècle ». *Cités*, n° 20, 1 décembre 2007. p.91-111.

- Phillips, Patricia C. « Temporality and Public Art ». Dans *Critical Issues In Public Art*, édité par Harriet Senie et Sally Webster, 295-304. New York : Harpercollins Publisher, 1992.
- Piriou, Karim. « Déconstruire la notion de race ». *Slate.fr*, 11 octobre 2015. Récupéré de <http://www.slate.fr/story/108077/deconstruire-la-notion-de-race>.
- Pop, Liana. *Espaces discursifs: pour une représentation des hétérogénéités discursives*. Paris : Éditions Peeters, 2000.
- Powell, Libby. « Interview with Antony Gormley ». *New Internationalist*, 17 novembre 2011. Récupéré de <https://newint.org/features/web-exclusive/2011/11/17/antony-gormley-interview/>.
- « Public Art Program ». *City of London*, 2009. Récupéré de <https://www.london.ca/About-London/culture/Documents/Public%20Art%20Program.pdf>.
- Raven, Arlene (éd.). *Art in the Public Interest*. Studies in the Fine Arts. Ann Arbor : Mich.UMI Research Press, 1989.
- Présidence de la République. « Le coq ». *Présidence de la République française - Élysée*, 2015. <http://www.elysee.fr/la-presidence/le-coq/>.
- « Request for Mayoral Decision. Fourth Plinth Commissioning Programme », 24 juillet 2014. Récupéré de https://www.london.gov.uk/sites/default/files/gla_migrate_files_destination/MD1384%20FOURTH%20PLINTH%20.pdf.
- Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Éd. corr. Paris : Éditions du Seuil, 2013.
- Rifkin, Jeremy. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism*. New York : TarcherPerigee, 2000.
- Rosehill, Harry. « Every Work of Art on the Fourth Plinth (So Far) ». *Londonist*, 20 janvier 2017. Récupéré de <http://londonist.com/london/art-and-photography/every-work-of-art-on-the-fourth-plinth-so-far>.
- Ruby, Christian. *L'État esthétique essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*. Quartier libre. Paris, Bruxelles : RCastells, Labor, 2000.
- Sandals, Leah. « Public Art: It's (Still) A Man's World ». *Canadian Art*, août 2016. Récupéré de <https://canadianart.ca/features/public-art-a-mans-world/>.

- Savage, Kirk Eugene. *Race, Memory, and Identity: The National Monuments of the Union and the Confederacy*. 1990. (Thèse de doctorat), Université de la Californie. Récupéré de <http://www.worldcat.org/title/race-memory-and-identity-the-national-monuments-of-the-union-and-the-confederacy/oclc/858649788?referer=di&ht=edition>
- Sedghi, Ami. « The London Art Audit: How Well Are Female Artists Represented? » *The Guardian*, 24 mai 2013, Récupéré de <https://www.theguardian.com/news/datablog/2013/may/24/london-art-audit-female-artists-represented>.
- Senie, Harriet et Sally Webster (éd.). *Critical Issues in Public Art Content, Context, and Controversy*. Icon Editions. New York : Harper & Row, 1992.
- Serghini, Zineb Benrahal, et Céline Matuszak. « Lire ou relire Habermas : lectures croisées du modèle de l'espace public habermassien ». *Études de communication*, n° 32, 1 avril 2009. p.33-49.
- Shaffrey, Cliodhna. « What is public art ». *Irish Museum of modern art*, 2011. Récupéré de <http://www.imma.ie/en/downloads/publicart.pdf>.
- Shonibare, Yinka. *Yinka Shonibare, MBE*. Munich : Prestel, 2008.
- Smith, Anthony D. « The "Sacred" Dimension of Nationalism ». *Millennium* 29, n°3, 1 décembre 2000. p. 791-814. Récupéré de <http://mil.sagepub.com/content/29/3/791.full.pdf>.
- Sonwalker, Prasun. « Row Over new Gandhi statue in London ». *Hindustantimes*, 29 octobre 2014. Récupéré de <http://www.hindustantimes.com/world/row-over-new-gandhi-statue-in-london/story-KWQ9DJZgflPnVzQBoHhDYI.html>.
- Sooke, Alastair. « Antony Gormley's fourth plinth, Trafalgar Square ». *The Telegraph*, 26 février 2009, Récupéré de <http://www.telegraph.co.uk/culture/4838343/Antony-Gormleys-Fourth-Plinth-Trafalgar-Square.html>.
- Staff, Daily Detroit. « Columbus Statue In Downtown Detroit Vandalized, Gets Hatchet To Head ». *Daily Detroit*, 12 octobre 2015. Récupéré de <http://www.dailydetroit.com/2015/10/12/columbus-statue-in-downtown-detroit-vandalized-gets-hatchet-to-head/>.
- Stapley-Brown, Victoria. « New York to get its own Fourth Plinth competition on the High Line ». *The Art Newspaper*, 10 janvier 2017. Récupéré de

<http://theartnewspaper.com/news/new-york-to-get-its-own-fourth-plinth-competition-on-the-high-line/>.

Stevens, Quentin, Karen A. Franck, et Ruth Fazakerley. « Counter-monuments: the Anti-monumental and the Dialogic ». *The Journal of Architecture* 17, no.6, 1 décembre 2012. p. 951-72.

Sturdivant, Christina. « The National Gallery's East Building Is Reopening; With A Giant, Blue Rooster On Top ». *DCist*, 29 avril 2016. Récupéré de http://dcist.com/2016/04/blue_rooster.php.

Sumartojo, Shanti. « The Fourth Plinth: Creating and Contesting National Identity in Trafalgar Square, 2005–2010 ». *Cultural Geographies* 20, n° 1, 1 janvier 2013, p. 67-81. Récupéré de <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1474474012448304>

———. *Trafalgar Square and the Narration of Britishness, 1900-2012*. Berne : Peter Lang, 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Nationalisme et imagination*. Paris : Payot, 2011

Tawadros, Gilane (éd.). *Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. London: Institute Of International Vis, 2004.

« Temporary Public Outdoor Art Guidelines : NYC Parks ». *NYC Parks*. Récupéré de <https://www.nycgovparks.org/art-and-antiquities/temporary-guidelines>.

The Annual Register, Or, A View of the History, Politics, and Literature for the Year ... J. Dodsley, 1827. Récupéré de <https://books.google.ca/books?id=vNQ7AQAAMAAJ>

The Editors of Encyclopædia Britannica. « Regency style ». *Encyclopædia Britannica*, 27 mars 2011. Récupéré de <https://www.britannica.com/art/Regency-style>.

Thiesse, Anne-Marie. « Nation ». *Encyclopædia Universalis*. Universalis éducation. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nation-vue-d-ensemble/>.

« Trafalgar Square ». *London City Hall*, 23 septembre 2015. Récupéré de <https://www.london.gov.uk/about-us/our-building-and-squares/trafalgar-square>.

Vertovec, Steven. « Super-diversity revealed ». *BBC News, UK*, 20 septembre 2005.
Récupéré de http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4266102.stm.

Walkowitz, Daniel et Lisa Maya Knauer (éd.). *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, and Nation*. Durham, NC : Duke University Press Books, 2009.

Young, James E. « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today ». *Critical Inquiry*, 18, n° 2, 1992. p. 267-96. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/1343784>

Yudice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham : Duke University Press, 2003.