



HAL
open science

Remettre en scène la colonialité aux Amériques

Frédéric Lefrançois

► **To cite this version:**

Frédéric Lefrançois. Remettre en scène la colonialité aux Amériques. Revue d'études décoloniales , 2018. hal-01858945

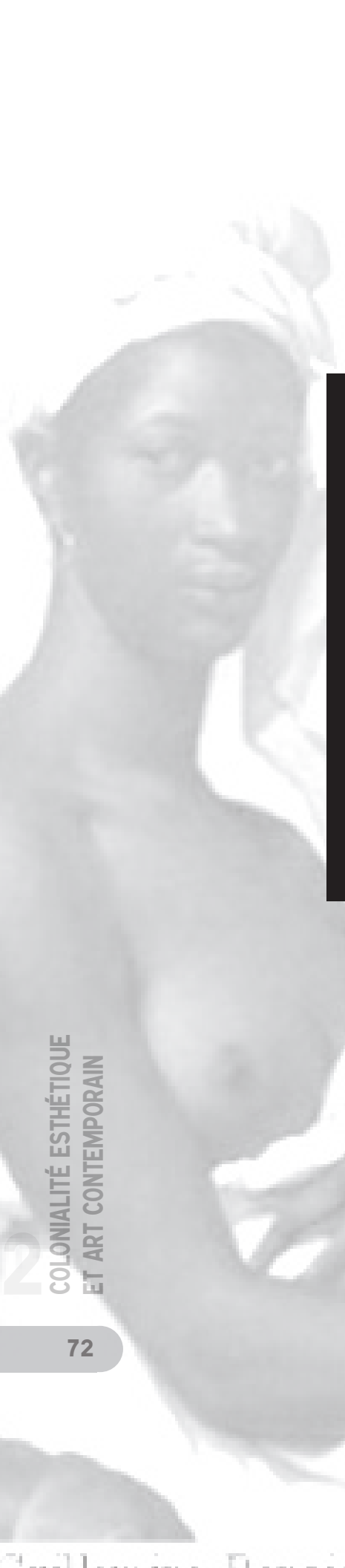
HAL Id: hal-01858945

<https://hal.science/hal-01858945v1>

Submitted on 21 Aug 2018

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

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



REMETTRE EN SCÈNE LA COLONIALITÉ AUX AMÉRIQUES

Frédéric Lefrançois

2 COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE
ET ART CONTEMPORAIN

PROLEGOMENES

1492 : année-culte, année-phare. Son rayonnement traverse une brume de plus de cinq siècles pour parvenir jusqu'à nous. Par son aura, elle impose le respect dû aux géants. Son souvenir, indélébile, reste durablement ancré dans les consciences où elle occupe toujours une fonction-charnière entre deux mondes diamétralement opposés. A ce jour, elle relaie l'écho, toujours audible, du plus grand choc culturel connu par l'humanité.

Tel un acteur patient, retenu en coulisses, ce condensé de mémoire traumatique n'attend qu'un signal du metteur en scène pour reprendre son rôle dans l'arène fantasmagorique où mille désirs insatiables se disputent le premier rôle. Dans ce tourbillon, un scénario se détache du lot : celui de la conquête des Amériques. C'est précisément cette scène du rapt, de l'irruption de la colonialité que nous nous apprêtons à revivre dans le cadre de la présente recherche. Pour aussi irréaliste qu'elle puisse paraître, sa reconstitution ne relève pas du fantasme isolé. Comme nous le verrons, tout au long de cette réflexion, la *colonialité* esthétique est une *socialité du savoir* – qu'elle soit consciente ou inconsciente – qui continue d'influencer l'*aisthesis* du Nouveau Monde.

I. ACTE UN LE CHOC DE DEUX MONDES

SCÈNE 1

3 AOÛT 1492, PALOS DE LA FRONTERA

La Pinta, la Niña et la Santa Maria déploient leurs voiles au Sud-Ouest des côtes espagnoles. Sur le pont, l'amiral génois vient de faire ses adieux à l'Ancien Monde. Il laisse derrière lui le souvenir de la *Reconquista*. Après plusieurs mois de négociation, la Couronne d'Espagne, enthousiasmée par la perspective de nouvelles conquêtes, a fini par accepter de financer son expédition. Maintenant qu'il a largué les amarres,

Colomb ausculte l'horizon, cherchant les rives du monde connu. En son for intérieur, il souhaite atteindre les Indes avec son équipage, le plus vite possible, dans l'espoir d'ouvrir de nouvelles routes commerciales avec cette contrée d'épices et de produits exotiques. Il sait bien que sa réussite dans cette entreprise risquée pourrait signifier de nouvelles richesses pour l'Espagne, tout juste débarrassée de l'occupation maure, mais aussi d'importantes retombées sur sa propre carrière. Ses mécènes sont avides de revanche et de fortune : il ne peut faillir dans sa mission, ils ne le lui pardonneraient pas. Perdu dans ses réflexions, l'amiral contemple les trois proues fendre lentement, mais sûrement, les premières lieues de l'Océan, tandis que les rideaux de l'Atlantique Noir s'écartent délicatement pour la première fois.

SCÈNE 2

12 OCTOBRE 1492, SAN SALVADOR, BAHAMAS

Au terme d'une traversée d'environ deux mois, la délivrance est enfin en vue. Une petite île au voisinage de San Salvador, dans l'archipel des Bahamas, se manifeste à la vigie. Bartolomé de las Casas la décrit en ces termes : "un îlet des Lucayes, que les Indiens appellent Guanahani dans leur langue"¹. La Pinta, la Niña et la Santa Maria accostent.

Le premier acte symbolique d'appropriation se produit alors. L'étendard aux couleurs de la couronne espagnole est planté dans le sable blanc et virginal de ces rives "païennes"²:

L'Amiral brandit la bannière royale et les capitaines prirent deux drapeaux marqués d'une croix verte que l'Amiral avait placés à bord de chaque navire, pour faire office d'étendard. Ils portaient comme inscriptions un F et un Y [en abréviation du roi Ferdinand et de la reine Isabelle], chaque lettre étant surmontée d'une couronne de part et d'autre de la [croix]³.

Le reste de l'histoire est bien connu. Ce récit a été adapté au cinéma et transformé en film à grand succès. L'œuvre de Ridley Scott, *1492*, a été diffusée en 1992 pour célébrer le cinq-

1. Christophe Colomb, Journal de Christophe Colomb (11-15 octobre 1492), retranscription de Bartolomé de las Casas. En ligne: <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/diarioofchristophercolombus.html> [consulté le 30 mai 2018].

centième anniversaire de la "découverte"⁴. Ce long-métrage s'avère d'une grande utilité pour se faire une idée générale du déroulement de la conquête espagnole.

Après le premier voyage, l'Espagne renforcera sa présence en envoyant davantage de navires, la raison d'être de cette armada navale étant de sécuriser le territoire, de peur qu'il ne tombe aux mains de puissances étrangères rivales, mais surtout pour asservir les natifs et exploiter leurs terres par le biais de l'*encomienda*.

II. ACTE DEUX LA MATRICE COLONIALE : UN CREUSET TROPICAL

L'ironie du sort a voulu que l'or – un métal qui servait principalement à des fins cultuelles chez les indigènes – soit devenu la cible principale des préoccupations économiques et esthétiques des Européens, provoquant incidemment l'extermination méthodique des peuplades et cultures amérindiennes. Faisant abstraction de la beauté forestière tropicale, les conquistadores développèrent un intérêt croissant pour tout ce qui brille et flatte les sens. Cette fixation se transforma en obsession fétichiste, d'où la soif insatiable des colons voulant toujours plus d'or, de terres, de sucre, et autres articles de luxe et, conséquemment, plus de souffrance pour l'Autre colonisé.

Cette transmutation tropicale de l'humanité en matérialité, cette réification de l'essence sacrée, représente l'acte suprême de la contre-alchimie coloniale. La singulière beauté des peuples "à la peau cuivrée" eut beau remplir certains admirateurs d'admiration, elle ne put en rien empêcher l'institutionnalisation économique de la *colonialité* du goût qui se développa très vite

de part et d'autre de l'Atlantique et à travers le reste du monde.

Les expériences de la conquête et de la colonisation, puis leur narrativisation par la médiation de l'art pictural constituent l'essentiel de la scène primitive de *séduction traumatique* qui continue, jusqu'à ce jour, à façonner les rapports interhumains aux Amériques. Malgré toute la fascination que ce type de scène a pu générer au sein des consciences modernes, leur "artification" a été actualisée et remise en jeu sur la scène des marchés occidentaux, "renforçant la subalternité et la dépendance de la population au profit de la puissance de travail et de la productivité" (Dreyfus & Rabinow, 1986: 8).

SCÈNE 1

SCÉNOGRAPHER LA CONQUÊTE AUX AMÉRIQUES

Il existe une gravure célèbre qui permet de saisir le mélange d'attirance, de peur et de dégoût qui habite le "regard euro-centrique" des conquistadors. Cette estampe, qui s'intitule *America*, met en scène la première rencontre coloniale. Elle a une longue histoire. Son auteur, le peintre-dessinateur flamand Jan Van der Straet, n'a en fait jamais visité les Antilles, mais il a créé une œuvre d'art intemporelle qui a durablement imprégné la colonialité esthétique par son caractère narratif.



Fig. 1: Jan Van Der Straet, *America*, ink on paper, 200 x 269 mm, British Museum.

2. L'expansion de la chrétienté, sous sa forme la plus conquérante et dogmatique – l'Inquisition – a considérablement influé sur la perception des Indiens par les premiers navigateurs européens. Après l'expulsion des musulmans et des juifs, la reine Isabelle et le roi Ferdinand ont commencé à éradiquer le péril « hérétique », en recourant souvent à la persécution des non-catholiques. A cette époque, l'utilisation de médecines naturelles pouvait suffire à faire condamner un voisin malchanceux du crime d'hérésie. De même, la nudité en public était généralement associée à la pratique de la sorcellerie, comme en témoignent les pages les plus intégristes et misogynes du *Malleus Maleficarum*, présenté pour la première fois en 1487 à l'Université de Cologne. Ceci peut expliquer en partie pourquoi les Taïnos furent vite traités en hérétiques, malgré leur docilité.

3. Colomb, *ibid.*, tr. F. Lefrançois.

4. Ridley Scott (dir.), 1492: *Conquest of Paradise*, Gaumont, 1992.

America est en effet habitée par une scénographie stéréotypée. Son expressivité dramatique s'appuie sur un usage remarquable du contraste spatial et de la perspective. Elle héberge plusieurs mondes en un seul : le monde animal, exotique, contenu dans l'espace latéral droit, l'espace des interactions humaines au premier plan, et l'axe diagonal d'opposition entre la civilisation et la barbarie qui relie les embarcations espagnoles et la portion de plage où pique-niquent les cannibales.

L'attention du spectateur est canalisée vers l'avant-scène où l'essentiel de la tension tragique est concentrée. Sur le flanc gauche, Amerigo Vespucci dans la force de l'âge, tient en sa main gauche un astrolabe, et soutient de l'autre un étendard en forme de croix. Il contemple avec dédain la jeune incarnation de l'Amérique qui se reposait sur un hamac. Elle porte un couvre-chef en plumes qui contraste fortement avec la solennité du chapeau européen de Vespucci. Le contraste est renforcé par le fait qu'il est habillé des pieds à la tête tandis qu'elle est nue. Pour intensifier la tension dramatique, un conflit larvé est suggéré par la proximité des deux univers que tout oppose. La ligne du rivage sépare l'arrière-plan en deux espaces aux antagonismes marqués : sur la gauche, une caravelle avec le vent en voile s'apprête à accoster, tandis que sur la droite un groupe de cannibales festoie autour d'un barbecue de chair humaine. Ce clivage entre civilisation et barbarie est doublé par l'opposition entre la sphère de l'humain et la sphère animale vu que cette dernière occupe une place marginale mais assez proche d'America, malgré la position excentrée des animaux sauvages qui errent aux alentours. Tous ces éléments représentent les constituants d'une réaction catalytique qui se produira dans le creuset de la stéréotypie coloniale.

SCÈNE 2

FORGER LE STÉRÉOTYPE COLONIAL

On sait aujourd'hui que le poncif du cannibalisme indigène repris par Van der Straedt est démenti par les dernières découvertes en archéologie⁵. Comme le montre Reg Murphy, à la tête d'une équipe de chercheurs enquêtant à Antigua, il est peu probable que les Caraïbes aient été ce peuple anthropophage que les chroniqueurs et artistes coloniaux se sont employé à stigmatiser. Pourtant, malgré les aspects positifs de leur mode de vie connu dès le XVI^e siècle – notamment un profond respect pour la nature – le dessinateur flamand se montre enclin à alimenter la controverse autour de l'indigénat en terre caraïbe. Les Indiens sont restés pendant très longtemps représentés comme des "sauvages", c'est-à-dire des primitifs restés à l'état de nature, vivant dans la forêt, figés dans les ténèbres de l'idolâtrie, et impropres à intégrer la marche de la civilisation.

Cela étant, la devise inscrite au bas de l'estampe porte la mention suivante: "*Americen Americus retextit, & Semel vocavit inde semper excitam*". Autrement dit, l'Amérique devrait faire preuve de reconnaissance envers l'Europe pour l'avoir extirpée de sa torpeur et tenue éveillée pour rester en contact avec les autres réalités du monde, notamment la culture du traumatisme occidental. L'Espagne venait de découvrir les charmes de la liberté après avoir chassé les derniers colons maures de son territoire.

L'attrait de la revanche et de la conquête devait se trouver une victime émissaire pour épancher les frustrations accumulées pendant sept siècles. Et voici que se présente la belle et forte Amérique, insouciant du sort qui l'attend. Le stéréotype de son ingénuité s'appuie sur des sous-entendus : avant l'arrivée des Européens, elle était endormie⁶. Dorénavant, pour se conformer au diktat de la nouveauté et de la productivité, elle

5. Voir Reid, 2009: 88-99, et Gemma Handy, "Archaeologists say early Caribbeans were not 'savage cannibals', as colonists wrote", The Guardian (online), 24 avril 2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/24/archeology-caribbean-carib-people-cannibalism-colonial-history-wrong> [consulté le 7 mai 2018].
6. Pour une critique de ce mythe, voir « The Spanish Colonists Brought "Civilization" to Native Societies in the Caribbean », in Reid :121-128.



Fig. 2: Francisco Pradilla Ortiz, *The Capitulation of Granada*, oil on canvas, 330 x 550 cm, 1881, Palace of the Senate, Spain.

se transformera en théâtre d'une colonialité sisyphéenne qui ne se repose jamais.

Dans cette économie aliénante, les Amériques se voient confinées dans diverses catégories de subalternité et de colonialité qui alimentent une pensée stéréotypée, dont voici quelques topoï : la torpeur inhérente à la nature tropicale, la dépendance de l'autochtone vis-à-vis du récit-maître, et la nécessité d'extirper l'essence du travail des sujets coloniaux par la violence.

III. ACTE TROIS LES LIMBES CONCEPTUELLES DE LA COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE

SCÈNE 1

LA LIMINALITÉ LIBIDINALE

La rencontre inaugurale entre l'ancien Monde et le Nouveau survient sur une plage. Elle n'a pas eu lieu uniquement aux Bahamas. Elle se répétera sur chaque bande côtière des Antilles, avec les mêmes actants et les mêmes intentions, produisant les mêmes effets. Mais en chaque point du triangle de l'Atlantique Noir apparaissait une particularité différente dans le monde d'appropriation trophique reliant le bateau à la côte envahie. L'Afrique, pourvoyeuse en main d'œuvre, déverse sa force vitale qui, une fois transplantée aux Amériques sera convertie en richesse, alimentant une Europe avide de grandeur et de luxe.

Cette scène itérative acquiert au fil des siècles un caractère systémique. Les phases de pénétration, d'appropriation et d'extraction se succèdent toujours dans le même ordre et sont jouées à l'envi jusqu'à ce qu'un statut plus stable soit atteint dans le deuxième quart du XIXe siècle, quand le sucre cessera d'être un article de luxe exclusivement caribéen.

Autant dire que le moment esthétique colonial a un rôle structurant dans l'inconscient collectif des populations caribéennes. Il recèle une force symbolique susceptible de se manifester à tout instant sous une forme nouvelle et inattendue. Du point de vue du sujet caribéen, cette *aisthesis* a le potentiel de façonner les attitudes et les comportements vis-à-vis de l'espace territorial : plus on s'approche du centre, plus la densité identitaire se renforce et, *a contrario*, plus on s'en éloigne, plus le lien à l'ancestralité se distend.

Le moment esthétique de la colonialité a été capturé par Van der Straet pour scénographier le rapt de l'Amérique, grâce à une économie de moyens, en apparence simples, mais en réalité assez complexes. Dans un premier temps, cette récurrence esthétique s'infiltré dans les rouages du régime discursif occidental par le biais d'idéologèmes : ce sont d'abord les stéréotypes qui, au niveau macro-structurel prédisposent l'instance esthétique à appréhender la subjectivité coloniale à travers le prisme de la réification. Une fois cette subjectivité transformée en objectivité, l'on procède à l'étape suivante : le maintien dans l'état de liminalité des réalités autres. De cette façon, le subterfuge est double : en vidant la substance de son contenu, son enveloppe externe reste intacte, mais à l'intérieur, l'agôn de la domination peut poursuivre son cours. A l'image de la plage sur laquelle l'histoire palimpsestuelle est écrite et réécrite, l'espace liminal de la colonialité esthétique se transmue alors en hétérotopes de l'ambiguïté, biface et bifrons,

à l'image du ruban de Moebius qui se replie sur lui-même produisant à la fois du lissage et de la striation.

En quelque sorte, le désir de conquête s'arrime à cette dynamique contradictoire en produisant des effets d'étrangissement sur la beauté de l'autre tropical. Cette omniprésente paradoxalité trouve son point culminant sur le continent sud-américain où Indiens et Africains s'avèrent, en fin de compte, plutôt difficiles à dompter. L'exemple de Zumbi dos Palmares, figure mythifiée de la résistance africaine, en apporte une preuve éclatante : l'irréductible désir de liberté du subalterne colonial s'affronte toujours au besoin anxiogène de striation des espaces sociétaux. En milieu colonial, cette rivalité prend le caractère d'une lutte dont l'enjeu est le confinement et l'étiquetage de l'altérité. Il subsiste encore dans l'inconscient esthétique du Nouveau Monde une dimension compulsive, un besoin de contenir l'hybridité ethnique et chromatique qui se manifeste par des degrés divers "d'esthétique émotionnelle" dans l'art sud-américain en général, et dans l'art brésilien en particulier (Goldstein, 2003, 2009).

A l'inverse, les peuples afro-caribéens qui se sont très vite soustraits à l'emprise de l'esclavage et de la colonisation n'ont pas été très influencés par ces paradigmes. Pour asseoir notre propos, prenons le cas des communautés autonomes constituées par la rencontre d'Amérindiens et d'Africains évadés dans les trois Guyanes. Nous évoquons en particulier les ethnies Boni, Saramaka, Bushinengue et celles issues de leurs métissages. Ces peuples "marrons" ont une identité artistique propre qui se manifeste à travers un art textile et sculptural profondément ancré dans l'ancestralité comme le démontre la beauté de l'art tembé (Price, 2014 : 23-34 ; 103-117)⁷. Et leur esthétique a également infusé le patrimoine

linguistique de la région, puisque plusieurs toponymes guyanais sont conservés la marque de dialectes natifs ou africains. Il est vrai que les toponymes européens ont également laissé une empreinte considérable dans le champ de la représentation symbolique et ont ainsi façonné la spatialisation culturelle des identités locales. Cela explique en partie l'effet de défamiliarisation produit par la juxtaposition de noms à consonance européenne et d'autres à consonance amérindienne et africaine. La Guyane française, le Guyana et le Surinam sont, de ce point de vue des exemples patents du voisinage 'créole' d'héritages divers qui confine parfois au cannibalisme linguistique.

Une autre configuration des rapports d'assimilation entre colons européens et indigènes afro-amérindiens réside dans la dépendance trophique des enfants des maîtres blancs vis-à-vis de leurs nourrices de couleur. Elsa Dorlin rapporte dans *La matrice de la race* que cette promiscuité demeure absente des registres officiels, parce qu'elle suscitait le doute à propos de la pureté des Blancs originaires des colonies (Dorlin, 205-206). Étonnamment, la scène assez répandue des nourrissons blancs tétant le sein d'une ayah ou "Da" noire – ce dernier terme étant plus usité aux Antilles françaises – a été maintes fois rapportée par des chroniqueurs et voyageurs de passage aux colonies. Cette pratique, qui était censée immuniser les bébés contre la malaria valaient à ces derniers leur lot de suspicion et d'opprobre une fois



Fig. 3: A.M. Coster, *De Boschnegers in de Kolonie Suriname*, watercolour, 1866.

7. Price, Richard & Sally Price (2014). *Les Marrons*, La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs.

arrivés à l'âge adulte, comme le montre le cas des Franciscains de Goa qui refusèrent d'accueillir plusieurs fils de colons brésiliens ou gyanais au motif qu'ils avaient été allaités par des nourrices non-blanches et que leur sang en avait été à jamais contaminé par leur couleur et leur lascivité (Anderson, 35 sq).

La honte et la culpabilité, mais aussi l'irrépressible désir envers la production de l'autre colonial sont, à cette époque, consubstantielles à l'incongruité des excès colonialistes. Sur le plan interpersonnel comme à l'échelle macro-structurale, les réalités sont toujours plus complexes qu'elles ne le laissent transparaître, surtout quand elles sont abordées à distance. Les caricatures faciles et les stéréotypes ethnoculturels ne sont que des moyens faciles d'éviter la question de l'interdépendance. Quand, par exemple, la France napoléonienne perdit la colonie de Saint Domingue, l'Empereur réagit comme un enfant gâté obsédé par l'idée de prendre sa revanche contre une mauvaise nourrice. Et de fait, avant l'indépendance d'Haïti, la France avait été très généreusement nourrie au sein de sa plus grande colonie. Il serait vain d'arguer que des deux partenaires, le plus dépendant n'était pas la métropole.

L'artiste française Marie-Guillemine Benoist était au fait de ces contradictions lorsqu'elle composa son *Portrait d'une négresse en 1800*. Sous ses habiles coups de pinceaux, la critique du régime colonial sévissant aux Amériques françaises s'opère dans la douceur et la subtilité. Par un traitement délicat des tonalités brunes de la peau, l'artiste se montre solidaire de la condition féminine racialisée en exécutant un portrait d'un grand réalisme, sans pour autant verser dans l'exotisme. Elle touche ainsi aux contradictions de la République qui, dans son grand élan humaniste, n'a pas étendu ses largesses aux esclaves des colonies. Cette femme noire anonyme, d'une grande beauté, au port



Fig. 4: Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, huile sur canvas, 81x 65 cm, 1800.

altier, témoigne par son regard une certaine déception. Son amertume est d'autant plus marquante que son buste dénudé est entouré de trois couleurs au symbolisme éminemment républicain : le blanc de son pagne, le bleu de la toile recouvrant sa chaise et le rouge de sa ceinture sont accentués pour signifier que la liberté et l'égalité ne sont pas encore à l'ordre du jour pour elle, ni pour ses congénères, même si un vague sentiment de *fraternité* – sans doute hérité du passé – habite encore la mémoire coloniale-républicaine d'une relation fusionnelle, lactifère, d'où la prédominance du blanc. L'allusion à ces trois idéaux de la devise républicaine tourne ici à la dérision subtile et élégante. Le parti pris anticolonial, contre-discursif de Benoist se livre à l'œil avisé du critique qui sait où situer la frontière entre l'éloge et la satire. Au centre de la toile, ce mamelon désirable au possible, n'évoque-t-il pas la succion effrénée d'un Empire dont la voracité n'aura jamais été aussi oppressante qu'en 1800, année durant laquelle Haïti livrait une guerre sans merci à la France

pour lui arracher, justement, sa liberté ? L'incompatibilité entre l'idéal du plus-de-jouir condensé dans le colonialisme et le véritable sens du républicanisme représente une pierre d'achoppement :

Les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité qui rejettent au nom de la morale le critère de la race ont certes été proclamés sous la Révolution mais ne seront assimilés que progressivement. A cette époque, les distinctions raciales sont minutieusement décrites et rationalisées. En parallèle, avec l'extension de l'esclavage au XVIIIe siècle s'est développée une hiérarchie des races fondée sur une classification des caractéristiques biologiques. En 1800, si la loi rejette encore moralement la race, la différenciation l'emporte. (Albigès, 2007)

SCÈNE 2

LA SCÈNE DES RÉPÉTITIONS TRAUMATIQUES

Comme le montre l'exemple précédent, l'esthétique coloniale s'ancre dans un noyau de valeurs éthiques renforcées par un ensemble de stéréotypes et de structures idéologiques. En ce sens, les procédés de défamiliarisation grâce auxquels l'altérité est transformée en une représentation codée de l'autre indigeste se dévoilent à travers un réseau resserré de métaphores et de métonymies qui visent à neutraliser une menace irrationnelle de contamination. L'hybridité, à cet égard, est synonyme de monstruosité.

Amerigo Vespucci, par exemple, pointe du regard les seins nus d'une Amérique indigénisée. Sa soif, comme celle de Colomb est perceptible, surtout après une longue traversée sillonnée de privations. Qu'y a-t-il en jeu dans leur échange de regards ? La soumission au désir de l'Un par l'Autre, ou la victoire du Tout-Monde sur l'impératif d'unicité ?

A vrai dire, les deux positions s'équilibrent. Le contact, plus intime, avec la peau, suggéré par la peinture de Benoist reste ici confiné à la périphérie, tout comme celui avec la sphère de l'animalité pourtant plus proche de l'Autre

colonial, comme le montre la distance plus courte entre les animaux et les sauvages. On voit bien comment Amerigo Vespucci garde sa peau – la peau du pouvoir, le derme de l'Etat – à l'écart de la peau de l'Autre, en se tenant sur cette troisième peau-palimpseste que symbolise la plage, proscenium des transactions liminaires. Il s'agit de rester à la bonne distance pour éviter la contamination, pourtant inévitable, voire inconsciemment souhaitée. Une fois de plus, l'ironie du sort voudra que ce soient les Européens qui contaminent les Amérindiens et non l'inverse, comme l'entend l'artiste portoricain Rafael Ferrer à travers son installation "El Gran Canibal", qui fait référence à la dualité de l'anthropophagie culturelle aux Amériques. Ainsi, dans le discours plastique de Van der Straet comme dans celui de Ferrer, la première *impression*, hypodermique, véhiculée par le fantasme ambivalent de la dévoration involontaire, se double d'une seconde réaction épidermique, allergique, suscitée par la perspective du contact avec l'autre.

D'un point de vue endogène les choses prennent une tout autre tournure. Avant le contact, les indigènes avaient leur propre système de valeurs et de croyances, leur propre régime de temporalité. Dans le domaine de la sculpture, par exemple, le totémisme des Tainos implantés dans les Grandes Antilles s'appuyait sur un sentiment de parenté archipélique. La prévalence de sculptures en bois à l'effigie des *zémis* ont retenu l'attention des archéologues qui ont réalisé des fouilles dans l'arc antillais. Ces sculptures sont similaires aux poupées Kachinas des indiens Hopi collectionnées par André Breton. S'il existe certainement une parenté entre les deux modalités de culture ancestrale, le culte des *zémis*, lui, n'aura pas survécu au traumatisme de la colonisation inauguré par le siècle d'or.

Tout au long du XVI^e siècle, la scène de séduction traumatique a été répétée sous les auspices de la soumission innocente et désirée, mais obtenue, dans les faits, par la violence militaire et symbolique. Pour revenir à la scène primitive de la conquête, selon la retranscription de Bartolomé de las Casas, les Espagnols furent accueillis par un groupe d'individus nus. Pourtant, ni leur animisme inoffensif, ni leur docilité ne leur valurent la sympathie des conquérants européens vu qu'en fin de compte, ils furent presque tous exterminés. Depuis, cette scène traumatique a été transplantée et rejouée à l'envi, en intégrant à chaque répétition de nouvelles complexifications, comme l'adjonction d'autres unités de production symbolique à l'économie générale du désir colonial.

En capitaine consciencieux, Colomb tenait régulièrement un journal de bord dans lequel il consignait des observations sur le déroulement de sa première expédition. On remarquera, par exemple, la mention d'échanges commerciaux assez fréquents entre les Indiens et des piroguiers africains avec lesquels ils échangeaient des biens de valeurs diverses, parmi lesquels l'Amiral releva la présence d'objets en or. Il peut paraître surprenant en lisant le Journal de bord de Colomb qu'il fasse preuve de peu d'étonnement face à la présence d'Africains au Nouveau Monde. Manifestement, ceux-ci avaient devancé les Européens. En résumé, du point de vue des autres visiteurs venus de l'Ancien Monde – et les civilisations africaines sont, d'un point de vue strictement historique, plus anciennes que les européennes – l'Amérique n'était pas une véritable découverte, comme le montrent les découvertes archéologiques récentes⁸.

Il est aujourd'hui attesté que des "peuples à la peau sombre" pratiquaient le commerce de guanine – un alliage d'or, de cuivre et d'argent – utilisée pour confectionner des pointes de lance, réservées aux notables

indiens. Il n'en demeure pas moins que cette pratique métallurgique originaire d'Afrique occidentale a été remarquée par le roi Jean du Portugal avec lequel Colomb était en étroite relation, puisque le souverain fait mention de *pombeiros* africains qui maîtrisaient la fonte et le façonnage des métaux précieux. Le roi Jean précise en effet qu'il

(...) espérait trouver le rapport au sujet des Indiens de cette Hispaniola qui affirmaient avoir constaté l'arrivée à Hispaniola d'un peuple noir, en provenance du sud et du sud-est, qui possédait des têtes de lances coulées dans un métal qu'ils appellent «guanine» et dont il avait envoyé des échantillons à leurs majestés pour qu'ils les essaient, jusqu'à ce que l'on découvre qu'ils étaient composés sur une base de 32 parts, de 18 parts d'or, 6 d'argent et 8 de cuivre⁹.

Selon Mignolo, c'est sur de telles prémisses que reposent les fondements de la colonialité du pouvoir. Les peuples dits « païens », contraints à la soumission par l'exercice d'une violence extrême, furent littéralement effacés, culturellement et physiquement, jusqu'à ce qu'ils devinssent des pièces de bétails, ou des objets semblables à ceux qu'ils avaient eux-mêmes confectionné avec talent :

Que l'on n'oublie pas les modes du pouvoir qui naquirent avec l'invasion de la Croix et de la Couronne dans la Caraïbe et dans les terres voisines, ni le mythe selon lequel celles-ci furent alors inventées en qualité d'Amérique, puis rebaptisées du nom d'Amérique Latine. C'est cette terre qui a conféré son utilisation, sa substance et sa forme à la colonialité du pouvoir, ainsi que son système de classification sociale basé sur l'idée de race, de peuples « conquis » assujettis aux « conquérants » et son fondement structurel lié à la modernité et au capitalisme euro-centré. (Walter, in Mignolo & Walter, 2018: 16)

La première rencontre entre l'Ancien Monde et le Nouveau a eu lieu sur une plage, c'est-à-dire, dans un espace liminal où les arrivées et les départs sont fréquents. Dans la terminologie deleuzienne, cette étendue de sable pourrait prétendre au statut d'"espace lisse"¹⁰, en d'autres termes, d'espace nomadique, inaltéré par les marques de la

8. Un nombre estimable d'universitaires ont montré, à la suite de Van Sertima, que la présence africaine aux Amériques précédait l'ère colombienne de plusieurs siècles. Cf.

9. J. B. Thacher. Christopher Columbus, vol. II. New York, 1903, p. 379.

10. Deleuze et Guattari ont exposé cette conception de l'espace et la terminologie afférente dans Mille Plateaux.

civilisation occidentale moderne. Aucun bâtiment, aucune rue, aucun autre signe de division architecturale ne venait entraver la libre circulation des personnes et des biens sur les espaces côtiers insulaires, à l'époque. Et voici que par un simple geste d'appropriation mégalomane, moralement appuyé par le soutien du pape Alexandre VI Borgia, Colomb et son avatar Vespucci, accomplissent un acte de striation¹¹ au symbolisme fort dans l'historiographie coloniale en inscrivant la première marque sémiotique d'européanité en terre américaine.

Il faut pourtant se rappeler que cette prétendue découverte n'avait rien d'une trouvaille, ni d'un effeuillage, la Caraïbe n'ayant jamais été couverte, ni cachée à proprement parler. Et nous ne limitons pas ici au simple jeu de mots, par lequel on interpréterait la nudité des natifs comme une offrande ou une invitation. Ce n'est pas parce que les Taïnos occupant les îles ne portaient aucun vêtement semblables à ceux des Européens, qu'il faudrait considérer les idéologies basées sur la honte et la culpabilité comme indispensables.

Il en résulte que l'Antillanité esthétique trouve en son fondement une ambiguïté fondamentale ancrée dans un jeu de faux-semblants. Le dévoilement y joue le rôle d'un agent double investi de deux missions : recouvrir le discours identitaire et amorcer le processus cathartique de redécouverte du Moi. Ainsi, la transformation de l'exploitation brutale de l'altérité en sujet de création artistique représente un défi permanent pour des générations successives d'artistes qui ont abordé cette problématique avec des procédés plus ou moins explicites.

IV. ACTE QUATRE L'HYBRIDITE CULTURELLE : UN SITE DE RESISTANCE

11. Idem.

SCÈNE 1

L'ARTIFICIATION DE LA MATRICE COLONIALE

Si l'artification se définit comme la « résultante de l'ensemble des opérations pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art » (Heinich: 21), alors l'acte consistant à renommer les espaces des Amériques a eu un impact illocutoire puissant sur la conscience artistique caribéenne.

La redécouverte de l'Amérique, allégorisée par une femme nue aux épanchements lascifs fut attribuée à Amerigo Vespucci, un explorateur italien, à qui échet le privilège de léguer son nom aux Amériques. Cette imagerie représente la vision du monde ethnocentrique promue par le nexus impérial chrétien, comme l'observe Mignolo :

De toute évidence, les européens chrétiens occidentaux avaient le droit de se construire une image du monde, semblable à nulle autre avant la leur. Mais c'était une aberration de faire semblant et d'agir comme si leur image spécifique du monde et leur propre conception de la totalité étaient les seules connues et validées à l'échelle de la planète. Leur obstination à vouloir que l'étendue de leurs connaissances englobât tout ce qui était su du monde engendra le besoin de dévaluer, de minimiser et d'oblitérer toute autre totalité susceptible de mettre en péril le totalitarisme épistémique qui était en train de se constituer. De ces besoins émergent les différences coloniales et impériales (...). (Mignolo, 2018:195)

Dans le même ordre d'idées, l'ekphrasis de Van der Straet caractérise une instrumentalisation idéologique de l'art dans le but de contenir l'altérité et de la tenir à distance. Sa composition picturale est conçue de telle manière à susciter des réactions contrastées chez les observateurs européens. On pourrait en déduire qu'en contexte colonial et du point de vue du colonisateur, l'art constitue un instrument de pouvoir et de sujétion. En accord avec cette idée, les œuvres d'art ainsi orientées font l'objet d'une distribution spatiale et idéologique en vue de susciter de la sympathie pour les

conquérants et de l'exécration pour les natifs. En d'autres termes, le filet de la colonialité jeté sur le monde indigène possède une dimension performative : il transforme son écologie culturelle en une économie matérialiste dénuée de spiritualité. C'est à cette condition que la conquête fut rendue possible, mais aussi grâce à une division du travail et de l'espace, préalable à l'artificialisation des horreurs de la colonisation.

SCÈNE 2 LA STRIATION DE L'ALTÉRITÉ

La stéréotypie décrite précédemment a une dimension paradigmatique et fonctionnelle. En créant une image idéologiquement orientée de l'Autre, l'artiste colonial joue le rôle d'un agent de striation car il balise le champ de la relation en établissant des frontières entre l'humanité, la sous-humanité et la non-humanité. La perception qu'il oriente est mise en scène pour faciliter la marginalisation de la différence. Ainsi, la fabrication de l'autre subalterne est devenue une entreprise de codage esthétique qui n'a cessé d'osciller entre deux extrêmes : l'occultation et la sur-détermination. Cette artificialisation bipolaire de la caribéanité soulève alors l'importante question de savoir comment envisager sa visibilité. Nous proposons d'appréhender la complexité du phénomène en déclinant sept processus, dont le descriptif suit.

- **La miniaturisation** : l'altérité perçue comme une menace génère le besoin de réduire ses proportions. Certains navigateurs et cartographes avaient tendance à exagérer les dimensions du connu au détriment de l'inconnu, ou du moins connu¹². La carte postale tropicale – dont la gravure de Van der Straet pourrait assumer l'ancestralité – observe cette logique de simplification. On n'y voit que ce que l'on veut bien y voir. Un avantage supplémentaire est qu'elle sécurise en donnant l'impression de contenir la vaste complexité du Nouveau Monde. Elle

contient en outre des éléments d'iconicité coloniale dans un format spécifique, facile à reconnaître. Cette matérialisation de la pensée, sous un mode métonymique fait pièces aux modèles réalistes. Mais ce qui compte, ce n'est pas tant la fidélité à l'original que celle à l'orientation du fantasme collectif.

- **La marginalisation** : dans l'économie libidinale de l'observateur colonial, la relation du sujet à l'espace dépend de sa localisation et de la capitalisation symbolique du sujet culturel. Plus on se rapproche du centre de l'espace colonial, plus ce sujet gagne en densité. Sur le plan artistique, la rareté de la production endogène pendant la colonisation apparaît comme la résultante d'une carence programmée. Et lorsque quelque production culturelle parvenait à émerger, comme ce fut le cas avec Cazabon à Trinidad, ou de Guillon-Lethiers en Guadeloupe (Filleau, 2017), c'était généralement afin de reproduire des normes exotiques ou exogènes. En conséquence, la visibilité de l'art caribéen demeurait alors inféodée à la concentration de capital symbolique ailleurs, en métropole notamment.

- **La densification** : la réalité du sujet esthétique postcolonial est, en comparaison avec son homologue colonial, étalagée. Pour gagner en densité et en force signifiante,



Fig. 5: Agostino Brunias, *Market Day, Roseau, Dominica*, oil on canvas, 356x464 mm, 1780. Yale Center for British Art.

12. Voir la carte de Joannes Jansson, *Insulae Americanae in Oceano Septentrionali*, 1644, medium: plaque de cuivre, 37,4 x 51,4 cm, in Jansson, J. (1644). *Nouvel atlas, ou Théâtre du Monde*.

la production caribéenne doit passer par une série de superpositions. Sur un mode métaphorique, on pourrait dire que la plage représente un exosquelette, une sorte de membrane, voire une peau institutionnelle qui protège et cache à la fois la réalité¹³. C'est là un des aspects les plus problématiques de l'artification coloniale : l'œuvre d'art produite en terre caraïbe accumule plusieurs "peaux identitaires" qui peuvent soit brouiller son sens profond, soit le créoliser, à condition, dans ce cas de permettre à ces multiples couches de communiquer entre elles.

- **La reproduction** : le génome culturel de l'Occident n'aspire qu'à se répliquer aussi fidèlement que possible dans ses colonies. Cet objectif peut être atteint grâce à une organisation verticale du régime culturel dans les colonies d'outre-mer.

- **L'effacement** : cette option est la plus destructrice. La culture dominante n'accepte pas l'idée d'une cohabitation avec la culture subalterne et cherche à l'effacer en recourant à l'éradication des langues et cultures indigènes, comme ce fut le cas pour les Mayas et les Aztèques.

- **L'extraction-absorption** : il s'agit là d'un processus de cannibalisation réciproque semblable à celui décrit par Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage*.

Au fil du temps, de telles caractéristiques sont devenues paradigmatiques, en ce sens qu'elles détaillent la dynamique du transfert colonial injectée dans l'inconscient esthétique de plusieurs générations successives d'artistes, exception faite de ceux qui ont réussi à se soustraire aux filets de la colonialité en se tournant vers des formes hybrides de striation, comme celles esquissées par Agostino Brunias dans son *Jour de marché à Roseau, Dominique*, Michel Jean Cazabon avec sa *Femme Créole au Parasol* (MacLean, 118), David Boxer,

à travers ses recompositions picturales de l'histoire jamaïcaines (Lefrançois, 2018) ou encore Louis Laouchez avec ses peintures abstraites (Marie-Louise, 2009 : 15- 19).

SCÈNE 3

L'HYBRIDITÉ NÉO-CARIBÉENNE : DE LA COLONIALITÉ À LA DÉCOLONIALITÉ

Si les pires excès de la colonialité esthétique ont pour cible principale les sujets caribéens masculins, alors sa contrepartie, l'hybridité esthétique met souvent en scène des incarnations féminines. Cela étant, aborder la question de l'hybridité néo-caribéenne en ces termes soulève deux questions d'ordre pragmatique, à savoir, la qualité du site d'énonciation du sujet, et l'intentionnalité de son message. Ce questionnement se manifeste, en particulier, lorsqu'on évoque la notion de métissage. Elle n'évoque pas un processus d'hybridation unique, mais une infinité de croisements et de dénominations qui ramènent tantôt au chronotope des origines, tantôt au carrefour où s'entrecoupent des identités ataviques. Et puisqu'il s'agit aussi d'intentionnalité, il importe de souligner que les subjectivités hybrides caribéennes se retrouvent souvent dans des espaces transitionnels et transactionnels, à l'intersection de désirs multiples, qu'ils soient coloniaux, anticoloniaux, postcoloniaux, voire décoloniaux. Le polymorphisme de l'agentivité esthétique dénote ici une propension à épouser la matrice coloniale pour mieux en détourner la fonction. La décolonialité trouve ici matière à développement dans la mesure où le sujet se retrouvant face à toutes ces options peut s'affranchir du poids aliénant de la colonialité, tout en s'évitant l'absurdité de l'hypermodernité.

Tout au long de cette réflexion, nous avons cherché à souligner le caractère performatif de cette transitivité en conservant une certaine circonspection à l'égard des clichés essentialistes. Cette prudence s'infusera

13. Aux Antilles françaises, on évoque souvent à ce sujet les « cinquante pas du Roi ».

dans notre démarche et nous permettra par la suite de déclasser certains clichés qui continuent à s'infiltrer dans l'analyse du discours esthétique. Pour atteindre ce but, il s'avèrera nécessaire de se focaliser sur la temporalité de l'hybridité et de mettre l'accent sur la spécificité des cadres temporels, ou "moments esthétiques" qui peuvent avoir l'effet de déclencheurs identitaires.

Le moment esthétique de l'hybridité caribéenne peut se définir comme celui qui qualifie le sujet à une expérience cyclique "d'étrangissement". En tant que tel, il s'avère compatible avec la perspective d'un renouvellement des imaginaires esthétiques, et ceci d'autant plus qu'il s'actualise grâce à une intégration des altérités radicales. Devenir Un à nouveau, c'est donc collecter et intégrer la multitude du Divers au sein du creuset décolonial dans lequel de telles synthèses peuvent être opérées.

Sur de telles bases, à quoi l'hybridité peut-elle prétendre ? Est-elle la synthèse de différentes essences ou le simple mélange de particules biologiques et culturelles ? Le métissage sert-il à brouiller les altérités gênantes en un conglomérat magmatique, à conjurer l'irréversible perte de l'origine ? Convoque-t-il l'avènement de chronotopes mutants et polymorphes ?

Dans la mesure où ces considérations nous conduisent au cœur de notre problématique, à savoir la manière dont il conviendrait d'introjecter l'instance esthétique dans une topologie dynamique, interculturelle et ré-équilibrante pour la Relation, il importe d'évaluer la portée de ce que Wilson Harris décrit comme un carrefour où la transmutation et la re-substantiation ont valeur de *kairos*, car dans cette configuration, le moment esthétique caribéen semble voué à être joué et rejoué à l'infini, conférant ainsi une densité croissante au sujet culturel antillais.

V. ACTE CINQ

LIBÉRATION: EVACUER LES PARADOXES DE LA MATRICE COLONIALE

SCÈNE 1

L'ÉVINCEMENT DES FAUX-COCONS

De par sa capacité à créer des socialités duplices, la matrice de la colonialité esthétique a le pouvoir de maintenir le sujet culturel dans une posture subalterne. Pour ce faire, elle s'appuie sur l'ambiguïté du désir colonial : le système de valeurs mis en place par les colonisateurs crée l'illusion d'une sécurité procurée par la reproduction de schèmes établis. Ceux-ci s'appuient à leur tour sur une série de relations binaires, mais pas systématiquement oppositionnelles, qui mettent en jeu divers degrés de complaisance. Ainsi se renforce la matrice coloniale qui a l'apparence et la structure d'un cocon faussement protecteur et la propension à créer des fruits avortés. L'hybridité qu'elle porte en son sein a besoin pour se développer et atteindre sa maturité fonctionnelle de prendre son envol par un acte de violence symbolique : la perforation de la membrane coloniale artificielle tissée autour de l'*aesthesis caribensis*.

Certaines théories de l'hybridité renvoient à l'étymologie du terme. Dans une certaine mesure, celle-ci offre un éclairage utile sur les modalités envisageables de déconstruction du nexus colonial caribéen. Par définition, un hybride provient de l'inter-fécondation de plantes ou d'animaux de variétés, voire d'espèces différentes. Le terme est lui-même dérivé du latin et signifie "bâtard", en référence au croisement d'une truie apprivoisée et d'un sanglier. Bien que l'origine exacte du terme demeure inconnue, son sens premier est probablement emprunté à l'*hubris* des tragédies grecques. Dans cette acception, l'hybride aurait, à l'image des Titans, la mission prométhéenne d'affranchir l'humanité de la tyrannie de dieux faussement protecteurs.

En reprenant cette idée à notre compte, une des pistes à creuser pour une recherche ultérieure serait que l'art caribéen recèlerait le potentiel de désaliéner et d'émanciper le sujet culturel postcolonial. Cette métaphore s'avère utile au projet d'éviction des faux masques de pureté auquel Fanon se réfère, et que Walcott met en scène dans *Dream on Monkey Mountain*. Elle balise l'itinéraire qui conduira à l'acceptation du moment esthétique hybride, car celui-ci tisse sa toile, mais ses mailles sont si larges et lâches que l'on peut s'en extraire facilement et y revenir à volonté, contrairement à celles du cocon colonial qui condamnent à l'enfermement et à la fixité. Grâce au moment de l'hybridité esthétique, des identités artistiques polymorphes et stratifiées ont pu voir le jour et ont vocation à prendre plus d'ampleur que leurs géniteurs.

Les performances de l'artiste guadeloupéen Eddy Firmin offrent un exemple intéressant de la manière dont le détournement du nexus colonial peut être employé pour revivifier l'imaginaire esthétique. Dans sa vision créolisée de la mondialisation, Firmin montre que la colonialité s'est infiltrée dans la logique moderne du capitalisme. Sa marche du 4 mars 2017 à Montréal a d'ailleurs joui d'une couverture médiatique très appréciable, l'ironie dramatique voulant qu'il cible précisément par son acte les excès du néolibéralisme dont les nouveaux média se font le relais à leur insu. Le message de



Fig. 6 : Eddy Firmin, performance in Montreal, 4 March 2017. Photo: D. Leveau. Source: www.perspektives.org/2017/03/07/detournement-a-la-consommation-ano-caribeen-a-montreal-percolante-coloniale/

l'artiste se voit alors investi d'une fonction esthétique et politique : faire prendre conscience aux populations du monde qu'elles ont toutes un rôle à jouer dans la mutation positive des schèmes coloniaux et qu'elles ont maintenant le devoir de se séparer des vieux cocons et des masques asphyxiants avant de passer à l'étape suivante du projet émancipateur, plonger au cœur de la complaisance coloniale pour l'extirper.

SCÈNE 2

L'EXTRACTION DU NEXUS COLONIAL

L'opération quasi-chirurgicale peut être effectuée avec succès grâce à la force rotative du moment esthétique, en l'actionnant dans le sens inverse de celui suivi par la matrice pour tisser le cocon colonial. Cette gestique s'actualise souvent dans les performances artistiques de l'artiste peintre-performeur René Louise. Ce dernier exécute parfois une danse rituelle aux accents chamaniques dont le but consiste à favoriser l'inversion de la hiérarchie symbolique au sein du couple Caliban-Prospéro. Sa peinture semi-abstraite et symbolique, réalisée sur tondo, évoque l'aspect d'une spirale émancipatrice. Son homologue Christian Bertin prend aussi le parti de subvertir l'échafaudage idéologique en circulant entre les trois pôles de l'Atlantique Noir, en inversant le sens de la circulation des biens symboliques et culturels. Il impose ainsi la présence de l'altérité antillaise dans l'espace public hexagonal français, en pratiquant son art hors des circuits ghettoïsés, grâce à des performances en plein-air telles que *Diab-la*, dans des mégapoles européennes comme Paris et à Berlin, et *Sinobol* à Liverpool. *Diab-la* est une marche de 14 kilomètres ayant pour objet de relier les haut-lieux de l'architecture parisienne et de l'institution artistique métropolitaine à la puissance incantatoire et émancipatrice de la poésie césairienne. Pour ce faire, Bertin entraîne à sa suite un diable rouge dans lequel sont contenus des extraits poétiques. Son geste artistique représente

une tentative courageuse d'ouvrir une brèche dans la matrice coloniale en incisant le cocon antillais et la membrane culturelle française, afin de permettre aux énergies de l'hybridité diasporique de circuler librement entre les deux *nexii identitaires*¹⁴. Il exécute ainsi une *re-nomadisation* d'espaces culturels striés.

Où et quand, pourrait-on se demander, cette poïésis de l'hybridité fut-elle inaugurée ? Pour le philosophe Edouard Glissant, ainsi que pour les écrivains guyanéens Wilson Harris et Fred D'Aguiar, ce processus a commencé dans la cale du négrier. Dans ses *Mémoires des esclavages*, Glissant rappelle d'ailleurs que dès le commencement, le métissage et la créolisation ont joué le rôle d'agents d'harmonisation et d'actualisation, opérant dans leurs strates les plus profondes, la permutation des codes culturels nécessaires pour maintenir la cohésion du large spectre des identités socio-esthétiques.

Les résultats des métissages et des créolisations sont pourtant conduits à se fondre en tant que tels dans des normalités nouvelles, ne laissant en place que le processus lui-même, source d'équivoques et de plaisirs esthétiques, où la considération de l'autre entre comme un arôme dans un élixir complexe. (Glissant, 2007: 90-91)



Fig. 7: Christian Bertin performing *Diab-la* in Berlin. Photo: Olivier Lussac, 2010

En d'autres termes, l'espace hybride de la créolisation artistique n'est pas une entité holistique qui présente un continuum de spatialité esthétique. Il est comparable à ce que Homi Bhabha appelle le "tiers-espace de l'énonciation" à partir duquel les identités peuvent prendre de nouvelles significations et marges opératoires en fonction du contexte culturel et politique.

Il faut admettre que ce nouvel ancrage dans la mobilité requiert une part d'audace et de créativité. Concevoir l'art colonial comme un camp de concentration naval, semblable à la cale du négrier, est un préalable aux élaborations ontologiques ultérieures. En théorie, cela représente déjà un défi. Mais le passage à la pratique s'assimile à l'épreuve du feu : comment expliquer aux descendants de l'*ordre subalterne* que la créativité est un enjeu important quand les conditions matérielles de l'existence sont insupportables ? Quelle est la valeur de la récompense symbolique qui peut justifier le sacrifice d'une vie au profit d'un art émancipateur ?

Nous émettons l'hypothèse que l'artiste faisant office de passeur culturel métis deviendrait le porteur d'une dette symbolique restant à solder. Il représenterait ainsi une interface entre le désir de réification de l'entreprise coloniale et le désir libérateur des sujets subalternisés. Son rôle reste toutefois délicat à tenir, en raison de son inhérente duplicité. C'est en effet en composant avec les attentes de deux camps antagonistes qu'il peut se frayer une troisième voie lui évitant les affrontements directs. Une figure emblématique de cette nouvelle esthétique se trouve dans le portrait du Caporal Lestrade dans *Dream on Monkey Mountain* et dans l'espace polymorphe du métis culturel généré par la poïétique de l'hybridité chez Wifredo Lam.

14. Nous avons élaboré ce concept dans « The Dialectics of Orientalism and Hybridity in Salman Rushdie's World » (article à paraître).

Dans le champ des arts vivants, la performeuse cubaine Ana Mendieta a réussi à articuler sa pratique de la photo-performance avec la poursuite d'une ambition décoloniale. Ses rites de guérison savamment orchestrés témoignent de l'importance d'une réunification avec la Terre-Mère nourricière. Il s'agit pour elle de transcender le traumatisme de la conquête et de l'exploitation massive de la Caraïbe, dont son enfance transplantée porte les stigmates. Son entreprise artistique vise justement à réconcilier son hybridité ontologique avec l'ambition d'une écologie culturelle permettant au sujet créole de se reconnecter à l'héritage ancestral et de réparer les dommages du passé.

SCÈNE 3

L'INTÉGRATION DE L'ESTHÉTIQUE CRÉOLE

Le marché global créé pendant l'expansion coloniale de l'Occident aux Amériques avait besoin d'identités nouvelles, polyvalentes et évolutives en fonction d'une demande fluctuante. La capacité d'adaptation était donc la condition sine qua non de la survie. Cet objectif semble avoir été atteint aujourd'hui. Le sujet hybride caribéen, en digne héritier d'Anancy, tient à la fois de l'Européen, de l'Africain et de l'Amérindien, et toutes ces composantes font le siège harmonieux de son identité qui s'érige en site de résistance permanente.

Que l'on puisse aujourd'hui concevoir le Bassin Caribéen comme le théâtre-laboratoire d'un projet aussi ambitieux que la création d'identités nouvelles est déjà en soi une réussite. La perspective de revisiter le passé pour guérir de vieilles blessures et développer des cicatrices productives semblables aux sillons d'une terre fertile, représente un objectif atteignable qui

nécessite l'intégration globale des esthétiques créoles dans les paradigmes culturels et institutionnels de l'Ancien Monde. Cela signifie-t-il pour autant qu'il faille oublier la souffrance de l'esclave africain capturé, vendu et mis aux fers ? Sa gestation putride dans l'ancre de la matrice coloniale ? Certes, non. Ses avaries sont bien plus réelles que notre aliénation contemporaine à l'ère d'une mondialisation effrénée. Et si les liens de l'ancêtre avec son village, son art, sa langue et ses traditions coutumières nous évoquent seulement un vague sentiment de nostalgie, alors notre propre identité, actuelle, est déjà sur le déclin. Où que nous soyons, en Europe, en Afrique, ou aux Amériques, le devoir de mémoire s'impose.

La scène primitive de la conquête des Amériques et sa sujétion à l'Europe, l'écho de ce choc culturel initial est encore perceptible et doit être remémoré comme l'élément fondateur d'une esthétique du détournement, ancrée dans la diasporicité créole. Il est incontestable que les mémoires traumatiques de la colonialité ont migré et muté à travers le monde, disséminant les spores du nexus colonial dans l'inconscient des colonisateurs et des colonisés. Au cours de ce processus d'appropriation globale, de nouveaux paradigmes sont apparus, investis de fonctions novatrices : le brouillage, la surimposition, l'effacement – autant d'artefacts supposés exorciser l'obsession de la perte qui peuvent être aujourd'hui équilibrés par des modes de création assumant une décolonialité productive. L'heure de l'hybridité – de la créolisation – a sonné, ici, et maintenant.

RÉFÉRENCES

- Albigès, Marie-Luce (February 2007). "Portrait d'une négresse". Online. <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/portrait-negresse> [Accessed on 18 February 2017]
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London, Verso.
- Bégot, Danielle (2009). "L'expression plastique en Guadeloupe du XVIIIe au milieu du XIXe siècle" in Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe*. Paris: Hervé Chopin.
- Columbus, Christopher. *The Diario of Christopher Columbus (October 11-15, 1492)*, transcription by Bartolomé de las Casas, online resource, <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/diarioofchristophercolumbus.html> [accessed 30 May 2018].
- Debert, G. G. & D. M. Goldstein (2001). *Políticas do corpo e o curso da vida*. São Paulo : Editora Sumaré.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1988). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London, Athlone Press.
- Dorlin, Elsa (2009). *La matrice de la race*. Paris : La Découverte.
- Dreyfus, H. and Rabinow, P. (eds) (1986) Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Filleau, Jérôme (2017). "Guillaume Guillon-Lethière". Online. <http://www.mbasf.fr/artistes/guillaume-guillon-lethiere-1760-1832/> [accessed on December 2017].
- Glissant, Edouard (2007). *Mémoires des Esclavage*, Paris: Gallimard.
- Goldstein, D. M. (2003). *Laughter out of place : race, class, violence, and sexuality in a Rio shantytown*. Berkeley : University of California Press.
- Heinich, Nathalie & Roberta Shapiro (dir.) (2012). *De l'artificiation. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- Honour, Hugh (1989). *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- Hooks, bell (1995) "Altars of sacrifice: re-membering Basquiat," 1993, *Art on My Mind: Visual Politics*, New York: The New Press.
- SMALLS, James (2007). *Slavery is a Woman : » Race », Gender and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse(1800) Guide des sources de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, Paris : Direction des Archives de France, La documentation française.
- Jansson, Joannes (1644). *Nouvel atlas, ou Théâtre du Monde*.
- Lefrançois, Frédéric (2018). "A la recherche de la Caribéanité : explorations du moi-peau chez David Boxer et Stan Musquer", conference paper presented at *Cartographies and topologies of identity*, March 1st, Université des Antilles.
- Lefrançois, Frédéric (2018). "The Dialectics of Orientalism and Hybridity in Salman Rushdie's World", working paper. Online abstract on Researchgate.
- Lévi-Strauss, Claude (1969) *The Savage Mind*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- MacLean, Geoffrey (1986). *An Illustrated Biography of Trinidad's Nineteenth Century Painter Michel Jean Cazabon*. Port of Spain, Trinidad: Aquarella Galleries.
- Marie-Louise, Jean (2009). "Une vie nomade", in Louis Laouchez, Paris, Hervé Chopin.
- Mignolo, W. and C. E. Walsh (2018). *On decoloniality : concepts, analytics, and praxis*. Durham, Duke University Press.
- Price, Richard & Sally Price (2014). *Les Marrons*. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs.
- Reid, Basil (2009). *Myths and Realities of Caribbean History*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Segato, Rita Laura (2014). *L'œdipe noir*. Paris, Payot & Rivages.
- Scott, Ridley, dir. (1992). *1492: Conquest of Paradise*, Gaumont.
- Thatcher, J. B. (1903) *Christopher Columbus*, New York, vol. II.
- Van Sertima, Ivan (1976). *They came before Columbus*. New York, Random House.
- Van Sertima, Ivan (1987). *African presence in early America*. New Brunswick, N.J., Transaction Books.

Frédéric Lefrançois , Ph D.

Membre du CRILLASH (Centre de Recherches Interlangues Littératures, Arts et Sciences Humaines) à l'Université des Antilles et chercheur associé au CEREAP (Centre d'Etudes et de Recherches en Arts Plastiques). Titulaire d'une thèse de doctorat en littérature intitulée *Figures de l'Exil dans l'oeuvre de Caryl Phillips*, il s'intéresse aux arts et littératures de la diaspora caribéenne qu'il étudie à la lumière des théories psychanalytiques et postcoloniales pour mettre en lumière les espaces de représentation identitaires et culturelles. Il a publié en décembre 2017 *L'autre scène du désir : Strange Fruit de Caryl Phillips, et Modern Maroonism Manifesto (traduction du Manifeste du Marronisme Moderne de René Louise)*, et se consacre à l'écriture d'un troisième ouvrage, *New Flags in Post-Windrush Britain : Anglo-Caribbean Art and Politics*. Contributeur de la revue *Recherches en Esthétique*, il participe régulièrement aux conférences du CEREAP. Il a également participé à plusieurs colloques internationaux portant sur l'interculturalité, les arts visuels et scéniques. Son travail en recherche universitaire s'accompagne d'une activité régulière dans les domaines de la traduction et de l'écriture créative.