



HAL
open science

Derrière l'arbre, la forêt : l'art franco-caraïbéen

Catherine Kirchner-Blanchard, Frédéric Lefrançois

► **To cite this version:**

Catherine Kirchner-Blanchard, Frédéric Lefrançois. Derrière l'arbre, la forêt : l'art franco-caraïbéen. 2019. hal-01972734

HAL Id: hal-01972734

<https://hal.science/hal-01972734>

Preprint submitted on 7 Jan 2019

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.

Derrière l'arbre, la forêt : l'art franco-caribéen

Catherine Kirchner-Blanchard,

Doctorante UFR Arts et Médias/ Sociologie de l'art et de la culture/ Paris 3 Sorbonne Nouvelle/Université des Antilles/ Cerlis (CNRS/UMR 8070)/ Membre Acte Sud

Frédéric Lefrançois,

Docteur en langues et littératures anglo-saxonnes, Université des Antilles, CEREAP-CRILLASH (EA 4095)

« Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne. »

Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, 2001

Introduction

En France, la question de la représentation de la diversité ethnoculturelle suscite un intérêt croissant, comme en atteste l'augmentation du nombre de recherches qui lui ont été consacrées depuis les années 2000 en sciences de l'éducation (Malonga, 2000a ; Lochard, 2006 ; Macé 2006a, 2007b, 2008c, 2009d ; Nayrac, 2011) de l'information et de la communication (Guyot 2007 ; Tristan Mattelart 2009 ; Christoph Vatter, 2009).

Ces études ont établi la persistance de théories et praxis centralisatrices ayant tendance à marginaliser les productions culturelles ne répondant pas aux critères formels et informels de légitimité. Dans certains domaines disciplinaires, comme celui des arts visuels, cette tendance paraît s'accroître. De fait, la rareté des recherches scientifiques consacrées à la place de la production artistique issue de la diversité dans l'ensemble du champ culturel français semble confirmer ce diagnostic. Cela étant, plusieurs facteurs explicatifs restent à élucider, notamment ceux qui touchent à la carence de représentativité épistémologique. Ce constat général soulève plusieurs questions auxquelles le présent article tentera de répondre.

Il conviendra, en premier lieu, de se pencher sur le nœud du problème : comment passer de la pluralité ethnoculturelle artistique, dont on constate l'ampleur croissante, à un multiculturalisme assumé, intégrant les différences esthétiques ethnoculturelles au sein d'un modèle républicain régénéré ? Cette problématique nous conduira d'abord à considérer, à titre d'exemplarité, la place occupée par l'art ultra-marin dans l'ensemble national français, et plus singulièrement, celle de l'art afro-caribéen¹, dont la production est en augmentation constante depuis 1945. Ensuite, en partant du constat de la marginalité relative de la création plastique des outre-mer, il conviendra de savoir s'il est légitime de corréliser cet état de fait à

¹ On emploie également l'adjectif « afro-caribéen ». Quoique les deux orthographe soient aujourd'hui usitées, la première nous paraît préférable pour rester en adéquation avec la spécificité de l'aire géoculturelle étudiée.

l'influence des régimes de hiérarchisation des biens culturels. Enfin, dans l'hypothèse, où cette corrélation s'avérait pertinente, nous étudierons les stratégies pouvant être mises en œuvre pour combler le déficit de représentativité des arts ultra-marins en France, ce qui revient à se poser la question : comment influencer sur le prix de la visibilité nationale ?

1. L'art contemporain des ultra-marins : un enjeu politique ?

a. L'art ultra-marin au service de la politique nationale

La création plastique serait-elle un nouvel instrument du contrôle politico-social en France hexagonale où l'on compte entre 900 000 et 1 100 000 domiens et dans les départements français de la Martinique et la Guadeloupe dénombrant chacun quelques 400 000 insulaires ?

Visibles depuis les migrations des années 60, les minorités le sont, en effet, davantage aux postes subalternes des administrations françaises que dans ses musées. Pourtant dès 2001, Lionel Jospin alors premier ministre, lançait le projet de création d'une Cité des Outre-mer pour la valorisation de la culture et des arts ultramarins dans la Région-capitale. Depuis, subissant les aléas du jeu de la chaise musicale politique, le projet n'a cessé d'être reporté. Jean-Paul Huchon² président du Conseil régional d'Île de France en 2013 annonçait le 25 octobre de cette année, la constitution d'un groupe de préfiguration de relance du projet. Dans son allocution, il rappelait « qu'après tout », il existe à Paris une Maison de la Bretagne, une Maison de l'Aquitaine, une Maison de l'Alsace qui vont bien au-delà des offices de tourisme (Huchon, en ligne 2013). Cinq années se sont écoulées, et en dépit de la transmission d'un décret au Conseil d'État le 17 mars 2017 confirmant une allocation de 10 millions d'euros à la création de la Cité des Outre-mer, le projet considéré comme n'étant « *pas assez collectif* » par la ministre des Outre-mer Annick Girardin, doit une fois encore être « *repensé* » dans le cadre des prochaines assises des Outre-mer. Il est maintenant question qu'elle voie le jour non plus en 2019, mais en 2020 (Girardin, en ligne 2017).

Faut-il comprendre l'incessant report de décision comme une absence de reconnaissance des contenus culturels et artistiques ou comme la négation des spécificités identitaires d'une population que l'on pense assimilée, ingérée et digérée ? Et ce serait en effet le cas si comme le souligne l'anthropologue Francis Affergan, on leur nierait le droit à l'expression culturelle, « la seule chose dont ils puissent s'emparer en disant ça c'est nous ! » (Affergan, en ligne 2018)

b. L'artiste comme porte-parole

S'il est possible de questionner l'utilité de l'art comme objet esthétique, social et symbolique, il est tout aussi pertinent d'interroger sa fonction politique. Souvenons-nous que l'actualité politique des Antilles a été récemment marquée par des mouvements sociaux réclamant une plus grande justice sociale :

En 2009 la Centrale Syndicale des Travailleurs Martiniquais (CSTM) et la Centrale Démocratique Martiniquaise du Travail (CDMT) appellent la population antillaise à une grève générale qui avait d'abord paralysé l'activité économique de la Guadeloupe pour s'étendre à l'île voisine de la Martinique. Cinq semaines de manifestations mémorables dans les départements français des outre-mer et largement médiatisées dans la presse nationale. [...] Les Antillais réclament des augmentations de salaires et plus de justice sociale dans un système où l'individu doit composer avec des modes de dominations et d'interaction

² Président du conseil régional d'Île-de-France de 1998 à 2015

hiérarchisés, historicisés et des enjeux géostratégiques qui illustrent des rivalités de pouvoir sur un territoire. (Kirchner-Blanchard, 2017).

La réaction des artistes fut quasi-immédiate. Comme celle du plasticien guadeloupéen Jean Marc Hunt qui, dans un geste subversif illustre les travers de la surconsommation et de la « vie chère ». Pour communiquer son message, l'artiste réalise une performance en opérant un détournement à l'aide d'un caddie qu'il rétrécit sur la largeur, pour le nommer « tirant ». Cette référence aux « bœufs tirants », icônes de la tradition populaire guadeloupéenne, rappelle à quel point les consommateurs antillais sont encore dépendants des circuits de grande distribution. La comparaison gagne en ironie quand on sait que les compétitions de ces fameux bœufs tirants sont remportées par les animaux les plus vigoureux et les plus rapides. L'analogie avec les clients de grandes surfaces rivalisant de ruse et d'âpreté au gain pour remplir leur caddie prend alors une connotation plutôt satirique. De même, Joëlle Ferly illustre les 44 jours de revendications populaires dans une série Photo-vidéo qu'elle intitule *Still Band, Grand Déboulé en 44 temps*. De son côté le Martiniquais Hervé Beuze réalise la sculpture tableau *Yo armé nou pa armé* (tr. « Ils sont armés nous ne le sommes pas »).

Coïncidence de l'agenda politique cette même année la « première grande » exposition dédiée à l'art contemporain des ultra-marins est programmée en France hexagonale. Christine Albanel alors ministre de la culture, comme pour justifier l'évènement auprès du grand public et les moyens mis en œuvre pour « calmer le jeu » déclare « [i]l y a eu la parole de protestation et là, il y a une parole qui n'est pas moins forte, mais qui est une parole artistique » (Albanel, en ligne 2009). L'exposition Kréyol Factory est alors montée à la Grande Halle de la Villette. Situé à la lisière de la Seine Saint-Denis (dans le 9/3 comme disent les médias), le lieu permanent dédié aux cultures hip hop, aux arts émergents et à la diversité est choisi pour l'exposition de 60 artistes des Outre-mer. Ils sont venus questionner la représentation de la diversité artistique et celle des identités multiples dans l'hexagone. Dans un esprit unificateur, mais nous pourrions aussi bien dire pacificateur, la ministre admettant sans détour la persistance de préjugés, invite le public à visiter une exposition qui dit-elle « donne des clés et je crois que tous les visiteurs vont s'émerveiller mais comprendre surtout, respecter, entrer... On peut en sortir différent. » (Albanel, en ligne 2009) Un propos qui, émanant de la Ministre de la Culture, pourrait inopinément être interprété comme le présupposé de la persistance d'une méconnaissance, d'un manque de légitimité et de préjugés du public français à l'encontre des arts caraïbéens.

Ce point de vue est en partie corroboré par Régine Cuzin,³ bien placée en qualité de commissaire des expositions *Latitude* de 2002 à 2009 par la Ville de Paris, pour révéler la persistance d'un manque d'intérêt du marché de l'art pour les artistes de l'Outre-mer. De l'aveu de la commissaire c'est par « méconnaissance principalement, [que] les acteurs du milieu de l'art ou des médias affichent encore une attitude négative vis-à-vis des artistes de l'outre-mer, particulièrement ceux des départements français ». (Cuzin, 2010) Si l'on peut s'interroger sur les fondements de cette réticence des institutions, des publics et du marché français, on peut surtout se demander quel est le prix de la légitimisation des créations ultra-marines ?

³ Régine Cuzin a été chargée des expositions *Latitude*, à l'Hôtel de Ville de Paris de 2002 à 2009 sous l'égide de la Délégation générale à l'Outre-mer (DGOM) et impulsé par le Délégué à l'Outre-mer de l'époque George Pau Langevin.

2. Diversité des stratégies d'émergence : sortir du bois pour être vu.e.s

Quel est le prix de la visibilité et de la légitimité ? C'est la question à laquelle les artistes présentés dans cet article tentent d'apporter des pistes de réflexion. Qu'il s'agisse du retournement du stigmaté, du questionnement critique endogène de la représentation racialisée et sexualisée, ou d'investiguer les voies de la subjectivation, toutes et tous témoignent de la rémanence des schèmes de la pensée eurocentrée, mais de manière plus importante d'une nécessité de s'en distancier.

a. Décoloniser les paradigmes de la visibilité

L'exposition *Désir Cannibale* présentée à la Fondation Clément⁴ en Martinique en est le premier exemple. Elle catalyse la recherche en esthétique contemporaine entamée ces 25 dernières années. Pour Ayelevi Novivor les créations ultra-marines sont encore en butte à « l'engloutissement » et à « une indifférence mortifère », ce qui pour Joëlle Ferly ne les empêche nullement de témoigner leur « féroce volonté de sortir de l'invisibilité ». Par sa seule existence, cette exposition collective guadeloupéenne témoigne d'une distance prise entre le jugement de goût européen et l'analyse des motifs à l'origine de la hiérarchie des biens symboliques. Pour les 9 artistes guadeloupéens⁵, photographie, vidéo, installation, peinture, sculpture, performance sont les outils exploratoires du concept d'anthropophagie développé par le poète brésilien Oswald de Andrade en 1928 dans son *Manifeste anthropophage*. À travers cette première stratégie de la monstration, ils remettent en cause les rapports de domination. Faut-il symboliquement manger la culture colonisatrice et renverser les processus d'assimilation-absorption des périphéries par un Centre cannibale ? Ils suggèrent le retournement du processus dans les contenus artistiques. Les artistes de l' « île papillon » (la Guadeloupe) proposent une herméneutique universelle permettant d'appréhender le signe plastique pour faire sens dans une dynamique décoloniale. Dans leurs stratégies de monstration, tous les artistes présentés dans cet article ont conscience du prix à payer pour une plus grande visibilité qui ne sera pas nécessairement hexagonale. Mais qu'importe, puisque l'universalité des thématiques qui unit toutes les minorités dominées ne se cantonne pas à des frontières exsangues.

b. La féminité caribéenne monte au créneau

La guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary⁶ expose pour la première en fois 2012 lors de l'évènement guadeloupéen Art Bémao⁷. Depuis elle présente ses œuvres aux États-Unis, en Caraïbe comme en France. Née sur la même île que Sinnapah Mary, Joëlle Ferly est une artiste très sollicitée, qui a exposé en divers lieux comme la Nouvelle Calédonie, Cuba, Miami, Londres, Dakar, Aruba et Puerto Rico. Elle est aussi la fondatrice de l'association Artocarpe qui a rassemblé plus de 75 artistes émergents. Dans cet ensemble, Henry Vigana est

⁴ Exposition *Désir cannibale*, Fondation Clément, du 27 juillet au 19 septembre 2018

⁵ Minia Biabiany, Ronald Cyrille, Tim Frager, Samuel Gelas, Cédric Isham, Atadja Lewa, Jeremie Paul, Kelly Sinnapah Mary, Steek

⁶ Kelly Sinnapah Mary est diplômée de la faculté de Toulouse en arts visuels

⁷ *Art Bemao* à l'initiative de Jean Marc Hunt est un évènement majeur pour l'art d'arts visuels présenté sur le Parc de la Centrale en Guadeloupe et réunissant les courants de l'art moderne et contemporain de Guadeloupe dans un espace de 600m² et dédiés aux différentes formes de créations, que sont la vidéo d'art, la photographie, la peinture, la sculpture, l'installation, la performance et le design. De manière non anecdotique, il s'est tenu comme la *Kréyol Factory* en 2009 et jusqu'en 2013 (en trois éditions). Il a rassemblé des artistes internationaux (Hervé Télémaque, Collectif Galvanize, Ernest Dükü...) et de Guadeloupe (Michel Rovelas, Philippe Thomarel, Bruno Pédurand, David Gumbs, Audrey Phibel...), Ainsi que de nombreux contributeurs (ParisArts, L'Artocarpe...).

le seul homme. Le photographe était aussi une personnalité de la presse télévisuelle locale. Il incarne l'ancrage caraïbéen et nous donne accès à une analyse endogène. Tous questionnent les enjeux mais aussi les limites de l'art dans les processus d'autonomisation, de subjectivation des populations marginalisées de race de sexe ou de genre et ceci alors même qu'elles sont « dépourvues[s] de moyens propres du point de vue politique comme du point de vue économique » (de Certeau, 1980).

Néanmoins, l'atavisme artistique européen ne peut à lui seul faire écran à l'hétérogénéité des pratiques et du goût. En outre, l'époque actuelle se caractérise précisément par l'émergence d'une production importante de plasticiens issus des anciennes colonies ou de la diaspora. Des créations qui obligent la recherche comme la critique à tenir compte des divers contextes géographiques, esthétiques, culturels qu'elles déploient dans une représentation non univoque. Ces œuvres entretiennent souvent avec leur histoire, leurs réalités sociales, leurs territoires un rapport plus étroit que la création contemporaine du Centre, et invitent à penser les différentes créations contemporaines comme des catégories juxtaposées et non hiérarchisables. Ce n'est sans doute pas un hasard si les thèmes abordés dans la création des dominés sont souvent le contre-exemple de ceux abordés dans les œuvres des dominants. On ne peut qu'être frappé par l'écart entre la destruction orchestrée dans l'art contemporain du Centre depuis l'avènement du mouvement « dada » au début du XX^{ème} siècle et le processus inverse de défragmentation (Kirchner-Blanchard, en ligne 2016), c'est-à-dire de recomposition opérée tant sur le plan symbolique, psychologique, qu'esthétique dans la création dite marginale.

Comme nous le faisait remarquer l'écrivain Daniel Maximin, la création européenne ne dit pas l'unicité des voix. Elle ne dit pas le monde de l'autre, les énergies, les pratiques et ses croyances qui bien qu'invalidées dans un arbitraire universaliste n'en demeure pas moins des réalités. Pour le poète « qu'est-ce que le spirituel sinon la plus grande chose connue que des gens ont en partage, leurs religions, leurs croyances, leur savoir, ce qui va loin dans l'être, ce n'est pas seulement savoir fabriquer avec des bouts de bois, un truc. Leurs totems sont autres, leurs masques, ont un sens. Pour eux ça a un sens profond. »

En résonance avec l'énergie déployée par le sculpteur Ousmane Sow, l'artiste afro-caraïbéen refaçonne son humanité longtemps contestée. Il réinvente, comme Stan Musquer, un Adam de glaise, un ha-adam, ou selon l'ononastique littéralement « l'homme ». Il plante une nouvelle semence dans l'« ha-adama » la terre. Car enfin, l'arbre n'est pas la forêt. La vision élitiste et sectaire figurée par le chêne européen, si majestueux soit-il, ne peut à lui seul éclipser l'ancestral baobab africain (*Adansonia digitata*) ou le très urticant mancenillier caraïbéen (*Hippomane de mancinella*). Cette métaphore de la biodiversité, rappelle que si l'universalisme républicain à tendance à vouloir doter le citoyen d'une culture commune surplombante, l'univers quant à lui propose une panoplie de réalités.

Comme l'affirme la critique culturelle afro-américaine Michele Wallace, il importe désormais de « trouver comment manifester publiquement l'importance de la diversité culturelle » (Wallace, 1994) une préoccupation réelle qui trouve néanmoins ses limites dans le fait que comme le souligne le professeur d'histoire Laurent Martin :

L'absence de données chiffrées sur la fréquentation ou la non-fréquentation des institutions culturelles par des personnes issues de l'immigration plus ou moins récente ou appartenant à telle ou telle ethnie ou culture, ou aux « minorités visibles », si elle peut s'expliquer et même se justifier, rend en tout cas objectivement plus difficile la mise en place de politiques qui cibleraient ces populations (Martin, 2017).

À l'instar des chercheurs universitaires, la plasticienne Joëlle Ferly interroge les modalités d'intégration des minorités ethnoculturelles dans les institutions. La question politique se fait

artistique dans son œuvre filmique *Please Pass the Dark Chocolate Over Before I Commit Suicide* ou (s'il te plaît donne-moi une barre de chocolat avant que je ne commette un suicide). Munie de l'aliment exotique, symbole antithétique de la thérapie chez les Aztèques comme de la conquête dans l'Europe du XVIII^e siècle, l'artiste interroge la finalité, le sens et la portée des quotas dans le recrutement institutionnel. Participent-ils de l'intégration de la différence ou au contraire de son contrôle ? Les formulaires défilent, cochez ici, cochez là, comment vous identifiez-vous ? Quel est votre sentiment d'appartenance ?

La catégorisation ethnique est-elle l'incontournable instrument de l'équité sociale ? La nationalité ne devrait-elle pas garantir l'égalité citoyenne ? Sur la bande son du film, l'injonction revient comme un leitmotiv : cochez ici, cochez là. Alors qu'en France on s'interroge sur la nécessité des quotas qui permettraient de tendre vers une représentation plus égalitaire de la diversité ethnoculturelle dans l'espace public, la plasticienne semble dénoncer une forme d'injonction à l'auto catégorisation, mais n'est-elle pas préférable à l'hétéro catégorisation ? Les questionnements de l'artiste font suite à son expérience du Race Relations Act de 1976, un outil d'analyse et de lutte contre les discriminations en Grande Bretagne. Transposé dans le modèle français, serait-il garant de l'interdiction des discriminations directes et indirectes ? L'outil statistique ne deviendrait-il pas un simple instrument de la bonne conscience du dominant, une manière diplomatique et politique pour certains de prétendre corriger les inégalités de manière ostentatoire comme le questionne cette autre exposition organisée à la Fondation Clément (*In*) *visibilité ostentatoire*⁸.

Ne serait-ce qu'un simple instrument au service du politiquement correct pour les plus sympathisants ? Mais au fond, faut-il croire qu'une civilisation fondée sur quatre siècles de négation de l'altérité souhaite à ce point se réinventer ?

Toutes ces questions nourrissent le débat actuel. Le besoin de reconnaissance de la diversité et son autonomisation symbolique au sein de la culture française était déjà incarné dans le mouvement de la Négritude des années 1930 et 1940. À vocation émancipatoire, la Négritude symbolisait la fierté retrouvée des dominés et l'exploration de ce que Léo Viktor Frobenius nommait la « païdeuma », une force vitale créatrice. Pourtant la Négritude n'est pas sans ambivalence. Aimé Césaire disait d'ailleurs ne pas beaucoup apprécier le terme. Bien qu'il en ait reconnu l'importance au moment des luttes des afro-caraïbéens pour l'accès à la citoyenneté en 1946 et celle des afro-américains dans les années 1960-1970 pour l'application d'une justice sociale. Il comprit qu'il pouvait aussi conduire à l'exclusion et à la stigmatisation.

3. L'art du retournement

a. L'effet Négritude

La Négritude avec un point d'interrogation est aussi le titre éponyme d'une œuvre photographique réalisée en 2017 par le journaliste martiniquais Henri Vigana quelques mois avant son décès, La Négritude est une énigme pour les uns, une malédiction pour les autres, c'est aussi une fierté et un concept fédérateur pour un grand nombre de *Damnés de la Terre*. (Fanon 1961). Dans l'œuvre de Vigana, la Négritude est un cliché.

⁸ Exposition collective, Mario Benjamin, Florine Demosthene, Maksiens Denis, Jean-Ulrick Désert, Edouard Duval-Carrie, Adler Guerrier, Sasha Huber, Manuel Mathieu, Ronald Mevs, Michelange Quay, Henry Roy, Fondation Clément, 7 juillet-30 août, commissaire : Giscard Bouchotte



Henri Vigana
Négritude
Photographie couleur 2017
@Vigana

La photographie numérique figure une scène d'accouchement dans une salle d'hôpital. Une femme noire est allongée sur une table de travail, les jambes écartées reposent sur un porte-cuisses. Le photographe nous introduit dans l'intimité d'une parfaite inconnue. Cette promiscuité fait écho aux violences physiques subies par la femme noire dans l'histoire, mais aussi au harcèlement toujours actuel de la gent féminine partout dans le monde (Vergès, 2017). Son iconographie est sociale. Elle immortalise un évènement heureux – celui de la naissance. Étrangement, la focale oriente notre regard sur l'expression de la sage-femme. Elle est horrifiée. Point de bébé au sexe déterminant. À la place, une mitrailleuse 249 noire et luisante. Ainsi, le bébé noir ne serait pas un bébé comme un autre ; il ne naîtrait pas pur et innocent comme les autres bébés, il ne serait pas même humain et porterait déjà en lui le sceau du criminel en puissance que la société voit en lui.

Des liens évidents relient cette iconographie subversive avec la prégnance des idéologies racistes dans l'imaginaire du dominant légitimées par le fameux Code Noir. Le Nègre jadis « bien meuble »⁹ était une « non-victime » puisqu'inhumain. Alors n'est-il aujourd'hui qu'un citoyen potentiellement dangereux pour la société ? C'est la question que semble poser la photographie de Vigana. Pour les populations racialisées issues des Amériques, le questionnement n'est pas anodin, si l'on considère qu'en « quatre courtes décennies, la composition ethnique de la population carcérale des États-Unis s'est inversée, passant de 70 % de Blancs au milieu du siècle à 70 % de Noirs et Latinos aujourd'hui » (Lafree ; Drass ; O'Day, en ligne 1992). De même d'après le magazine *Sciences humaine* intitulée « Incarcération des Noirs américains » publié en 2004 : 20 % des Noirs américains (*Afro-Américains*) nés entre 1965 et 1969 ont fait de la prison, contre seulement 3 % des Blancs nés pendant la même période (article *Sciences Humaines*, en ligne 1984). Cette réalité donne sens au poids culturel du concept créole de « po chapé » (littéralement, « peau échappée », soit peau ayant échappé à la noirceur), qui est aussi thématisé dans le spectacle de Chantal Loial (compagnie Difé Kako). Une autre question que semble poser l'œuvre de Vigana pourrait se formuler de la manière suivante : la Négritude est-elle un fléau ? L'iconographie composée

⁹ XLIV. Déclarons les esclaves être meubles, & comme tels entrent en la communauté, n'avoir point de fuite par hypothèque, & partager également entre les cohéritiers, sans préciput, ni droit d'aînesse, n'être sujets au Douaire Coutumier, au Retrait Féodal & Lignager, aux Droits Féodaux & Seigneuriaux, aux formalitez des Décrets, ni aux retranchemens des quatre Quints, en cas de disposition à cause de mort ou testamentaire

par l'artiste martiniquais renvoie à la position du sujet subalterne antillais vivant une situation coloniale. L'ambition du dominé était selon la psychologue praticienne Julie Lirus « d'égaliser le modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui ». En milieu postcolonial, l'ambition du plasticien n'est plus celle du mimétisme et de l'idolâtrie béate, mais de l'expression de soi à travers l'analyse, la déconstruction et la défragmentation -reconstruction. C'est également le processus entamé dans l'œuvre de l'artiste guadeloupéenne d'origine indienne Kelly Sinnapah Mary. Je ne suis pas mon vagin...

Kelly Sinnapah Mary



Vagina
Photographie couleur 2013

Vagina
Photographie couleur 2013-2014

La plasticienne s'intéresse à la condition de la femme. Elle soulève la question des violences symboliques, physiques et morales. Son travail a été présenté pour la première fois en 2012 à la Pool Art Fair en Guadeloupe. Il s'intitule *Vigina* (mot-valise combinant « virgin »-vierge- et « vagina »-vagin-). Il fait référence au viol collectif de Jutis Spendé, une étudiante indienne en kinésithérapie de 23 ans, brutalement violée par six jeunes hommes à bord d'un bus en mouvement à New Delhi, et décédée de ses blessures. Dans son installation, Kelly Sinnapah Mary soulève l'ambiguïté de la domination sexuée au sein d'un groupe ethnique. La femme sexualisée est aussi objet de fantasmes et de transgressions. Partout et toujours, certains hommes s'arrogent le droit d'exercer un pouvoir sexuel sur la femme. Pour la femme ethnicisée la situation est plus tragique encore. Objet de tous les fantasmes chez l'homme blanc, elle perd le respect de ses semblables. Kelly Sinnapah Mary transcende la réalité. Le vagin remplace la bouche. Dénoncer, mordre, crier, semble être l'injonction faite aux femmes, pour que la condition subie soit révélée ici et maintenant.



Lyle Ashton Harris,
'Venus Hottentot 2000', 1994,
(c) Lyle Ashton Harris.

D'autres femmes en revanche se jouent de la représentation. Décidées à capitaliser sur leurs attributs, elles convertissent leur capital physique en capital financier. Détournant la problématique de l'obésité en atout commercial, ces femmes évoluant dans l'industrie de la

mode et du show business transforment le phénomène de la « malbouffe » en un argument de vente.

Avec des personnalités telles que la femme d'affaire arménienne Kim Kardashian ou la rappeuse afro-américaine Nicki Minaj, on assiste à la « starisation » des rondeurs. Les chaînes de télévision mettent en scène les formes artificiellement développées et les femmes veulent être rondes pour être vues. Les industries de la chirurgie plastique, de la cosmétique, de la mode, du spectacle ont trouvé un marché et façonnent une morphologie de la femme blanche à l'image de celle de la femme noire. Les lèvres se font pulpeuses, les corps s'exhibent bronzés en hiver et le fessier disproportionné de Saartjie Baartman participe de façon significative à l'esthétique de la silhouette. Ce dernier avatar de la callipygie devient un symbole positif de la féminité et de la fécondité. Les injections de graisse, les implants de silicone sont en vente et ces personnalités font vendre. Comme le montrait l'artiste Lyle Ashton Harris, en exposant sa « Venus hottentote » en 2009, lors de la Kreyol Factory, le morphotype de la Vénus noire, celui de l'altérité, jadis monstrueux, peut aussi devenir un canon de beauté dans notre société, puisqu'il est lucratif.

Les artistes de ce corpus font de leur art un outil d'analyse de la représentation endogène des minorités racialisées et sexualisées. Ils enrichissent la création comme la connaissance. À travers ces œuvres se lisent en filigrane deux éléments : l'analyse de la représentation sociale exogène des marges et sur le plan endogène, l'exploration d'une histoire constitutive. C'est un acte d'énonciation, une invitation à l'action « qui fait d'une forme d'expression aussi futile [...] l'occasion d'une opération collective de subjectivation, d'une articulation à trouver entre vision du monde et interventions dans le monde. » (Cusset, 2003a-2005b).

b. L'herméneutique de soi

Le concept de « résilience » (renaître de sa souffrance) démocratisé par Boris Cyrulnik décrit tout particulièrement bien le sens que ces artistes donnent à leur travail. Joëlle Ferly poursuit sa recherche en esthétique dans laquelle elle se soustrait aux effets directs des quotas ou du rapport de domination pour se mettre debout au sens propre comme au figuré. Elle campe sur ses deux jambes et se met en scène dans une autre performance intitulée *Révolution : mouvements d'un corps sur son axe ou autour d'un autre corps*. Ici, la femme reprend le contrôle de son être physique, de son esprit et de son image. Campée sur un socle, elle effectue une rotation de vingt-quatre heures, sans manger, boire, ni dormir.

Lors de cette performance réalisée en plein Champ de Mars, ex-marché aux esclaves, situé au cœur de la capitale haïtienne, l'artiste s'expose vêtue d'une simple et ample tunique blanche qui efface ses formes, les cheveux ras et sans maquillage, une femme, donc, qui s'est départie des attributs archétypaux de la féminité, pour, paradoxalement, se réapproprier son propre corps, devenir sujet, et non plus objet de transaction ou de convoitise. « (Dé) essentialisée » en tant que femme, elle est essence de vie, intrinsèquement dynamique. La force morale devient une vertu dont la détermination et le courage sont les instruments. Elle résiste au voyeurisme, aux contraintes physiologiques. Plus de désirs, plus de passion, plus de vanité non plus. Seule demeure la force de l'être et de l'agir.

Bien qu'encore peu visible sur le marché national de l'art contemporain, la création caraïbéenne est florissante. Elle apparaît comme un moyen d'autonomisation tant sur le plan psychologique individuel que collectif, elle constitue aussi une modalité de l' « agir dans le sens d'un changement des structures sociales » mais de manière plus capitale pour reprendre une pensée marxiste, elle se donne pour ambition de contribuer au changement des superstructures. En émettant cette hypothèse, nous posons clairement la question du pouvoir

politique, mais surtout économique qui dans nos sociétés capitalistes, seuls suscitent le respect. Pour le plasticien Claude Cauquil qui vit exclusivement de la vente de ses œuvres en Martinique depuis plus de 25 ans, les artistes afro-caraïbéens las d'attendre une reconnaissance symbolique ou financière des institutions françaises ont constitué un marché parallèle, que Claude Cauquil nomme le « réseau personnel ».

De la même manière Guillaume Piens,¹⁰ commissaire général de la foire *Art Paris Art Fair* 2017 qui s'est tenue dans la nef du Grand Palais, confirme que les institutions privées sont soucieuses de renouveler l'offre artistique, de prendre part au dynamisme d'une création pourtant jusque là autonome et de faire une place à la diversité dans l'art. Il souligne l'appétence des fondations privées, ces dix dernières années pour l'art africain et de la diaspora. C'est en tout cas ce que semble suggérer l'implication de la Fondation Clément depuis 25 ans dans la promotion et la vente d'œuvres d'artistes de la Caraïbe ou l'importante exposition financée par la Fondation Cartier *Beauté Congo* en septembre 2015 ou encore l'exposition organisée par la Fondation Louis Vuitton¹¹ intitulée *Art Afrique, le nouvel atelier* en 2017.¹²

Une dynamique économique semble s'amorcer autour de la valorisation de la diversité ethnoculturelle comme en atteste encore la prise de position des maisons de ventes telles que Cornette de Saint Cyr et Artcurial qui se sont mises au diapason des fondations. Plus récemment Sotheby's a organisé sa première vente aux enchères d'art contemporain africain en mai 2017, à Londres. À titre d'exemple la valeur totale des œuvres d'artistes nigériens adjugées a atteint 1. 345 631 dollars lors de cette unique vente (Castellote, en ligne 2017).

Conclusion

Si les institutions françaises peinent encore à penser un multiculturalisme à la française, le secteur privé, en revanche, a vite fait de comprendre que la diversité artistique caraïbéenne est une véritable manne, à la fois esthétique et lucrative. L'émergence des pratiques plastiques des minorités racialisées, nous amène ainsi à réévaluer le modèle holiste de légitimité fondée sur la position sociale et à considérer que l'idée de délégitimer une création ne répond plus à la réalité d'une « pluralité des ordres de légitimité » mais à une « hétérogénéité, une

¹⁰ Du 30 mars au 2 avril 2017, la 19ème édition d'Art Paris Art Fair fait honneur à l'Afrique. Cette année, elle accueillera 139 galeries d'art moderne et contemporain représentées par 29 pays dont 20 réservées aux pays africains. La foire est ouverte à toutes les formes d'expression et à toutes découvertes surtout la création artistique africaine. Pourquoi le continent africain ? - Les détails avec : Guillaume Piens, commissaire général d'Art Paris Art Fair. Et André Magnin, spécialiste de l'art contemporain africain. - 12h l'heure H, du mardi 28 mars 2017, présenté par Hedwige Chevillon, sur BFM Business.

¹¹ L'Espace Louis Vuitton Paris anciennement situé au dernier étage de la Maison Louis Vuitton des Champs Elysées depuis son ouverture en 2006. Aujourd'hui fondation d'entreprise, la Fondation Louis Vuitton a été transférée dans le bois de Boulogne à Paris et inaugurée le 20 octobre 2014 en présence du Président de la République de l'époque François Hollande et de nombreux invités venus du monde entier, artistes et personnalités du monde des affaires.

¹² La Fondation Louis Vuitton à Paris célèbre l'Afrique. Rassemblées sous le titre « *Art Afrique, le nouvel atelier* », ces deux expositions – nommées « *Les Initiés* » et « *Etre là* » – sont présentées à la Fondation Louis Vuitton à Paris jusqu'au 28 août. Elles reflètent l'effervescence et le dynamisme de la scène artistique du continent africain. La première réunit une sélection d'œuvres de quinze artistes emblématiques de la collection d'art contemporain de Jean Pigozzi, présentée pour la première fois à Paris. La seconde témoigne du foisonnement culturel que connaît actuellement l'Afrique du sud. Angéline Scherf, Co-commissaire des expositions.

hétérologie des ordres de légitimité culturelle » (Glevarec, 2013). En outre, de nouveaux paradigmes à visée libérale s'esquissent, laissant entrevoir de « nouveaux modes de production et de réception d'un art vivant » (Lefrançois, 2017). Dans cet espace novateur apparaissent d'autres perspectives d'échanges, susceptibles d'ouvrir la voie à des formes d'autonomisation culturelle, ainsi qu'à la subjectivation des acteurs sociaux reconnaissant le caractère ductile des minorités. En définitive, les institutions culturelles françaises devraient-elles réellement continuer de prétendre que le modèle français de l'exclusion et de l'exception culturelle élitiste demeure vraiment celui à défendre dans une société résolument multiculturelle ? La réflexion que nous avons menée tout au long de cet article montre le caractère urgent d'une réaction positive et adaptée à cette question devenue incontournable. Quelques pistes de réponse se laissent sans doute deviner à travers les évolutions récentes d'un marché de l'art de plus en plus réceptif au dynamisme et à la vivacité des créations émergentes, dont l'art franco-caraïbéen produit sans cesse des exemples édifiants, dignes d'une visibilité réelle et étendue.

Bibliographie

- Andrade, (de) Oswald, (2011). *Manifeste anthropophage, Anthropophagie zombie*, Ed., Black Jack
- Certeau, (de) Michel, (1980). *La culture au pluriel*, Ed., Christian Bourgeois .
- Cusset, François, (2003-2005). *French Theory, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Ed., La Découverte.
- Cuzin, Régine, (2010). *Arts visuels : le défi de créer dans la Caraïbe et de trouver sa place en dehors ?* In., "Le Guide de la Caraïbe", Ed., Jutta Hepke & Gilles Colleu p. 288.
- Fanon, Frantz, (1961). *Les Damnés de la Terre*, Ed., Maspero.
- Ferly, Joëlle.&Novivor, Ayelevi, (2018). *Désir cannibale*, Ed., Fondation Clément.
- Glevarec, Hervé, (2005a 2013b). *La fin du modèle classique de la légitimité culturelle*, In., "Penser les médiacultures", Ed., Armand Colin. p.87
- Guyot, Jacques, (2007). *L'expression médiatique des minorités linguistiques (p. 289-306)*, In., Rigoni, Isabelle (dir.) "Qui a peur de la télévision en couleurs ?" Montreuil, Ed., Aux Lieux d'Être.
- Hein, Fabien, (2006). *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Ed., St Amand Tallende.
- Hibran, René, *Le Problème de l'art à la Martinique*, "Tropiques", n° 6-7, février 1943, p. 39, *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris, Ed., Jean-Michel Place, 1978, n.p.
- Kirchner-Blanchard, Catherine, (2017). *Cartographie de la pensée et de l'action chez Hervé Beuze*, In., "Cartographie et topologies identitaires", Journée d'études du CRILLASH-CEREAP, Université des Antilles, 01/03/2018 [à paraître]
- Lefrançois, Frédéric (2017), recension de l'ouvrage d'Isabelle Barbéris & M. Poirson, *L'Économie du spectacle vivant*, in *Recherches en Esthétique*, n° 22, janvier 2017, pp. 235-236.

- Lochard, Guy, (2006, septembre 2006). *Les minorités visibles dans les médias, Belgique, Canada, France, Suisse*, Ed., Médiamorphoses n°17, pp. pp. 24-27.
- Maalouf, Amin, (2001). *Les identités meurtrières*. Ed., Livre de poche.
- Macé, Eric, (2006a, 2007b, 2008c, 2009d). *Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision : limites et apports de l'approche quantitative de la diversité*, Ed., Réseaux, vol.27-157-158.
- Malonga, Marie-France, (2000a). *Télévision française et intégration. Présence et représentation des « minorités visibles » à l'écran*. Mémoire de DEA de l'IFP.
- Mattelart, Tristan, (2009). *Les diasporas à l'heure des technologies de l'information et de la communication : petit état des savoirs vol.3, n°1-2*, Ed., tic&société.
- Vatter, Christoph, (2009). *Multiculturalisme et télévision en Allemagne et au Québec »* (pp. 139-148), In., Thiéblemont-Dollet, Sylvie (dir.) "*Minorités interculturelles et médias*", . Nancy, Ed., Presses Universitaires de Nancy.
- Vergès, Françoise, (2017). *Le ventre des femmes*, Ed., Albin Michel.
- Wallace, Michele, (1994). *The search for the "good enough" mammy: multiculturalism, popular culture, and psychoanalysis*", In., David Theo Goldberg (dir.), "*Multiculturalism: A Critical Reader*", Ed., Oxford: Blackwell. p. 259-268.
- Whitehead, Neil L. *Carib cannibalism, The historical evidence*. In: "*Journal de la Société des Américanistes*". Tome 70, 1984. pp. 69-87.
- Wided, Merchaoui & Wolff, Loup, (2018). *Diversité des publics et des appropriations d'une offre culturelle plurielle : le cas de une offre culturelle plurielle*. Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Culture études ».

Sites internet

- Affergan, Francis, (ajoutée le juil. 2018, 07 15). *Question piège, entretien , L'anthropologue Francis Affergan parle sans ambages de la Martinique...* Récupéré sur Bondamanjak,: https://www.youtube.com/watch?v=eiixkqW9D_8&feature=youtu.be consulté le 14/08/2018
- Albanel, Christine, (2009, 04 10). *Kréyol factory à la Villette, Critique et reportage Régis Durand de Girard (avec FXG) .* Récupéré sur fxgpariscaraibe.com : <http://www.fxgpariscaraibe.com/article-30076038.html> consulté le 10/08/2018
- Artprice, (2017). *Art Paris Art Fair*. Récupéré sur Artprice.com: <https://fr.artprice.com/events/74760/Art+Paris+Art+Fair> consulté le 05/06/2017
- Castellote, Jess, (2018, 02 20). *Clayafrika.com*. Récupéré sur Nigeria art market report 2017, Jess Castellote: publié le 20/02/2018 <https://www.clayafrika.com/single-post/2018/02/20/NIGERIA-ART-MARKET-REPORT-2017-BY-JESS>
CASTELLOTE Jess Castellote, *Nigeria art market, report 2017, publié le 20/02/2018 p.* consulté le 05/06/2018
- Girardin, A, (2017, 11 08). *La Cité des Outre-mer "existera" mais doit "être repensée"*. Récupéré sur Outremer360: <http://outremer360.com/politique/la-cite-des-outre-mer-existera-mais-doit-etre-repensee-assure-annick-girardin/> consulté le 22/07/2018
- Huchon, J.-P, (2013, octobre 25). *Intervention du président de la Région île-de-France lors de la conférence de presse de lancement du groupe de travail sur la Cité des Outre-mer.*, <https://www.dailymotion.com/cdn/H264->

848x480/video/x16vb4g.mp4?auth=1526393826-2690-5rsaa888-03a6737830cda6cdb656793aec2536cc consulté le 15/05/ 2018

Kirchner-Blanchard, Catherine, (2016, Octobre 15). *L'Atelier 45 ou les prémices d'une défragmentation artistique en Martinique*. Vidéo en ligne sur Manioc: Manioc, 2016 <http://www.manioc.org/fichiers/V16312>

Lafree, Gary & Drass, Kriss & Patrick, O'Day, (1992, 05). *Race and Crime in Post- War America: Determinants of African American and White Rates, 1957-1988*, *Criminology*. Récupéré sur Wiley Online Library: *Criminology*, 30, p. 57- 88. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1745-9125.1992.tb01101.x>

Le Monde de l'art.fr . (2017, 04 28). Récupéré sur Le Monde de l'art, La Fondation Louis Vuitton à Paris célèbre l'Afrique: https://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2017/04/28/la-fondation-louis-vuitton-a-paris-celebre-l-afrique_5119126_1655012.html consulté le 29 /05/ 2017

Lefrançois, Frédéric *The Hybrid Foundations of Caribbean Aesthetics*, 2018, <hal-01860564>. consulté le 30/08/2017

Martin, Laurent, (2017, avril 10). *Politiques culturelles et multiculturalisme : une rencontre impossible ?*, In., *Les politiques culturelles doivent-elles être multiculturelles ? 2/3*, CHMCC, 19/10/2015, OpenEdition CHMCC: <https://chmcc.hypotheses.org/2757> consulté le 13/08/2018

Nayrac, Magali, ((2011),). *La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains* . Récupéré sur Cahiers de l'Urmis, : [en ligne] <http://urmis.revues.org/index1054.html>

Piens, Guillaume, & Magnin, André, (2017, mars 28). *12h l'heure H, présenté par Hedwige Chevrillon, BFM Business*. Récupéré sur Orange streaming: <http://video-streaming.orange.fr/autres/art-p>

Sciences humaines, (2004, 10). *Sciences humaines, Incarcération des Noirs américains : des taux records*,. Récupéré sur Le cercle Psy Sciences humaines: https://www.scienceshumaines.com/incarceration-des-noirs-americains-des-taux-records_fr_4340.html consulté le 18/8/2017