

Art mémoriel sans pathos: les descendants d'esclaves ont (aussi) inventé l'art moderne et l'art contemporain!

En jaune, sont les références qui renvoient à des visuels présentés à la fin de ce texte et lors de la conférence.

Définitions

1. Pathos Étymologie. Du grec, souffrance, et, par suite, passion, du grec, souffrir.
Terme de rhétorique : mouvements, figures propres à toucher fortement l'âme des auditeurs.
2. Résilience : Résistance d'un matériau au choc. Force morale; qualité de quelqu'un qui ne se décourage pas, ne se laisse pas abattre
3. Art moderne et art contemporain : notions seront présentées au cours de l'exposé

Il est de bon ton de considérer les signes des expressions artistiques des Afro-descendants du Nouveau Monde, en rapport aux notions identitaires, magico-religieuses et/ou mémoriel.

Depuis la grande exposition des **Magiciens de la Terre (004-008)** à Paris, en 1989, (dont le remake se tient actuellement dans la capitale), on a vu grandir l'intérêt des commissaires et professionnels de l'art pour des œuvres jusques-là laissées dans les périphéries de ce qu'il est convenu d'appeler l'histoire de l'art.

La date de 1989 n'est pas sans rappeler un événement majeur puisque c'est avec la fin du bloc Est-Ouest –symbolisé par la chute du mur de Berlin- que le monde s'est retrouvé projeté dans la nouvelle ère du libéralisme. L'exposition se lançait donc dans la découverte de ce monde si méconnu, des artistes dits-du-sud, dont on se souciait peu auparavant de voir les productions intégrer le domaine de la grande histoire de l'art.

Il est clair qu'à travers cet intérêt se profilait la volonté de conquérir, non plus par l'invasion coloniale (le temps était révolu) mais sous la nouvelle forme tout aussi impérialiste, des nouveaux marchés économiques.

Les créations de l'artiste-dit-du monde devenaient alors, potentiellement un nouvel enjeu commercial. Les productions d'œuvres de ces artistes, auxquels nous sommes associés, allaient par la suite alimenter de manière croissante, le marché d'art contemporain et participer de façon indéniable à l'émergence d'une économie culturelle jamais égalée. Aux côtés des galeries, des biennales, des foires, des revues spécialisées, les métiers d'assistants d'agent d'artistes, de critiques d'art, de commissaires vont entre autres, devenir tellement en vogue, que des nouveaux secteurs de formations seront créés : de nouvelles écoles d'art (Martinique 1980), ingénierie culturelle, bac option art danse en Guadeloupe dans les années 2000...par exemple.

Dans les années 1990: La Grande-Bretagne considère que le secteur de la culture représentant plus de 7% de son économie.

La spéculation aidant, on a vu très vite émerger des marchés d'œuvres d'art des artistes dits-du-sud, renforcés par le travail de commissaires se faisant le relais auprès du public pour faire connaître ces nouvelles formes artistiques.

Les disciplines universitaires telles que les Etudes Culturelles aux Etats-Unis et en GB ont appuyé la nécessité de porter l'attention sur les expressions artistiques de ces artistes en prenant à cœur les expressions des peuples précédemment colonisés, et/ou rendus en esclavage.

Si on peut saluer l'initiative de valoriser alors toutes ses expressions, qui ont été très fécondes depuis les années 1930 mais qui ont été adulées tout au long des années 1980-90, on est arrivé très vite au constat, que se forgeait alors un discours (politique ?) souvent réduit à la seule notion identitaire. Pire, ces artistes étaient la plus part du temps, relégués à une catégories de « deuxième classe » parce que leurs pratiques étaient prises en compte uniquement au sein de présentations de groupe sous des labels génériques (ex : exposition d'art africain - d'art amérindien- d'artistes de la Caraïbe - Peinture du monde noir - Rovélas 1985 - **Kréyol Factory (009)** en 2009-) plutôt que sous forme monographique, bien plus intéressante à mon sens. Les années 1980-90 ont alors vu la grande thématique identitaire¹ devenir très vite une prison pour tous ces artistes ne souhaitant pas uniquement s'exprimer sur la seule thématique de leurs origines.

En ce qui concerne la notion de réparations, elle s'est nécessairement posée en France lors de la loi Taubira. Mais bien avant elle, aux Etats-Unis, dans plusieurs pays d'Afrique et en Angleterre s'est posée à travers la question des réparation une question d'une toute autre importance : celle de la « *repatriation* » : à savoir, du retour des objets archéologiques, culturels et archives relatives aux peuples colonisés, conservés dans les instances muséales ou scientifiques des pays occidentaux et dont le Louvre et le British Museum ne sont que des exemples parmi tant d'autres (Musée de l'Homme, Musée des colonies etc).

S'il est donc, une mémoire qui se doit aujourd'hui d'être adressée à mon sens, c'est bien celle des multiples objets culturels et culturels ainsi que tout document d'archive dispersés entre les institutions qui nomment des spécialistes (ethnologues, conservateurs, historiens et autres) pour en prendre soin, mais qui surtout continuent de maintenir ces objets hors de leur contexte de production et donc hors de la portée des afro-descendants sans chercher, -à noter au passage puis que c'est le cas surtout en France à l'inverse de L'Angleterre-, à former ses afro-descendants, à prendre en charge eux-mêmes ce qui relève directement de leur mémoire. Il est vrai que l'argument premier donné par les dépositaires des-dits objets est qu'entre leurs mains, ces objets gagnent à être protégés car conservés selon des moyens de préservations souvent coûteux que les pays dits-du-sud, ne sauraient prendre en charge ou que des conditions climatiques risqueraient d'endommager à jamais.

¹ Rovélas : « Peinture du monde noir », représentant officiel de la Guadeloupe au colloque *Art et monde noir, les artistes face au monde blanc*, Centre Pompidou, Paris, 1985

Un exemple chez nous (avant de passer à mon propos) sont les archives relatives à nos ancêtres : c'est en France, dans l'Héxagone, qu'il faut aller les trouver, à Nantes, à Aix-en-Provence et dans les diverses administrations qui dirigeaient les anciennes colonies. On s'attendrait alors à ce que le futur Memorial ACTe redresse ses lacunes particulièrement révélatrices d'un refus de la nation à nous restituer cette mémoire.

On laissera de côté toute la culture Marron, dont les productions (Ka, contes, etc) sont à rapprocher à mon sens bien plus d'un art qui n'a jamais cessé d'être en lien avec le spirituel, à l'instar de ce que représenterait la force du Vaudou en Haïti.

En ce qui concerne l'art contemporain, le cas de la Mairie de Paris est également parlant. Là où il y avait à la fin des années 1980-90, une volonté de faire connaître les pratiques artistiques des Outremer, sous un angle qui ne soit plus l'angle colonial (et on rappellera l'existence de ces expositions-zoo au début du siècle dernier), le programme d'exposition mis en place à l'époque a très vite été fortement critiqué par les artistes eux-mêmes considérant l'exposition comme, je cite : folklorique !

C'est qu'effectivement, l'heure était encore à présenter notre région sous ce label. A l'époque déjà, les Antilles tentaient de se détacher de cette étiquette devenue insupportable tellement elle était entachée de condescendance : on se souvient de l'image de la doudou et de l'art qualifié de doudouiste.

Alors qu'on tentait de se détacher d'une telle étiquette, nous sommes tombés de suite dans une nouvelle appellation! En effet, de folklorique, les œuvres de nos artistes ont été alors labellisées d'œuvres identitaires ou revendiquant une identité : qu'elle soit africaine, caribéenne, amérindienne, guadeloupéenne ou – il faudra m'en donner alors la définition- noire ! Il est clair que le label allait de pair avec les adjectifs adoptés par de nombreuses associations d'Afro-descendants, exprimant le besoin que la nation reconnaisse leur véritable identité plutôt que de la fondre/ ou de la confondre avec l'identité nationale comme le souhaitait le programme d'assimilation proposé dans les années 1940 à l'époque de Césaire.

Aux début des années 2000, la proposition de la commissaire Régine Cuzin de mettre en relief, des œuvres contemporaines des artistes d'outremer, a donné lieu à une vingtaine d'expositions sous le titre de **Latitudes entre 2002 et 2010 (010 - 015)**. Les œuvres étaient choisies pour leur aspect artistique et non pour leur seule illustration d'une identité en quête d'elle-même. Les expositions proposaient à partir de 2005, des itinérances systématiques dans de vraies instances muséales en plus de divers lieux culturels de divers pays participants : musée d'art contemporain de Panama, Musée d'art moderne de Santo-Domingo, centre culturel Jean-Marie Tjibaou en Nouvelle Calédonie... Le Pavillon de la ville de Pointe-à-Pitre en 2009 accueillait l'édition 2007, après sa présentation à la Biennale de la Havane la même année. Plus de 80 artistes ont ainsi pu faire connaître leurs œuvres et – en ce qui me concerne- se faire connaître du public français, à travers le projet des Latitudes, dont le titre même ne renvoyait pas à une thématiques identitaire. Les rendez-vous étaient même

l'occasion pour les artistes de rencontrer leurs pairs dans la capitale, à l'instar de nos aînés, les Césaire, Senghor, Gontran-Damas et compères, plusieurs décennies auparavant.

C'est à l'occasion de la Latitudes 2004, qu'habitant Londres depuis près de 10 ans, je rencontrais pour la première fois mon confrère, Thierry Alet, dont je connaissais déjà le travail. Les artistes tels que Bruno Pédurand, Jean-François Boclé, Philippe Thomarel, Nathalie Leroy Fiévré, Roshini Kempadoo, ont entre autres, été présentés au public parisien. L'Artocarpe a vu le jour sur le réseau Latitudes, avec notamment les membres Mario Lewis (Trinidad) Joëlle Ferly, Henri Tauliaut (Guadeloupe), David Gumbs (St Martin)... (ces deux derniers seront en résidence au Moule, d'ici la fin de l'année).

Au fil des Latitudes, l'échange entre les artistes et avec la commissaire a permis selon moi au moins deux choses :

1. De renforcer la position des artistes vis-à-vis de leurs pratiques afin de ne plus apposer aux œuvres un discours « après coup » mais de s'appliquer à poser une vision de leur conception de l'art, de l'artiste et de l'œuvre contemporain
2. De présenter à notre commissaire l'étendue des nouvelles pratiques émergentes que nous souhaitons peu-à-peu, tous mettre en distance avec les seuls propos identitaires tenus par la plupart des commissaires.

Régine Cuzin est devenue alors une spécialiste de l'art de nos régions et je précise ici que depuis Janvier 2014, sur les recommandations d'une étude de notre structure par le Dispositif Local d'Accompagnement, mis en place par la Boutique de Gestion d'Entreprise, Régine Cuzin nous accompagne en qualité de Directrice Artistique au sein de L'Artocarpe.

La venue de Fabienne Viala m'a alors permis d'aller encore plus loin dans la réflexion des propos que je défends, à savoir de ne pas sombrer dans un pathos, chaque fois que l'on mentionne le terme de Mémoire en rapport des pratiques artistiques contemporaines des Afro-descendants du Nouveau Monde, et de considérer que les Afro descendants en ce qui concerne la Guadeloupe et la Martinique ont également participé de plein pied à la modernité artistique dès leur sortie de condition d'esclave et ont engendré des œuvres contemporaines avec humour. Il serait alors dangereux et réducteur de vouloir constamment ramener leurs productions aux seules notions d'art mémoriel qui deviendrait alors la nouvelle étiquette au même titre que ne l'ont été avant elle, le folklorisme et l'art identitaire. Il est clair qu'à l'aube du lancement du **Memorial ACTe (016-018)** on serait tenté de penser qu'une telle entreprise est une aubaine pour notre territoire, surtout au vu du superbe bâtiment qui lui est consacré que les architectes ont voulu profondément symbolique. Mais un tel projet ne deviendrait-il pas le piège pour des artistes envieux de voir leurs œuvres intégrer cette institutions, de produire en conséquence, à savoir de s'attarder à ne produire dorénavant que de l'art mémoriel ! On voit déjà émerger ça et là des achats d'œuvres qui semblent ne s'intéresser qu'à cette thématique : la traite, l'esclavage et les actuels problèmes sociaux des descendants africains. Le danger serait alors de voir à nouveau émerger un art considéré comme de « seconde classe » (et j'en veux pour

preuve la distinction faite entre un commissariat nommé pour l'acquisition d'œuvres internationales et un autre pour les achats d'œuvres locales, comme nous le rappelle la lettre ouverte de Michel Rovelas et ses collègues). Cet art de « seconde classe » qui tenterait alors de transcrire pour le grand public en besoin de panser des blessures, l'indicible à travers des œuvres nécessairement chargées de pathos parce que souhaitant charmer les commanditaires, plutôt que d'œuvrer à travailler leur poésie, à savoir leur écriture singulièrement artistique.

Le pathos étant entendu comme nouveau fantasme collectif, préférant inconsciemment mettre en valeur la rhétorique d'un discours de la victime, et indirectement sombrant dans un voyeurisme tendancieux, à rechercher à représenter, à rendre visible ce qu'on se doit de laisser au passé. Il ne s'agit pas là d'être dans le déni, mais dans le seul respect. On citera, au passage, l'initiative de l'association **Lanmou Ba Yo (019 - 025)**, dont le propos, à l'inverse du Memorial Acte, est de rendre hommage à nos aïeux, sur le cimetière des esclaves de L'Anse Marguerite, au Moule, sur un véritable lieu de mémoire, d'une part, et sans représentation visuelle conviant le pathos, d'autre part.

L'apport des expressions artistiques des Africains et Afro descendants au sein de la modernité est indéniable : on retiendra l'art Africain dont s'est inspiré Picasso pour créer avec ces pairs, le Cubisme, et la musique Jazz, qui a donné naissance à une nouvelle écriture internationalement reconnue au sein des grands courants musicaux aujourd'hui.

Généralement considéré comme périphériques (l'art de la rue ; les pratiques des artistes africains ; l'art dit caribéen etc), la reconnaissance des œuvres des artistes Afro-descendants a du même coup entraîné la révision de la définition de l'art tel que proclamée par l'Occident.

L'art contemporain apporte ceci de nouveau, contrairement à l'art moderne : une véritable démocratisation de l'art et son droit légitime d'être reconnu au sein de l'histoire de l'art rédigée par l'Occident. Histoire qu'il convient de réajuster en la notion d'histoire des arts (au pluriel), d'une part et d'autre part, qu'il convient de réaffirmer comme expressions humaines sans rapport de hiérarchisation des cultures. L'art contemporain ne doit plus véhiculer le message d'une culture, voire d'une civilisation qui primerait sur une autre par ses qualités plastiques ou artistiques. L'idée en définitive, serait bel et bien d'en retenir une relation entre les diverses cultures, au sein de laquelle, il n'y a plus de dominant, ni de dominé, mais que des artistes et des pratiques qui se respectent les unes les autres pour mieux grandir ensemble.

Devant beaucoup aux études culturelles dans la fondation d'une théorisation de son propos, l'œuvre contemporaine des artistes dits-du-sud, se rapprocherait de la conception Peircienne de prendre en compte le signe, l'objet et l'interprétant, qu'il soit auteur ou récepteur au sein du contexte qui a vu l'œuvre émerger.

Faire œuvre, c'est-à-dire, faire acte de création artistique, revient donc à interroger le processus artistique et sa relation au contexte de l'œuvre d'une part, mais cela revient également à interroger les formes esthétiques de l'œuvre en relation aux autres formes exécutées antérieurement ou simultanément. Cet aspect de l'analyse mise en relation –à savoir, l'inter-icongité- s'attache donc à faire dialoguer les œuvres entre elles par le biais des signes qu'elles présentent et de tenter de théoriser à partir de ces signes, sur les possibles écritures, styles qui reflèteraient ainsi notre monde, en vue de mieux le comprendre.

On rappellera que l'art contemporain poursuit le projet moderne d'élargir la définition de l'œuvre, d'une part, en décloisonnant radicalement les limites du médium² - l'œuvre devient alors transdisciplinaire- et, d'autre part, en légitimant les pratiques d'artistes à la fois non académiques (ce qui était déjà le propos de l'art moderne) mais surtout non occidentaux, ce qui inscrit de facto l'art contemporain comme pratique internationale.

Là où l'art moderne en restait, selon moi, à valoriser les nationalismes occidentaux (l'art américain, l'art italien..), à quelques exceptions près, l'art contemporain opère un véritable tournant en démocratisant les pratiques qui intègrent alors des œuvres de créateurs jusques là ignorés, ou mal connus, de ce tout-monde, en faisant de l'expérience de l'œuvre d'art contemporaine, une mise en relation. Relation à l'objet artistique (si objet il y a) et relation au contexte ayant permis à cet objet (ou concept) d'émerger.

A cela s'ajoute le désintérêt de la nécessité de faire du 'beau', (propos de l'art moderne) permettant alors de s'affranchir du besoin de faire de l'expérience artistique, une expérience de la contemplation. L'art contemporain n'est radicalement plus (à l'inverse de l'art moderne) un art rétinien, ou encore un art de la contemplation ou encore, un art 'du beau'.

Si on devait alors se poser la question de ce que pourrait être la première œuvre moderne en Caraïbe francophone (à savoir en Guadeloupe et en Martinique), on serait surpris de s'apercevoir que des œuvres conscientisant leur acte créatif, s'inscrivant au sein du contexte historique qui les a vues naître, existent bel et bien parmi les créations de nos ancêtres dès leur sortie de leur condition d'esclave.

En effet, une fois la liberté rendue, les créations artistiques des afro-descendants vont en s'affirmant : elles prennent des formes subversives d'objets et d'événements artistiques dans le domaine du chant, de la danse, de la musique, de la procession (le carnaval) parmi d'autres formes performatives (dont le conte et plus tard le théâtre entre autres).

² « Est œuvre d'art ce que je nomme comme tel » disait Marcel Duchamp à l'apogée de l'art moderne

En parallèle, **les premiers nantis de descendance africaine (027 _ 028)**, vont se réapproprier, l'objet-même qui entravait jadis la liberté de leurs parents – c'est-à-dire les chaînes- et parvenir par le port systématique de celles-ci sous une forme ornementée –un bijou en or- à transcender l'injure. La chaîne-devenue-bijou doré est avant tout un acte de réappropriation. Elle est également un acte de dérision. Dérision envers l'ancien maître dont la marchandise, n'est plus. Elle est enfin –et surtout- la trace mémorielle de l'oppression vaincue. L'or, symbole de la lumière, permet de sortir de l'ombre l'ancien esclave et de révéler sa beauté à l'ancien maître. Le port de la chaîne dorée reste aujourd'hui encore, le rappel à tout type d'oppression qu'il est de notre devoir de ne pas ignorer. On la retrouve chez les rappeurs américains, tout comme chez les artistes de la Diaspora africaine.

Avec son *ready-made* intitulé *Fountain*, l'artiste Marcel Duchamp proclamait en 1917, (dans la lignée des réalisations similaires des artistes de la Bohème), qu' « est art, ce que je nomme comme tel ». Son œuvre - un urinoir déplacé du secteur industriel et exposé au sein d'une galerie en tant qu'objet d'art – est réalisée sur le principe de ne requérir aucun savoir faire technique pour la réaliser. L'artiste invitait ainsi ses pairs à reconsidérer la définition de l'art pour lui supplanter un concept infiniment ouvert, dégagé de tout académisme.



Dans la Caraïbe française, le collier forçat, et **les boucles d'oreilles (029)** rappelant les bracelets des captifs placés aux chevilles, passeront dans les toilettes de nos aïeux pratiquement vers cette même époque. Ils se doivent alors d'être considérés comme les premiers *ready-made* de l'art caribéen.



En véritables accessoires fétiches des descendants de la Diaspora Africaine, ces bijoux assurent à travers leur visibilité, la transmission d'une mémoire à jamais constitutive de l'histoire de la douloureuse rencontre des peuples Européens et

Africains sur le Nouveau Monde. Ironie ou pas, depuis près d'un siècle, ces objets sont repris par les plus grands couturiers et *top models* du monde du stylisme et de la mode (030)...

En transcendant, métamorphosant l'objet de la honte en bijou, ce ready-made témoigne surtout de l'acceptation d'un passé que l'opresseur aurait préféré jeter aux oubliettes, dès la proclamation de l'abolition définitive. Contrairement aux idées reçues, j'avance l'idée contraire à Fanon (et c'est le terrain Martinique que le psychiatre étudiait) que ce ne sont donc pas les descendant d'esclaves qui ont opéré une amnésie, mais bien les descendants des colons.

Autre oeuvre artistique majeure bien plus récente, qui fait date, à mon sens. En Martinique, quand Césaire, alors maire de Fort-de-France, décide de ne pas faire restaurer la tête de la statue de Joséphine de Beauharnais³(031), consciemment décapitée par des détracteurs, il opère-là un autre détournement du monument historique érigé par l'Etat français sur la place de la Savanne à Fort-de-France. Ce monument, en effet était vécu comme une insulte par grand nombre de descendants Africains de l'île sœur.

Décision hautement symbolique, que celle de l'artiste-poète Césaire, renforcée plus tard, par l'ajout de couleur sang par d'autres supporters, en signe d'approbation et de soutien à la décision du maire de l'époque. On notera bien qu'il n'a jamais été question de retirer la statue, ce qui eut été un simple acte réactionnaire, mais de la laisser sur place, ainsi, sans tête, confirmant alors son droit de présence sur la place de la Savanne...



³ L'impératrice Joséphine de Beauharnais, femme de Napoléon, a fait rétablir l'esclave en 1802 alors qu'il avait été aboli une première fois en 1794.

A ce jour, alors que Césaire n'est plus de ce monde, la Joséphine n'en reste pas moins décapitée (032). Toute performance ou autre action artistique en rapport à la statue de Joséphine, n'égalent pas la force d'un tel acte qui à travers lui, a enfanté non seulement une nouvelle création artistique -bien plus visitée encore que ce que ne l'était la Joséphine non guillotinée, soit dit en passant- mais surtout, un débat sur la légitimité de laisser la seule politique nationale le soin d'ériger des œuvres mémorielles sans aucune consultation de la population et sans aucun respect pour la mémoire de tous les Africains déportés durant la traite.

Nos aînés, à mon sens, nous font alors rejeter toute thèse, selon laquelle l'homme antillais, (et bien sûr, la femme) seraient des « Alzheimer » précoces, reniant leur passé. On continue de dire, qu'à travers ce même Césaire, l'antillais aurait préféré une assimilation aliénante, afin d'éviter d'avoir à reconnaître un passé vécu comme de la honte.

Les travaux de Fanon concluant certes dans le même sens, il serait bon de dissocier d'une part l'oubli comme nécessité de faire le deuil, alors nécessaire pour toute forme de réparation du moi intime et social, personnel et/ou collectif, et l'oubli comme déni, symptomatique d'une pathologie réelle, là-encore, personnelle ou collective.

J'avance l'hypothèse que la rhétorique de l'oubli comme pathologie n'est qu'une construction qu'il faut aujourd'hui réajuster quelques peu : des travaux ont en effet montré l'effet salutaire pour un peuple de pratiquer le silence - l'omission du traumatisme- le temps d'une génération au moins, avant de faire ressortir la mémoire du trauma et le traumatisme qui s'ensuit chez les générations suivantes. J'en veux pour preuve les non-dits de mon grand-père de ses années de la guerre 1939-1945.

Afin de mieux comprendre l'importance de l'acte de Césaire il convient de rappeler l'ostracisme dont a souffert Césaire, rejeté à la fois par ses compatriotes communistes (puisqu'il avait accepté la départementalisation), et rejeté également par le gouvernement français qui ne souhaitait qu'une chose : sa fin⁴. On rappellera également que le terme d'assimilation avait été redéfini par Césaire lui-même en « départementalisation » afin d'en diminuer l'insulte que contenait le terme de la politique centrale.

C'est dire combien il est de notre devoir de faire taire, les propos -à mon sens - erronés qui continuent d'affirmer que l'antillais, est resté passif à la reconstitution de la mémoire de son peuple, et qu'il se serait même fait le complice d'une tentative de son anéantissement (à en juger les écrits de Fanon).

Il serait bon de lui confronter -à mon sens- la volonté certaine de l'état français, d'encourager un tel discours, dans le seul dessein d'atténuer les exactions infligées

⁴ Tiré des propos de Césaire sur la mort de Berthelot dans un avion au sein duquel, il aurait dû lui-même embarquer

aux peuples africains déportés et mis en esclavages, à l'heure même où la France glorifiait la reconnaissance des Droits de l'Homme et du Citoyen (1789).

Car l'histoire de l'Africain devenu Antillais, est avant tout l'histoire d'une France face à ses propres contradictions : prônant des valeurs symboliques qu'elle est la première à bafouer sur ses propres territoires.

Les pratiques artistiques des Afro-descendants du Nouveau Monde ont ceci de commun qu'elles déconstruisent toutes les structures en place. Le Jazz, par exemple s'en prend aux partitions académiques, la danse de Léna Blou (040) revisite les notions de stabilité, de balance, d'équilibre, chères à la danse classique occidentale.

Y sont supplantées deux choses. D'une part, l'affirmation de nouvelles écritures créatives, nécessairement plurielles, allant ainsi contre la notion d'unicité prônée en art : recherche de courant, de mouvement et de définition en « isme » (art moderne). D'autre part, l'observation d'une nécessité quasi-systématique de se réapproprier toute proposition édictée par l'ordre en place, le déconstruire avant de l'adopter.

Il y a ainsi une véritable nécessité de se faire sienne toute directive qui vient de « l'Autre bord », cet Outremer (et j'insiste sur le fait que l'Outremer doit être vécu à double sens, et non pas uniquement comme les territoires périphériques de l'ancienne métropole). Cette attitude tient de l'impossibilité à envisager une relation de confiance avec un état dont l'histoire se résume à des montagnes de mensonges, trahisons et d'exactions qui continuent de se poursuivre de nos jours⁵.

L'inconscient collectif des Afro-descendants de la Caraïbe française, est toujours dans une relation amère avec l'ancienne Métropole.

Cependant, l'art contemporain des artistes de nos îles, comme nous le rappellerait Glissant, se résume à une projection que se fait l'artiste de son appartenance au reste du monde et non plus au vain questionnement de savoir s'il doit ou non appartenir à la nation française spécifiquement. Le dialogue engagé se fait alors directement avec le monde, souvent dans la langue internationale (nous assistons ici à l'usage grandissant de l'anglais chez les nouvelles générations d'artistes), avec l'emprunt aux nouvelles technologies, d'écritures actuelles, autour de thématiques qui sont celles de la mondialisation et non plus de la seule notion identitaire, qui est aujourd'hui à mon sens, dépassée.

L'artiste afro-américain du Nouveau Monde, et donc de la Caraïbe, a, en un temps record, c'est-à-dire en un peu plus de cent ans cinquante ans, participé à l'art moderne et à l'art contemporain tout en continuant de développer un art traditionnel. Il serait alors faux à mon sens, de parler de façon réductrice, d'un art qui « revendique »... qui se pose « en réaction à »... qui « condamne »... Il faudrait plutôt

⁵ on pense à ce qui est aujourd'hui appelé la FrançAfrique, à savoir des états francophones africains subissant toujours les règles de la colonisation française. On pense également à Mayotte, qui est récemment devenu un département français, alors même que la France faisait dire en 2009, que les départements d'Outremer lui coûtent cher en subventions publiques : on comprendra que le calcul est tout autre, surtout devant le refus de la France à souhaité tenir de véritables statistiques sur les gains et pertes des départements d'Outremer, en terme de mouvement de la population active, de revenus d'impôt, d'augmentation de l'électorat et de redistribution des postes pour les fonctionnaires de l'hexagone.

parler d'un art qui affirme sa place au sein du monde, et non plus qui cherche à être légitimé par la nation française. Et c'est ce dialogue en direct avec le reste du monde, refusant tout intermédiaire et toute censure, qui vaut parfois à l'art de la Caraïbe française, toute sa force.

J'ajoute que tout comme il en est question dans les œuvres des grand jazzmen, l'humour et la spiritualité sont au cœur des pratiques des Afro-descendants.



Je prendrai l'exemple de l'œuvre *Tout Doit Disparaître*, (2001) de Jean-François Boclé (041 - 044), artiste martiniquais vivant à Paris.

L'œuvre est une installation monumentale présentant 15 000 sacs plastiques bleus de type « sachet de supermarché », disposés afin de

reconstituer une mer. A travers cet assemblage, l'artiste fait, bien sûr, référence avec humour à la société de consommation en rappelant la phrase-clef de la réclame cherchant à « liquider », solder la marchandise: « Tout doit disparaître ! ». On retient surtout les travers qu'une telle société de surproduction et surconsommation engendre sur le plan écologique (l'existence par exemple d'un nouveau 'continent de sacs plastiques' dans les mers du nord).

Cependant l'œuvre fait surtout référence à la mémoire de nos aïeux en rappelant indirectement les pratiques barbares de la traite négrière lorsque les bateaux négriers français poursuivaient la traite illégalement, et se débarrassaient de leur cargaison en sommant des hommes, des femmes et des enfants africains de sauter par dessus bord, dans l'océan, afin de ne pas avoir à payer l'amende sévère des navires Britanniques qui les accostaient en pleine mer. Il est plus d'un témoignage dans les archives de la marine anglaise, de bateaux Britanniques qui trouvaient à leur arrivée à bord des bateaux négriers, des cales vides. Sans aucune preuve de cargaison illégale, l'amende ne pouvait être appliquée. Cette pratique, très répandue, ne faisait perdre aucune transaction financière aux navires français ni aux propriétaires d'esclaves, puisque la marchandise en question, ce bois d'ébène que représentaient nos ancêtres, était assurée. Les propriétaires n'avaient donc plus qu'à réclamer l'argent de l'assurance, une fois arrivés à destination, alors que la vie de milliers d'hommes, femmes et enfants était perdue à jamais. *Le tout doit disparaître* de

l'artiste martiniquais glisse alors remarquablement du registre de l'humour à celui de la spiritualité. Et on retiendra que l'œuvre a aujourd'hui été achetée par la collection Saatchi&Saatchi (Angleterre). Gageons que le Memorial ACTe saura reconnaître la valeur des œuvres d'artistes de notre région, tout comme a su le faire ce grand collectionneur, sans faire de notre mémoire une nouvelle valeur marchande qui engendrerait, tout comme à Gorée par exemple, un tourisme mémoriel de façade⁶.

Aujourd'hui, je serai portée à dire que l'art contemporain se fait sans le nom, au sein des défilés carnavalesques, de chorégraphies, de créations artisanales (design d'objets notamment valorisant les matières naturelles : bambou, bois, corail, pierres comme les bijoux de Jorge Rovelas par exemple). Mêlant à la fois les techniques de la modernité aux pratiques traditionnelles, l'art de notre région continue d'emprunter à l'académisme et notamment aux nouvelles technologies, en vue de poursuivre son activité de détournement : les écrits de Frankétienne (Haïti), les chars de Peter Minshall 045 (Trinidad), les sculptures d'Alexandre Arrechea 046-047 (Cuba), les vidéos de Sheena Rose 048-049(Barbade).

Certaines œuvres entretiennent avec subtilité les références à l'histoire et la notion de mémoire (Isaac Julien 050-52 ; Jean-François Boclé, Bruno Pédurand 053-055, Jean-Marc Hunt 056_057) Souvent codés, les signes échappent alors au sémiologue non averti, qui serait issu d'une autre culture. A travers ses films, Isaac Julien remet à l'honneur les exploits des Noirs restés hors des livres historiques occidentaux. De même, le cubain Alexandre Arrechea ose rire de la grandeur de l'Amérique du Nord, qui continue d'imposer l'embargo à son pays.

En ce qui me concerne, la référence à notre mémoire a émergé de manière inconsciente, au sein d'une œuvre, qui est pourtant devenue capitale pour ma carrière.

Lors de la présentation d'une performance réalisée en 2011, le journaliste Didier Levreau, fondateur et directeur de la publication en ligne *Perspektives*, me faisait remarquer qu'elle contenait une référence très profonde à la mémoire des esclaves.

⁶ Nous gardons en mémoire que nombreux sont les historiens qui remettent en question l'authenticité de la maison de Gorée comme site réellement historique où des Africains auraient été vendus comme esclaves avant de partir pour le Nouveau Monde.



g

La performance est de ces pratiques à la fois traditionnelles et contemporaines. En adoptant ce medium, j'avais conscience de rester dans la lignée d'une tradition, sans toutefois mesurer la portée d'un signe révélateur d'une mémoire collective qui y était enfouie.

L'œuvre **Revolution (058-064)**, *Motion of a Body on Its Own Axis Or Around Another Body...* (trad. Révolution : mouvement d'un corps sur son axe ou autour d'un autre corps), était une performance que j'avais écrite pour Haïti en juin 2011, où je me rendais en résidence artistique pour 3 mois. Cette résidence devait me permettre de travailler la performance avec des artistes Haïtiens dont la majorité dormait encore sous des tentes, suite au séisme du 12 Janvier 2010.

Afin d'être à l'écoute de cette terre qui avait grondé, ce *goudougoudou*, comme l'appellent les Haïtiens, je décidais de me positionner sur la place du Champ-de-Mars à Port-au-Prince, non loin du palais présidentiel écroulé, et non loin non plus des nombreuses tentes qui établissaient un nouveau quartier résidentiel informel. Le but de cette performance était d'observer ce pays, ce peuple frère mais aussi de prendre conscience des sensations de mon propre corps que j'avais décidé de soumettre durant 24 heures, à un jeûne sec, tout en restant en position debout.

Qui à un jour, déjà dédié une journée de son temps au Cosmos ?



Le temps d'une révolution complète, soit 24 heures, posée sur un socle duquel je m'imposais de ne pas descendre, sans eau ni nourriture, je tournais lentement en silence et me lançais peu à peu dans ma propre révolution.

Même si j'avais pris soin de préparer cette performance, en

faisant un jeûne de 9 jours, les paramètres de ma résistance physique à l'effort demandé restaient aléatoires, puisqu'aucun spécialiste (médecin ou autre) ne pouvait m'assister sur les aspects « techniques » qu'il me fallait affronter à savoir : comment combattre l'envie d'uriner ? Comment éviter les fourmis dans les jambes ? Comment prévenir de l'insolation ? Afin de ne pas éprouver la faim, j'avais entamé ce jeûne de neuf jours en amont de la performance afin de « préparer mon corps », et lui enlever toutes ses toxines.

i

i



Pour la soif, la chaleur et le décalage horaire, j'avais décidé de commencer la performance aux heures creuses de la journée, soit, à 16h00 un samedi et la mener jusqu'au lendemain à 16h00, le dimanche. Le matin de la performance, j'avais beaucoup bu et pris soin d'arrêter de boire à 10h00 du matin, afin de ne pas faire pression sur ma vessie.

Les paramètres techniques se sont avérés suffisants pour mener à bien cette expérience artistique qui était la première de ce genre de ma carrière.

24 heures pour penser... ou du moins... pour ne plus penser !
Ne plus penser à son propre pays, sa propre maison, ses proches, ses petits problèmes, son

petit découvert bancaire, le chat malade, le conjoint énervé...bref se détacher...Se détacher de tout, pour rejoindre le Grand Tout.



j

Durant 24 heures une communication non verbale s'installait avec ceux venus me regarder, moi, l'artiste de passage, moi l'étrangère, celle qui pour la première fois permettait le renversement des rôles à ce peuple Haïtien trop souvent exposé au regard voyeuriste et intéressé des photographes. En effet, le public pour une fois, était lui-même en mesure de jouer les photographes, grâce à la petite boîte numérique intégrée dans le téléphone portable des visiteurs. A deux pas du musée national, fermé pour cause d'effondrement, je devenais à moi seule, l'œuvre d'un nouveau musée à ciel ouvert, exposée, le temps d'une journée complète.



k

Josué Azor

Le peuple haïtien laissait jaillir l'émotion : des coups de pierres d'enfants doutant de ma réalité, des pleurs d'hommes et de femmes souhaitant offrir des prières aux proches récemment disparus, des dons faits à la Mambo que j'étais devenue à leurs yeux. Certains ayant entendu parlé de cette œuvre vivante, avaient payé leur place dans le bus pour venir me voir depuis leur quartier éloigné. J'étais devenue, en un jour aussi célèbre que la Joconde avec pour Louvre, un Champ-de-Mars si encombré que même les agents de la circulation n'osaient remettre de

l'ordre dans le trafic immobilisé, par crainte de perdre l'instant magique, qui se créait peu à peu.



Au regard des images produites spontanément par le jeune photographe haïtien Josué Azor, le journaliste Didier Levreau remarquait qu'en étant centrée sur cette place publique, je revisitais sans m'en rendre compte, un fait historique : des hommes, femmes et enfants africains avaient été exhibés contre leur gré, sans doute sur cette même place, avant d'être vendus comme esclaves...Les admiraient-on en tant qu'hommes, femmes, enfants ? Ces marchés humains, étaient bien plus qu'une simple transaction économique, puisqu'ils devenaient un prétexte pour satisfaire certains fantasmes des spectateurs affamés d'un voyeurisme aussi bien sexuel (les seins dénudés des femmes, le sexe des jeunes filles et des hommes) que morbide (jouissance de pouvoir mettre fin à la vie de ces corps enchainés, à sa guise sans qu'aucun tribunal colonial ne punisse véritablement ce crime).

Sur cette place du Champ-de-Mars, je réunissais tout un peuple hétérogène, du paysans, aux mulâtres aisés, du missionnaires étranger aux sans abris, du journalistes aux ambassadeurs.

Je voyais également tout : le profiteur qui tente de dérober son voisin au sein de la foule, l'hystérique qui jure que je suis un homme et non une femme, le joueur en besoin d'argent, qui lance le pari à son voisin de foule, que je n'arriverai pas au bout du temps annoncé.



m © Josué Azor

Si la présence de mon corps était réelle, je n'en devenais pas moins absente en esprit au fur et à mesure que la performance avançait dans le temps. Était-ce donc là la force de l'homme ? De laisser son corps subir sans que l'esprit ne soit atteint ? Du temps où nos ancêtres subissaient l'horreur, du temps où l'humiliation était à son comble, serait-il alors possible que nos aînés aient pu laisser ainsi leur esprit s'évader et ainsi diminuer leurs souffrances ?



n

Des rescapés restés parfois bien plus de 24 heures sous les décombres du tremblement de terre, avaient été retrouvés vivants. Comment ces corps avaient-ils pu résister autant de temps sans préparation aucune, à la faim, à la soif, à l'immobilité et surtout à la peur de voir leur dernière heure arriver ?

A travers cette œuvre éphémère et un public convoqué par la seule voix de la rumeur, ma performance offrait un moment de communion, au sens où nos échanges prenaient place en esprit.

A ma volonté de faire œuvre sans medium, je permettais de transcender une scène restée centrale dans la mémoire collective, la revisitant pour mieux l'extérioriser.

Imaginez des hommes, des femmes et des enfants, debout, sur les estrades des marchés de vente entre le 16^{ème} et 19^{ème} siècles, pensant tous au même moment : là, maintenant, face à tous ces gens qui nous possèdent, nous décidons d'être des œuvres... Nous serons les créateurs du devenir de cette terre...



n

Cette performance a eu cela de sublime, qu'elle nous a tous ramenés à l'essence même de l'art : à savoir, le partage de l'indicible, la transcendance d'une mémoire collective blessée et la joie de vivre ne serait-ce qu'un moment, la certitude que le meilleur reste à construire.

Devant les visuels de cette œuvre, seuls témoignages de cette performance, l'expérience pour mes collaborateurs, pour le public, et pour moi-même, nous permet de revisiter la notion de « résilience » souvent attribuée au peuple Haïtien, et d'être à l'avenir, en mesure de revenir sur ce long moment magique en disant sans pathos, avec fierté, avec sourire et humour: « J'y étais... ».

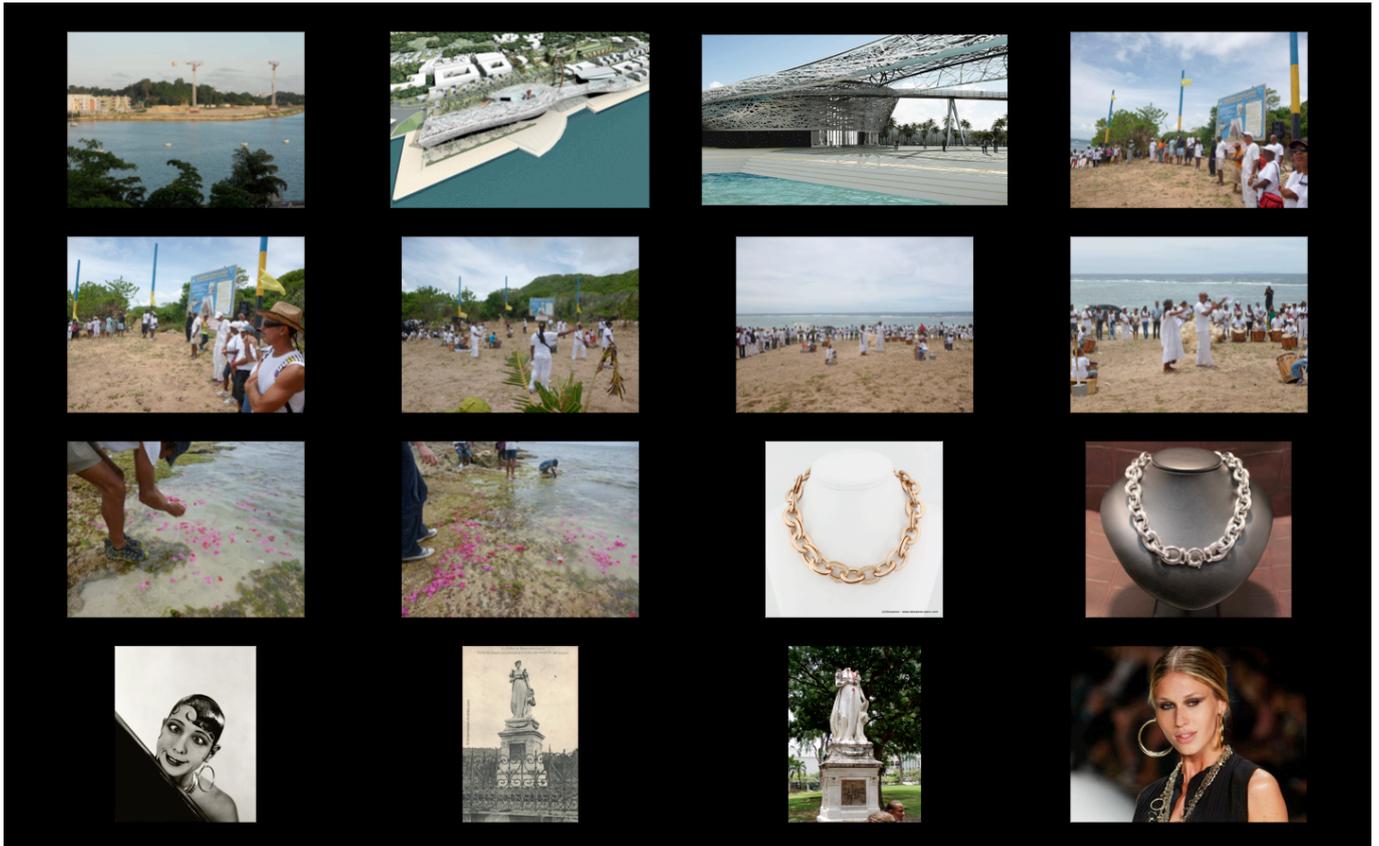
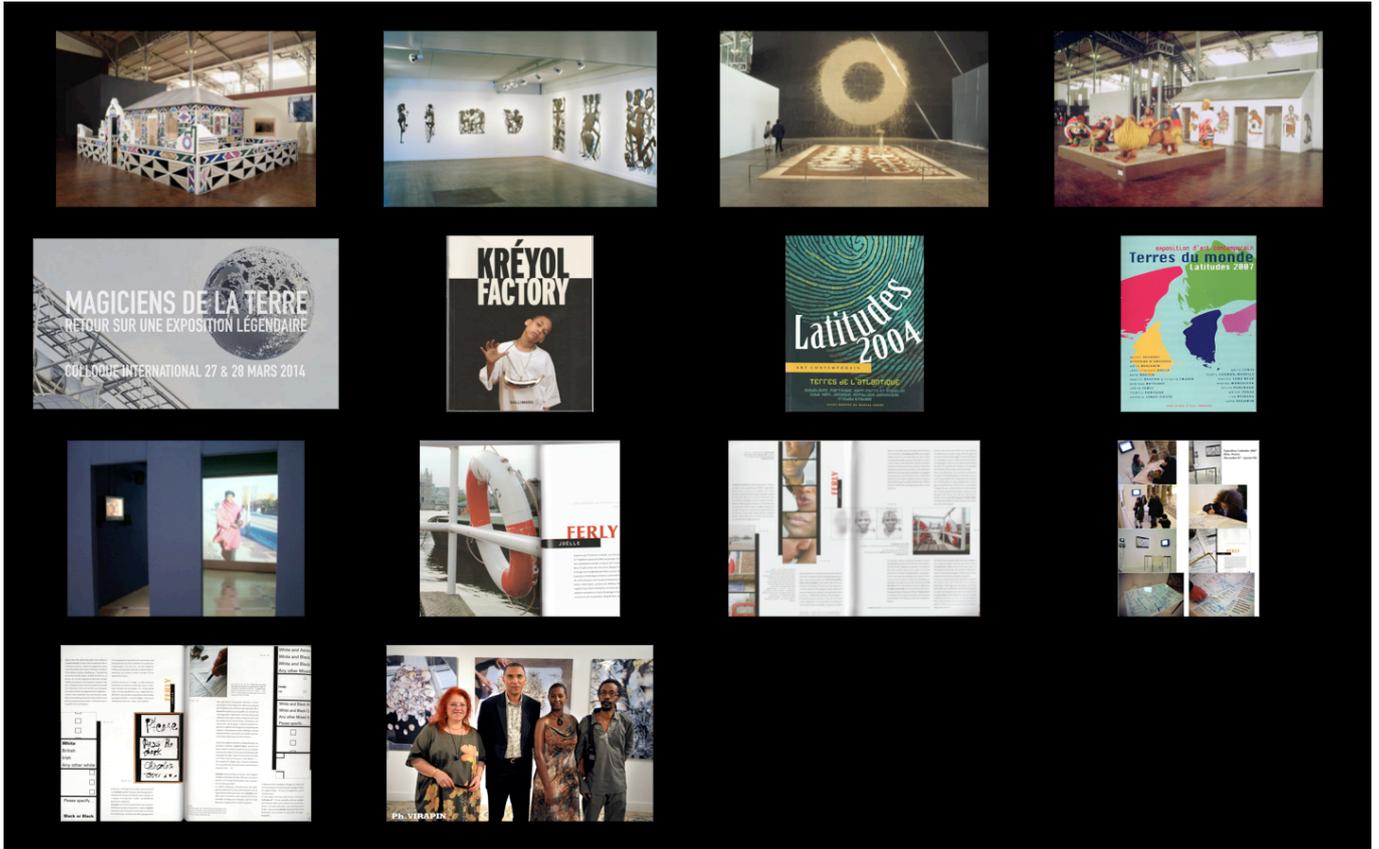
Joëlle FERLY –Avril 2013 – Août 2014. Texte lu le 27 Septembre 2014, lors de la conférence autour des travaux de Fabienne Viala, *Warwick University*

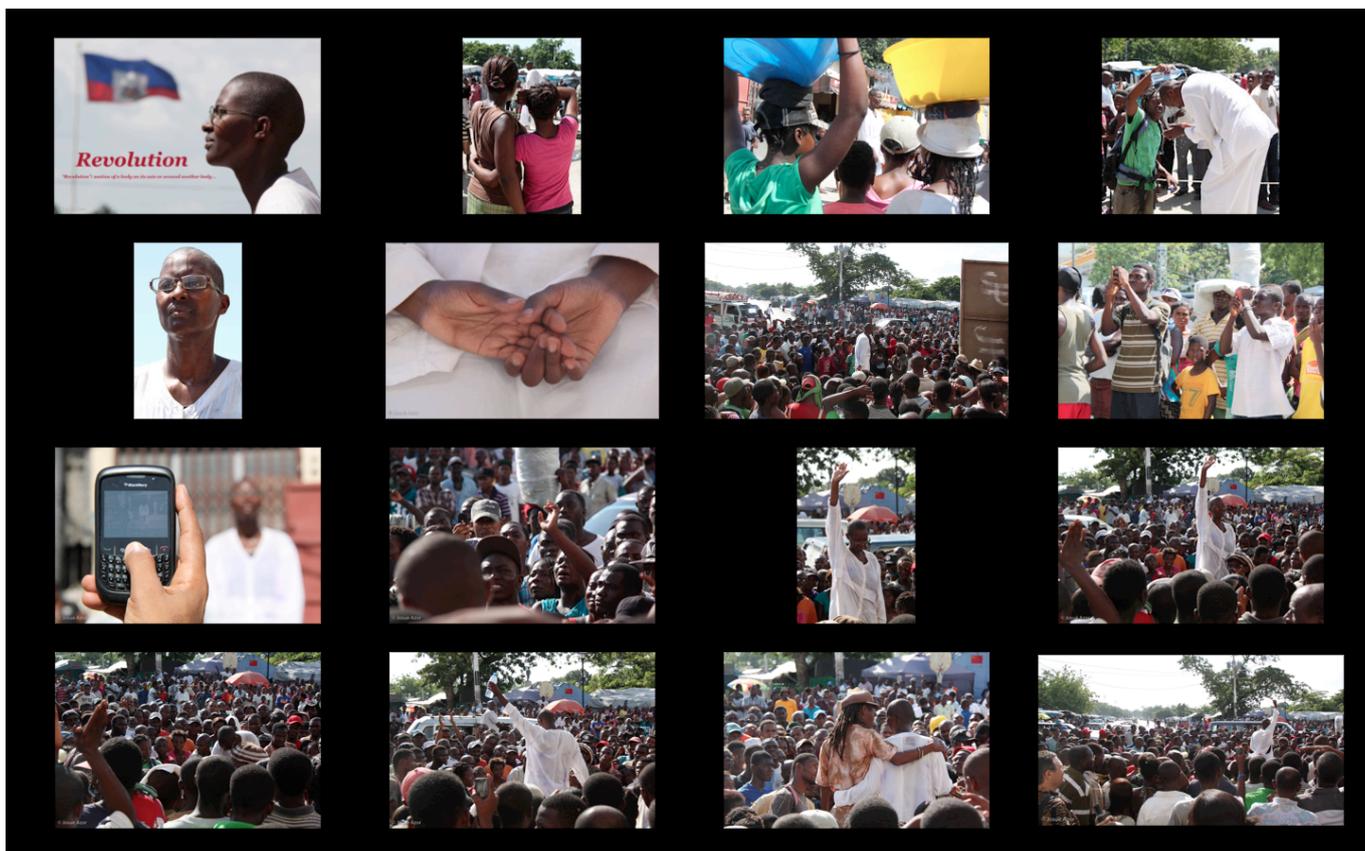
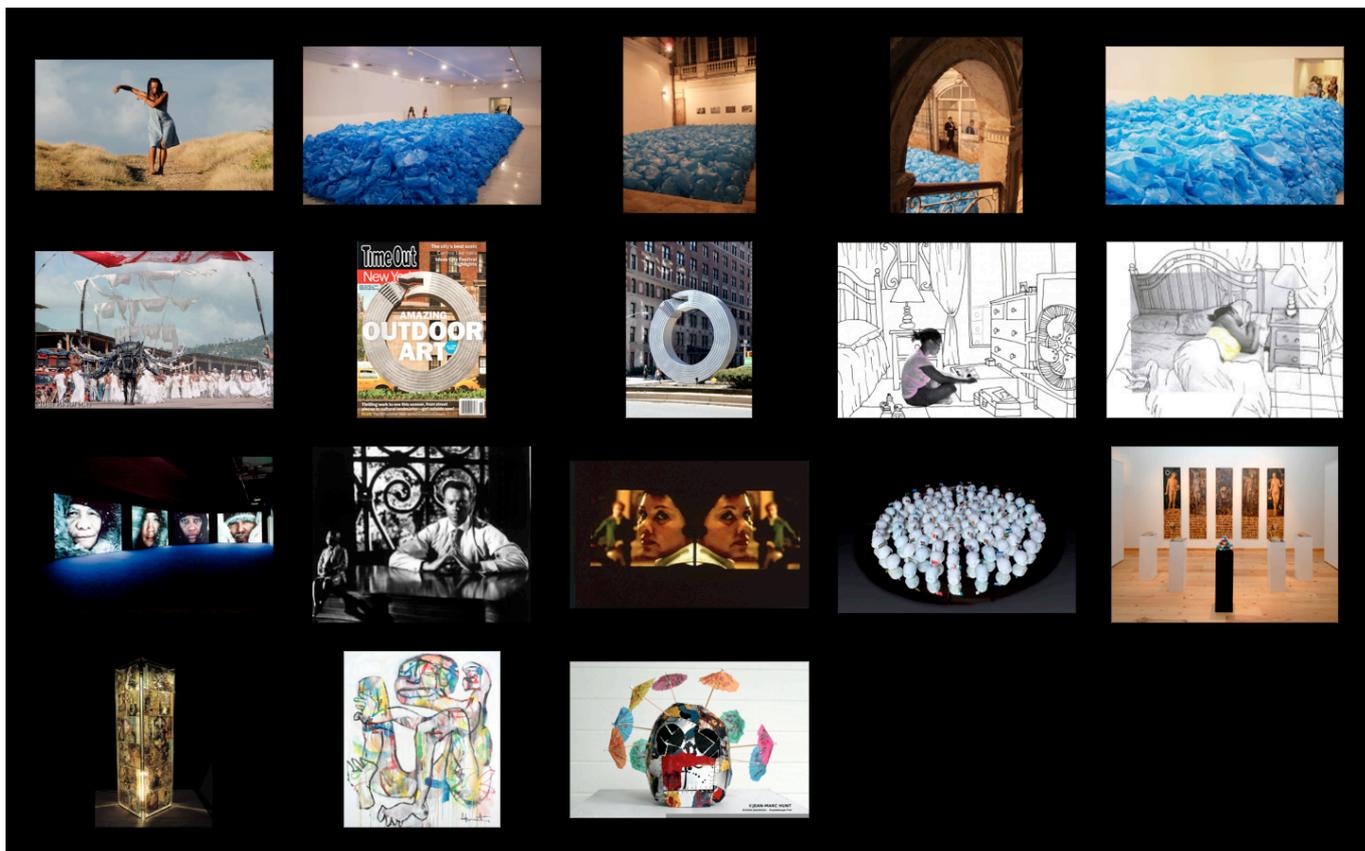
Illustrations :

a ; b ; c ; d ; e : Sources sites Internet non traçables

f : © Jean-François Boclé www.jeanfrancoisbocle.com

g ; h ; i ; j ; k ; l ; m ; n : © Josué Azor www.revayiti.com et Joëlle Ferly





Crédits photos : Exposition : Les Magiciens de la Terre / Exposition : KREYOL FACTORY / Exposition : Latitudes OCEA/ L'Artocarpe / La Région Guadeloupe : Memorial ACTe / L'Artocarpe pour LANMOU BA YO / Sources non connues (internet) / Léna Blou & Sylvaine Dampierre / Jean-François Boclé / Source non connue (internet) / Alexandre Arrechea / Sheena Rose/ Isaac Julien / Bruno Pédurand / Jean-Marc Hunt / Jo Ferly.