

African idades

The MAFRO Magazine
ISSN 2764-9008

Numéro spécial

Par-delà l'Atlantique Noir, ses arts visuels

Illustration de la couverture: Guido Llinás, Bleu, 1967, oil on canvas, 81 x 65 cm.

Table des matières

Introduction 5

Philippa Sissis et Christoph Singler

Regards sur les deux rives

Edu Monteiro

Laamb et Ladja 9

Sterlin Ulysse

**La problématique du retour à l'Afrique dans la quête
d'un art authentique : l'indigénisme haïtien20**

Niklas Wolf

Passé, présent et futur.

Cartographie du Vodun et l'art d'Édouard Duval-Carrié 26

Katja Gentric

« Creuser comme pour trouver la source de tous les doutes » :

Memórias Íntimas Marcas 43

Philippa Sissis

L'Atlantique Noir gagne l'espace de réflexion entre les lignes :

**3 livres d'artistes de Bundith Phunsombatlert, Atta Kwami
et Gilles Elie dit Cosaque 60**

Christoph Singler

Plaidoyer pour une histoire des arts visuels de l'Atlantique Noir 82

Christoph Singler

Recomposer les fragments. Motifs de la diáspora

dans l'œuvre de Guido Llinás (Cuba 1923 – Paris 2005) 98

Pratiques artistiques

Roberto Conduru

Paulo Nazareth : un crack au milieu du terrain 101

El Hadji Malick Ndiaye

Joe Ouakam et l'avant-garde anti-esthétique 105

Shaweta Nanda

Remémoration de la Mammy dans l'œuvre de Betye Saar 111

Huey Copeland

Abstractions nécessaires, ou comment envisager

l'art en tant que féministe noir 128

*Cary Aileen García Yero***Indétermination raciale et art afro-latino-américain :
le cas d'Antonio Argudín Chon 145***Leon Wainwright***Art et acceptabilité : modernisme et difficultés
de représentation de l'esclavage dans les Caraïbes 165**

Musée et mémoire

*Christine Douxami***La spécificité raciale brésilienne, de la compréhension
racialiste du XIX^e siècle au mythe de la démocratie raciale 183***Marcelo da Cunha***Le Musée Afro-brésilien de l'Université Fédérale de Bahia :
Retour sur son projet initial et son exposition inaugurale,
contraintes et adaptations. 197***Barbara Prézeau***Le Musée Communautaire Georges Liautaud
au Village Artistique de Noailles 214****Appel à solidarité 225***Fritz-Gérald Louis***L'ancre de la Santa Maria : itinéraire d'un objet muséal 226***Jean Mozart Feron***Le Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH) :
entre représentation historique et quête mémorielle 235***Kesler Bien-Aimé***Quelques usages binaires de l'image photographique
du « duvaliérisme » dans l'espace public 249***Gbègnidaho Achille Zohoun***Le matériel et l'immatériel dans la perception individuelle
d'un monument : la Porte du Non-Retour dans la dimension
mémorielle de la traite des esclaves à Ouidah (Bénin) 261***David Gnonhouévi et Romuald Tchiboza***« C'est au bout de l'ancienne corde qu'on tisse la nouvelle » :
le Petit Musée de la Récade 274***Romuald Tchiboza***Restitution des biens culturels au Bénin : quels défis pour
la production du savoir et la création plastique ? 287**

Auteurs

Barbara Prézeau Stephenson est artiste plasticienne, curatrice indépendante et critique d'art, membre de AICA South Caribbean.

Cary Aileen García Yero, est boursière postdoc de la Fondation Alexander von Humboldt à l'Institut d'Amérique latine de la Freie Universität Berlin (FU) et au Center for Atlantic and Global Studies, Université Leibniz Hanovre (LUH).

Christine Douxami est artiste et Professeure en Arts du Spectacle à l'Université de Franche-Comté, Besançon, France, ainsi que membre du Centre d'Études Africaines, EHESS, Paris.

Christoph Singler est Professeur émérite de l'Université de Franche-Comté, Besançon, France.

David Gnonhouevi est doctorant à l'Université d'Abomey-Calavi et responsable des collections du Petit Musée de la Récade.

Edu Monteiro est photographe et enseigne à l'Université d'État de Rio de Janeiro (UERJ).

Fritz-Gérald Louis doctorant en histoire de l'art à l'Université de Québec, Montréal, Canada.

Gbègnidaho Achille Zohoun est doctorant à l'Université d'Abomey-Calavi et consultant en arts, patrimoine et paysage culturels ; en outre, il dirige l'ONG Actions Culturelles et Paysagères.

Huey Copeland est BFC Presidential Associate Professor en Histoire de l'Art à l'Université de Pennsylvania et co-editeur de la revue *October*.

Katja Gentric, enseigne à l'École Supérieure d'Art et Design Le Havre – Rouen (ESADHaR).

Kesler Bien-Aimé est photographe-sociologue et doctorant en ethnologie et patrimoine culturel à l'Université de Laval, Québec.

Jean Mozart Féron enseigne à l'Université d'Haïti (UEH) et prépare une thèse en anthropologie l'Université de Laval, Québec, Canada.

Leon Wainwright est Professeur en Histoire de l'Art à The Open University, London, Royaume-Uni.

Malick Ndiaye historien de l'art et conservateur du Musée Théodore Monod d'art africain IFAN Cheik Anta Diop. Il enseigne à l'Université Cheikh Anta Diop Dakar.

Marcelo da Cunha est Professeur en Muséologie à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) et dirige le MAFRO en tant que coordinateur.

Niklas Wolf prépare une thèse à l'Université Ludwig Maximilian Munich (LMU).

Philippa Sissis est Research Associate "Understanding Written Artefacts", à l'Université de Hamburg et boursière postdoc de la Fondation Fritz Thyssen, Université de Kassel.

Roberto Condruru est Endowed Distinguished Professor of Art History à la Southern Methodist University, Dallas, Texas.

Romuald Tchibozo est Professeur d'Histoire de l'Art, Vice-Directeur du Laboratoire d'Art, d'Archéologie et d'Expertise Patrimoniale (LAAEP), Vice-Directeur de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) à l'Université d'Abomey-Calavi.

Shaweta Nanda prépare sa thèse de doctorat au Department of English, University of Delhi, India et enseigne comme Assistant Professor au Department of English, Central University of Himachal Pradesh, Dharamshala, Inde.

Sterlin Ulysse est Doyen de la Faculté d'Histoire de l'Art à l'Université d'État d'Haïti (UEH) et curateur.

Introduction

Philippa Sissis et Christoph Singler

Ce numéro spécial de *Africanidades* est issu d'une *summerschool* consacrée aux arts visuels de l'Atlantique Noir. Elle prévoyait trois rencontres sur trois continents, d'abord au Sénégal, ensuite en Haïti, et enfin en Allemagne. Seule la première put se faire à Dakar en mars 2019 au musée Théodore Monod de l'IFAN dirigé par Malick Ndiaye. La rencontre suivante, prévue à Port-au-Prince au mois de juin, fut annulée en raison de problèmes politiques sur place. La troisième, à Hanovre, fut victime de la pandémie en début de 2020. Malgré tout, on a élargi notre réseau. Le Kunstverein de Hanovre organisa une remarquable exposition appelée *Beyond the Black Atlantic*, accompagnée d'un beau catalogue.¹ En début de 2021, une rencontre zoom fut consacrée exclusivement à la présentation des projets de thèse. Nous décidâmes de nous retrouver une dernière fois à Salvador da Bahia, projet encore une fois contrarié par la pandémie. C'est grâce à la générosité de la Fondation Volkswagen et à l'hospitalité du MAFRO que cette publication réunit à nouveau une grande partie des participant.e.s.

* * *

Dans son livre pionnier sur l'Atlantique Noir, Paul Gilroy n'avait pas discuté l'Afrique, restée à l'état de fantôme, et n'avait pas non plus fait le tour de la diaspora africaine en Amérique latine. Notre approche de l'Atlantique Noir partait de son concept, tout en nuancant ou élargissant la sphère de son application. Rédigée en 2017, elle disait ceci :

Au-delà de l'Atlantique Noir de Paul Gilroy, nous comprenons l'Atlantique comme une zone de contact façonnée par les liens et interrelations multiples que les activités africaines, européennes, latino-américaines et caribéennes ont créés au cours des 500 dernières années. Le long des axes nord-sud et sud-sud, l'espace atlantique est devenu un site de contestation, d'échange et de transformation de plus en plus "globalisée". Par conséquent, nous définissons les arts visuels de l'Atlantique Noir comme étant produits par des artistes d'origine africaine ou vivant en Afrique subsaharienne, utilisant un large éventail de moyens et de techniques situés à l'intérieur et à l'extérieur des langages formels occidentaux canonisés. Leurs œuvres ne s'inscrivent pas nécessairement dans une tradition stylistique africaine clairement identifiable, même si les artistes peuvent faire référence à l'héritage africain comme sujet de leur travail; vice-versa, indépendamment des préoccupations thématiques, ces œuvres peuvent contenir la "trace ou la voix souterraine de l'Afrique" (Stuart Hall). Dans l'histoire et le présent des interrelations atlantiques, les œuvres d'art contemporaines africaines et diasporiques – des notions qui seront discutées lors de nos rencontres - partagent un agenda culturel qui interroge la modernité occidentale et les concepts contemporains de la mondialisation, tout en témoignant de la pluralité des expressions esthétiques de l'Atlantique Noir.²

1 Les artistes présenté.e.s étaient Sandra Mujinga, Tchabalala Self, Paulo Nazareth et Kemang Wa Lehulere.

2 C'était la définition initiale. Il faudrait sans doute inclure aussi l'influence qu'ont exercée les arts visuels de l'Atlantique Noir sur les artistes et les arts rattachés habituellement à la culture occidentale.

On voit qu'au départ, nous cherchions à discuter les rapports entre anthropologie et histoire de l'art. Lorsque Brigitte Reinwald, historienne de l'Afrique, accueillit le projet à l'Université Leibniz de Hanovre en se joignant à sa direction, le projet de recherche se transforma en *summerschool*. Au gré des projets de thèses que nous avons accueillies, la balance disciplinaire s'inclina davantage du côté de l'histoire de l'art. L'anthropologie ne s'effaçait pas pour autant, plusieurs textes dans ce dossier en attestent. Mais il faut bien constater que ces dernières années l'art de l'Atlantique Noir – du moins l'art actuel – a pu quitter les musées ethnographiques (ou musées des cultures du monde, etc.) pour s'introduire dans les centres d'art contemporains occidentaux. En ce sens, la question nécessitait une reformulation. D'autre part, si l'anthropologie apporte un éclairage important à l'histoire de l'art, quelle que soit la région étudiée, elle ne doit cantonner les arts visuels de l'Atlantique Noir dans une approche purement culturelle.

Vous trouverez dans ce qui suit des textes écrits par des doctorants ressortissant du Bénin, de l'Inde, d'Haïti, du Brésil, de Cuba et d'Allemagne, à côté de chercheur.e.s, en post-doctorat ou bien déjà reconnus dans leur domaine venant d'Afrique du Sud, des États-Unis, du Sénégal, d'Allemagne et de France. Nous avons évité une structure hiérarchisée, pensant que les idées et questions des doctorants, en gestation, reflètent les thématiques qui hantent le présent de l'Atlantique Noir : d'une part, la question des musées et leur interaction, souhaitée, souhaitable, avec les institutions pédagogiques ; d'autre part, la mémoire collective, parfois gérée, voire canalisée par l'État, par le biais des musées et de la médiation culturelle. La tant débattue question identitaire semble tributaire des solutions données à la construction d'une mémoire collective. Intervient ici l'art contemporain, parfois à l'encontre de la raison d'État, postcolonial ou non. Mais la mise en partage des richesses culturelles nationales pose également la question de la citoyenneté. Là encore les artistes prennent leur responsabilité. Soit dit que dans le domaine des pratiques artistiques, les doctorants sont moins présents. Notre publication n'est pas représentative, mais elle indique peut-être que les thèses, notamment au Bénin et en Haïti, se focalisent actuellement davantage sur les rapports entre mémoire collective, musée et pédagogie. Ces travaux donnent une idée de la relève sur laquelle nous comptons pour approfondir et renouveler le champ.

Nous avons regroupé ce dossier en 3 axes :

Placés en tête, des textes portant le regard sur les deux rives, l'américaine et l'africaine. Ouvrant le dossier, une recherche en anthropologie visuelle (Eduardo Monteiro) ouvre cette section, suivie d'une réflexion précisément sur la "problématique du retour" dans l'art haïtien du XX^e siècle et le Vodou dans l'art contemporain (Sterlin Ulysse et Niklas Wolf). Un essai de Katja Gentric sur un projet tripartite entre Cuba, Angola et Afrique du Sud, engage le débat sur les mémoires multiples que les artistes essaient de mettre en dialogue et discute encore ce qui arrive aux œuvres lorsque les États s'en font les commanditaires. Abordant un sujet à notre connaissance peu étudié dans le domaine de l'Atlantique Noir, l'article de Philippa Sisis s'inscrit dans une ligne que l'exposition de Simon Njami à Francfort en 2015 sur *la Divine Comédie* de Dante revue par des artistes africains a ouverte brillamment. Enfin, une proposition (Christoph Singler) pour une histoire des arts visuels de l'Atlantique Noir qui reprend, parmi les fils rouges qui la traversent, le rapport au texte et au signe, tant africain qu'occidental.

Les pratiques artistiques contemporaines forment la section intermédiaire, aux enjeux majeurs. La section est ouverte par un texte sur une pratique qui bouscule les frontières entre ce qui est convenu d'appeler de l'art avec Majuscule et le quotidien, sans emphase et tranquillement subversive des codes artistiques (Roberto Condrú). Ici encore des sujets qui ont soulevé de nombreux débats, parfois houleux, voire provoqué des résistances acharnées : l'imagerie stéréotypée de la femme noire que Betye Saar démonte avec une ironie féroce jubilaire (Shaweta Nanda), article suivie d'une approche de l'abstraction noire – motivée par le refus de la représentation du corps noir - vue depuis une perspective féministe (de Huey Copeland); la couleur de peau de l'artiste et la définition des arts afro-descendants (Cary Yero García); les débuts de la performance et la confrontation artistique au pouvoir en place, dans le Sénégal des années 1970 (Malick Ndiaye); et enfin, faisant la transition vers la section finale, les frictions entre modernisme et mémoire, en Guyane (Leon Wainwright).

Enfin, la muséographie et la mémoire collective, sujets à la croisée de nombreuses autres disciplines : anthropologie, sociologie, politologie, historiographie, etc, constituent la troisième section. Des deux côtés de l'Atlantique, la mémoire soulève, ou réveille des conflits plus ou moins latents qui pèsent sur la construction de la Nation. Des deux côtés également, la réception du patrimoine par le public local est la grande inconnue. Gbénidaho Achille Zohoun discute le sujet pour le Bénin ; au Brésil, en plein cœur de la diaspora, l'acceptance pour un musée consacré à la culture noire est des plus fragiles : précédé d'un rappel de l'histoire du racisme au Brésil par Christine Douxami, l'article de Marcelo da Cunha met en lumière les obstacles à la création du MAFRO, lesquelles sont certes à chercher du côté des élites locales, mais le récit circonstancié de cette genèse à reculons jette sans doute une lumière sur la mémoire qu'ailleurs d'autres majorités locales veulent construire (ou bloquer, ou construire en bloquant) de leurs diasporas noires. Kesler Bien-Aimé apporte un essai sur la mémoire collective véhiculée par la photographie duvaliériste en Haïti. Barbara Prézeau présente la situation du village artistique de Noailles, dans la banlieue de Port-au-Prince. Récemment ce joyau de la scène artistique haïtienne fut le théâtre d'affrontements entre deux bandes criminelles. Bilan : 15 morts et plus de 100 familles déplacées. Pour contribuer à sa reconstruction nous joignons un appel à solidarité.

Dans cette section figurent aussi des textes consacrés aux stratégies de médiation ou de pédagogie, des deux côtés de l'Atlantique (Jean-Mozart Féron, Fritz-Gérald Louis,), illustrent les contraintes dans lesquelles ces musées fonctionnent et posent des questions sur les intérêts politiques et sociaux qui s'affrontent autour du musée et de l'art public. En clôture de cette section et du dossier, une contribution importante de Romuald Tchibozo au débat sur la restitution des objets d'art africains, précédée de la pratique d'un musée béninois où l'on comprendra immédiatement la nécessité qu'a l'Afrique de récupérer son patrimoine (David Gnonhouevi et Romuald Tchibozo).

* * *

À Dakar, entre deux séances plénières, nous échangeons aussi sur nos conditions de travail, nos perspectives et projets. Le souvenir de ces conversations chaleureuses nous a portés tout au long du processus éditorial. Ceci dit, cette summer-

school ne doit pas s'arrêter à cette publication. Le monde académique se veut international, son enseignement doctoral est loin de l'être. Notre travail avec les doctorants de tous bords nous a montré que pour créer un espace de réflexion commun (le « *Denkraum* » d'Aby Warburg), il faut mettre en partage nos mots et notions, autour desquelles les divergences sont loin d'être résolues. En particulier, ce que nous entendons par « postcolonial » peut prendre des formes et usages très variés dans les différents contextes. Ne serait-ce pas un sujet à débattre dans une nouvelle rencontre ? Il est de même pour nos lectures : dans l'horizon européen, qui ne connaît pas Warburg, Benjamin, et qui ne cite pas Glissant ? Or, qui, dans le Nord, utilise Paulin Hontoundji, Ekpo Eyo, Valentin Mudimbe ? Les sujets sont désormais globalisés, mettons au même niveau tous les centres de formation théorique. Partageons davantage nos lectures, nos sources et nos ressources. Les initiatives et réflexions engagées dans les pays du Sud doivent davantage être connues et prises en compte dans le Nord. On dit que pour avancer ensemble il faut tenir compte du plus lent des partenaires. Celui qui, jusqu'à nouvel ordre, parle le plus et le plus fort n'est pas forcément le plus rapide.

Remerciements

Sans la générosité de la Fondation Volkswagen, ce projet n'aurait pu voir le jour, et sans l'écoute de Dr. Adelheid Wessler, la Fondation ne l'aurait pas accueilli. Nous lui sommes particulièrement reconnaissants.

Grand merci aussi aux porteurs / porteuses de ce projet : En premier lieu à Brigitte Reinwald, Université Leibniz de Hanovre et à Malick Ndiaye, Université Cheikh Anta Diop, Dakar (notamment son hospitalité au Musée de l'IFAN) ; Romuald Tchibozo, Université d'Abomey-Calavi; Kerstin Pinther (à l'époque du projet, Université de Regensburg) ; et Sterlin Ulysse, Université d'État d'Haïti.

Enfin, merci à Anja Bandau (Université Leibniz de Hanovre), Kerstin Pinther et Brigitte Reinwald, membres du comité de lecture, ainsi qu'à Huey Copeland, Leon Wainwright, Shaweta Nanda, Anja Bandau, Andy Frisch (Université de Maryland) et Cary García Yero, qui ont relu les versions anglaises ; Marcelo da Cunha a revu les versions vers le Portugais.

Un mot sur les illustrations. Les droits d'images ont parfois dépassé le budget d'une revue online et libre d'accès. Dans ces cas – qui sont heureusement rares – nous avons été amenés à placer un lien qui vous amènera vers l'image. Nous nous excusons pour la gêne occasionnée. En revanche, nous avons pu profiter de la générosité d'Eduardo Monteiro, de Rio de Janeiro, qui a bien voulu partager avec nous des images de sa thèse de doctorat en anthropologie visuelle sur Laamb et Ladja. Maksaens Denis et Josué Azor, artistes basés à Port-au-Prince, enrichissent l'iconographie de ce numéro de leurs images du Village de Noailles.

Laamb et Ladja

Edu Monteiro



Le Sénégal et La Martinique se situent à la même latitude, à 14° de l'hémisphère nord, sur une ligne qui relie l'Afrique aux Caraïbes à travers l'Atlantique. Ce sont également le point de départ et de l'arrivée de la route maritime utilisée pour l'acheminement d'un grand nombre d'esclaves provenant de la côte ouest-africaine en direction de cette petite île des Caraïbes. Cet essai suit cette ligne et présente visuellement deux types de combats : la *Laamb* du Sénégal et la *Ladja* de La Martinique. Deux danses de combat qui, à travers la musique, la transe et l'ancestralité opèrent la traversée, la navigation se faisant à travers une gestuelle de résistance corporelle, jusqu'à débarquer, en traversant les frontières physiques et culturelles entre leurs expressions, dans l'époque contemporaine.

Sur la Martinique, encore aujourd'hui territoire français, la vie porte le fardeau et les traces du temps. La *Ladja* marque du poids de la diaspora la chair des lutteurs, le battement du tambour et la plainte des chants. Dans ce combat dansé afro-caribéen, les vibrations syncopées du tambour et du chant appellent les corps à la transe. Métaphoriquement, la *Ladja* s'apparente au déroulement d'une possible résistance permettant de replonger dans les racines africaines.

Grâce à sa force plastique, ce combat cadencé, unique dans les Caraïbes, apporte de nouvelles configurations mythiques, sans début ni fin, mais circulaires à l'image du terrain de la lutte, rond comme la terre qui plane lentement dans l'espace, pour que ce mouvement que nous appelons le temps guérisse les blessures de l'esclavage. C'est une danse de combat encore marginale, peu connue en dehors de la Martinique. Elle est à peine pratiquée par une centaine de personnes, un nombre somme tout modeste pour secouer les structures sociales, mais une présence suffisamment forte pour maintenir la cadence du combat antico-

lonial. Elle est à la recherche d'un chemin indépendant, mot précieux qui effraie quiconque ne l'a pas encore fait sien, adjectif qui marque le décalage constitutif dans tout rapport de pouvoir. *Ladja*, combat syncopé, tente d'inverser la dysrythmie postcoloniale qui s'obstine à murmurer des mélodies de domination.

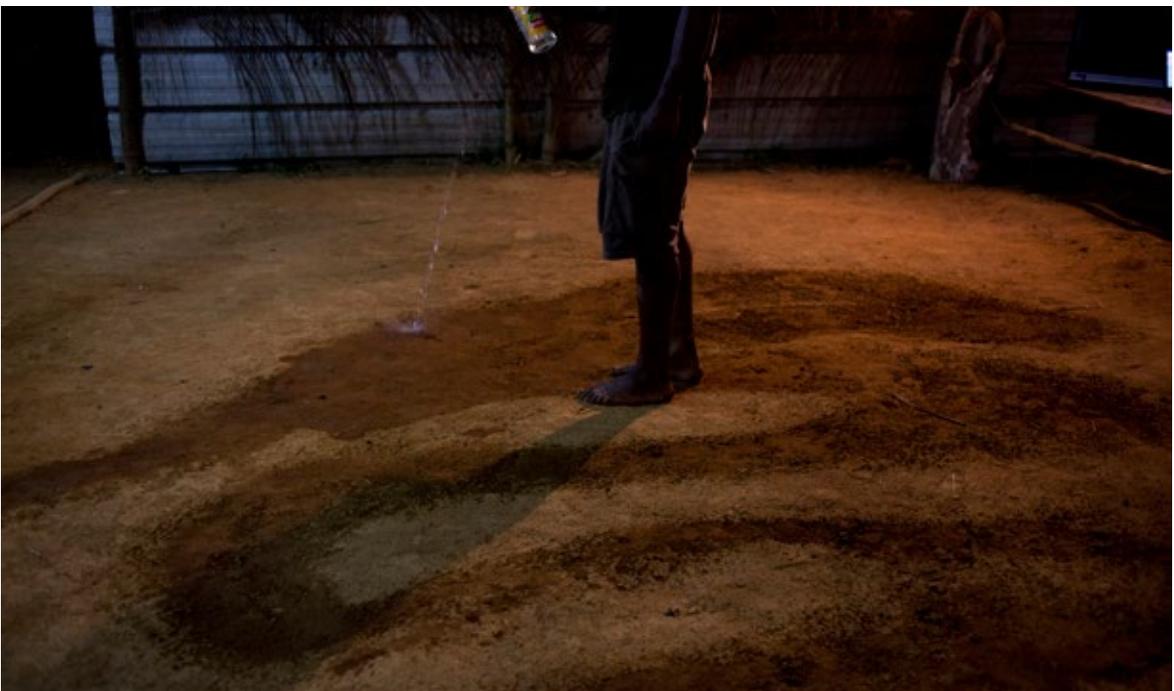
La lutte sénégalaise, ou *Laamb* en wolof, est une pratique ancestrale adaptée à notre époque ; elle est mondialement connue et très respectée par la communauté locale. Les principaux combats remplissent des stades entiers et sont diffusés en direct par les chaînes de télévision du pays, certains événements attirent jusqu'à trente mille spectateurs. Elle est également présente dans les rues de la capitale, Dakar, via les panneaux publicitaires des principales compagnies de téléphonie et de cartes de crédit, qui utilisent l'image des plus grands champions. Ces lutteurs gigantesques, dont certains pèsent plus de 150 kilos, sont considérés comme des héros nationaux – ils sont l'image du succès.

C'est une activité qui a accompagné le processus d'urbanisation. D'un côté, la *Laamb* s'est adaptée au développement sénégalais contemporain ; de l'autre, elle continue à faire palpiter les villages les plus reculés du pays. Dans les deux cas, la lutte n'a pas renoncé à la tradition : aussi bien dans le petit village que dans le grand stade de la capitale, le rituel conserve ses fondements, transmis de génération en génération. En entrant dans l'arène au son des percussions et du chœur à prédominance féminine, il est difficile de ne pas sentir une énergie puissante. Les lutteurs marchent d'un côté à l'autre, et à ce moment-là nous voyons la danse, le rythme qui saisit les corps. Chaque lutteur entre accompagné de son marabout, chef spirituel chargé de sa protection. Avec des gri-gri puissants, des potions magiques réparties dans différentes bouteilles, des animaux desséchés voire parfois vivants, du lait de chèvre et une dizaine d'objets divers, le marabout et ses assistants sont dans la lutte aussi. C'est un vrai travail d'équipe. Tandis que le lutteur affronte son adversaire corporellement, les marabouts se mesurent par le biais de la magie, mélangeant des potions, enterrant des objets, grattant la terre, évoquant des pouvoirs au rythme des coups. Le public participe activement au combat, les acclamant, criant, joignant ses gri-gri et son énergie aux lutteurs.

À travers l'Atlantique Noir, plusieurs luttes africaines comme la *Laamb* se sont adaptées et ramifiées en de nouvelles formes comme la *Ladja* en Martinique, la Capoeira au Brésil et tant d'autres, aujourd'hui enracinées dans ces contrées. Elles ont en commun de maintenir la polyrythmie et la mémoire re-signifiées dans la peau. *Laamb* et *Ladja* rythment les corps dans un dialogue entre la tradition et le monde contemporain. Dans ce champ du rituel et de la résistance prévaut une vision différenciée du temps : le temps du corps qui lutte en dansant.



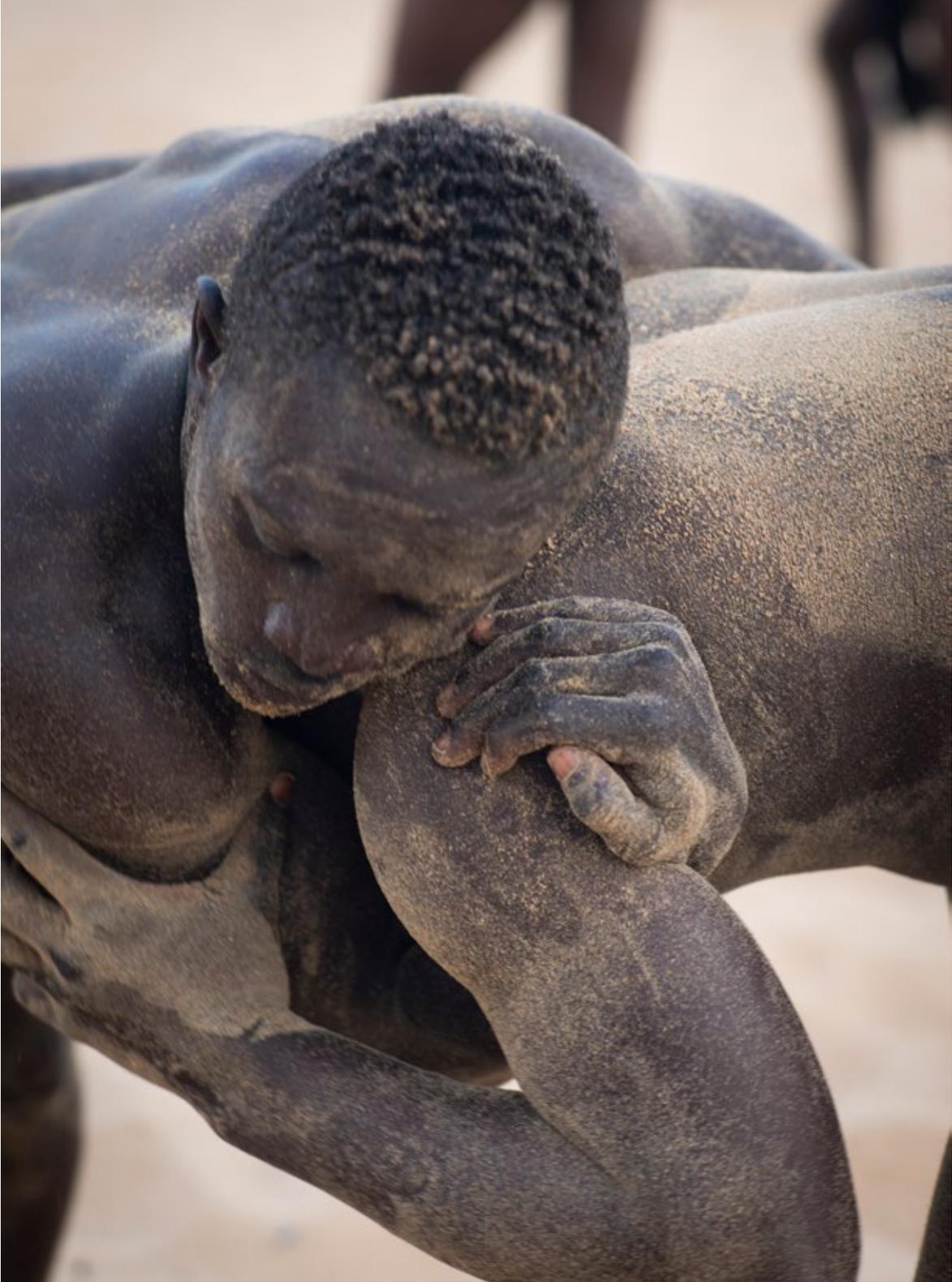
















La problématique du retour à l'Afrique dans la quête d'un art authentique : l'indigénisme haïtien

Sterlin Ulysse

En juillet 1915, l'armée américaine débarque en Haïti, pour soi-disant y ramener la paix, après un soulèvement national au cours duquel le président Vilbrun Guillaume Sam est lynché par une foule en colère. La présence des *marines* états-uniens va durer 19 ans. Cette occupation est vécue par les intellectuels comme un affront, tant pour le pays que pour la culture latine, qui vient d'être piétinée par les bottes des anglo-saxons – les intellectuels haïtiens considéraient Haïti comme le foyer par excellence de la latinité en Amérique. À partir des années 1920, les interrogations sur la culture haïtienne vont surgir. Le choc de l'occupation pousse écrivains et artistes à remettre à l'ordre du jour les questionnements sur l'identité haïtienne. C'est ainsi que la voix de Jean Price Mars va se faire entendre. À travers son livre le plus connu, *Ainsi parla l'oncle*, il prône un retour à l'Afrique. Pour lui, la littérature et les arts devaient désormais s'inspirer de la vie et des croyances du peuple. Car celui-ci s'est merveilleusement préservé du *bovarysme collectif* des élites, qui se considèrent depuis toujours comme occidentales. Seule la masse populaire et paysanne a pu garder intact l'héritage africain. Le littéraire et l'artistique, pour s'inscrire dans une esthétique haïtienne, doivent s'évertuer à « ramasser ces gerbes de croyances populaires pour en tirer les effets de réalisme et de pittoresque dont il [Frédéric Marcelin] a imprégné quelques-uns de ses livres » (Price Mars 1928 : 57). Price Mars définira une esthétique haïtienne ayant comme seul critère *l'haïtianité*, qui consiste à s'inspirer des mœurs et de la culture du peuple, et surtout de la réalité paysanne. Avec le mouvement indigéniste, tel qu'il est compris par Price Mars, naît une nouvelle conception de l'Homme haïtien. Celui-ci n'a plus le devoir « de prouver les aptitudes morales et politiques de la race nigritique » (*ibid.*), mais d'assumer fièrement la part africaine. Il n'est plus vu comme le représentant des Noirs africains dans « le monde des civilisés ». L'Afrique n'est plus perçue comme un lieu où l'on doit apporter la *Civilisation* : elle a été la matrice de plusieurs grandes civilisations.

Pour l'indigénisme, toutes les cultures se valent. L'Haïtien est la synthèse entre la culture occidentale et la culture africaine. Pour Price Mars, cette synthèse est parfaitement réalisée par le peuple, plus précisément par le paysan, lequel a su mieux faire la part des choses. Pour que l'Haïtien puisse mieux se connaître, il faut qu'il s'imprègne profondément de la culture paysanne. Le paysan devient *l'autre du dedans* dans lequel l'Haïtien de ville doit chercher son identité. Les malheurs du pays proviennent de la négation du paysan dans notre vie culturelle et sociale.

À la même époque où Price Mars expose sa pensée, un groupe de jeunes qui revenait d'Europe et qui était plus ou moins témoin de la montée de la culture noire (jazz, blues, Harlem Renaissance, etc.) dans le monde occidental, allait vouloir redéfinir la littérature, donner un autre statut à l'écrivain. Écrire était devenu avec Jacques Roumain, Émile Roumer, Normil Sylvain, Carl Brouard, Philippe Thoby-Marcelin, une véritable vo-

cation. Pour la première fois, une génération de jeunes poètes et romanciers allait crier de toute sa force qu'elle n'avait pas d'autre ambition que de faire de la littérature. Ces jeunes fondent en 1927 *La Revue indigène*, dans laquelle ils définissent leur programme.

Cette revue marque un tournant dans la conception, non seulement de la littérature, mais encore dans celle de la civilisation. Normil Sylvain dans son *Chronique-programme*, plaide pour une littérature régionale. Pour lui, l'Amérique latine est une nouvelle civilisation en train de poindre ; il s'agit de savoir quel genre de contribution peut apporter Haïti à cette émergence.

Même si l'histoire littéraire accorde la paternité de ce mouvement à Jean Price Mars, l'apport des jeunes de *La revue Indigène* à une autre manière de voir l'écrivain et le poète est très important. La littérature n'est plus un succédané ou une affaire d'occasion. Ils ont plaidé la cause d'une littérature régionale tout en voulant puiser dans le fonds du patrimoine littéraire international. Mais dans l'ensemble, les écrivains qui vont adhérer au mouvement se feront un devoir de défendre les valeurs de l'Afrique ancestrale, tout en affichant une tonalité foncièrement nationaliste dans leurs propos. C'est ainsi que de 1930 jusqu'au milieu des années 1960, la plus grande partie de l'art haïtien va se référer à la tradition populaire, laquelle définira ce que les théoriciens indigénistes dénomment *l'haïtianité*, c'est-à-dire ce qui témoigne de l'authenticité de l'Haïtien, en un mot son identité. C'est que, selon le vœu de Jean Price Mars, le peuple devient matière de l'art. Le roman devient paysan, alors qu'au début du XX^e siècle, il était surtout urbain et bourgeois. La poésie, quant à elle, chante souvent l'Afrique et ses dieux, célèbre le vodou, réclame l'humanité pour la race noire partout humiliée. Le théâtre, qui a toujours été un art réaliste en Haïti, n'hésite pas à mettre en scène des cérémonies de vodou. Les chants, la musique et la danse folkloriques investissent sans gêne le Palais national.

Sous l'impulsion de l'indigénisme, une autre revue, plus radicale encore, se crée ; il s'agit de *Les Griots*, dont les meneurs sont François Duvalier, futur président de la République, Lorimer Denis, Carl Brouard et Magloire Saint-Aude. Avec cette revue, les revendications ne seront pas seulement culturelles et artistiques, elles se voudront politiques et sociales. Ainsi assistons-nous à l'émergence d'un noirisme social et politique qui se donne pour mission de contrecarrer la classe mulâtre. Le triomphe politique du noirisme et la dictature qui s'ensuit vont décider une grande partie des écrivains des années 50-60 à prendre le contre-pied des théories indigénistes, accusées d'avoir cautionné ce que certains appellent « la dérive noiriste ». En réaction à cette dérive, néfaste pour la nation entière, des romanciers et des poètes vont donc tenter de créer un art plus intime voire intimiste qui s'efforce de dépasser les problématiques raciales et nationalistes, en optant pour un humanisme nouveau et universel dans la littérature haïtienne. Cet humanisme va chercher d'autres moyens pour s'exprimer ; le langage prendra le dessus sur le sujet. Cela explique en grande partie l'échec de la Négritude dans la littérature haïtienne, dont la plupart des catégories ont été reprises par les tenants du noirisme. Cette situation va contraindre un grand nombre d'intellectuels à l'exil et va donner lieu à la littérature haïtienne écrite en dehors du pays, celle dite de la diaspora.

En peinture, les artistes indigénistes pensaient créer la peinture haïtienne. Le manque d'informations sur les peintres du XIX^e siècle et du début XX^e siècle et leurs œuvres

a donné à plus d'une occasion de célébrer l'avènement de la peinture indigéniste comme la naissance de la peinture haïtienne avec les expositions de Pétion Savain en 1931-32. Celui-ci se vantait lui-même d'être le père de la peinture haïtienne. Pourtant, il reprenait en grande partie ce que les peintres du siècle précédent avaient déjà réalisé. Si l'indigénisme n'a pas créé la peinture haïtienne, il a toutefois favorisé l'émergence d'une esthétique plus consciente d'elle-même, de sa vocation et de son engagement. Il a préparé le terrain à la peinture populaire dans les années 1940 en faisant du quotidien et la figure du peuple les principaux éléments de sa thématique.

Il est vrai que, contrairement aux écrivains, les préoccupations des peintres étaient plus techniques que thématiques. Comme Michel Philippe Lerebours l'a fait remarquer, si les peintres indigénistes ont cherché leurs sujets dans le quotidien du peuple et du monde rural, le thème était souvent un prétexte à des recherches esthétiques. Ils voulaient eux aussi répondre aux grands problèmes posés par la perspective dans la peinture occidentale. Or, les quelques heures de gloire que cette peinture a connues étaient de courte durée. L'incompréhension du public, le découragement, voire la mort de certains peintres ont mis fin à l'une des plus grandes aventures picturales haïtiennes. Mais pour certaines mauvaises langues, la révolution picturale n'a pas eu lieu avec l'indigénisme.

Avec la création du Centre d'Art en 1944 et le triomphe de l'art naïf en 1946 dans les milieux culturels et artistiques internationaux, *l'haïtianisme* pictural est redéfini. Le peuple n'est plus seulement le sujet de l'art, il en devient l'acteur. Puisque émanant du peuple, cet art est perçu, par la critique internationale et une frange de la critique haïtienne, comme l'expression picturale haïtienne authentique, voire la seule vraie esthétique haïtienne. Les théoriciens qui soutiennent l'art naïf y voient une manifestation de l'âme africaine qui a toujours su guider le peuple haïtien pendant toute son histoire. André Breton est l'un des premiers à s'exprimer :

Ce qui a donné au peuple haïtien la force de supporter d'abord, puis de secouer tous les jugs, ce qui a été l'âme de sa résistance, c'est le patrimoine africain qu'il a réussi à transplanter ici et à faire fructifier malgré ses chaînes. Il est, selon moi, admirable, et à tout jamais exemplaire, que les mythes de l'animisme africain, dont les traditions orales ont été transmises aux paysans haïtiens, aient réussi à primer, en englobant purement et simplement, les mythes de la religion chrétienne qui était celle de l'opresseur (Breton, 1965 : 184)

Jean-Marie Drot de renchérir : « sans cette Afrique à jamais perdue, toujours rêvée et sans cesse visitée, la peinture en Haïti n'existerait pas ». D'autres critiques voulant dépasser l'hypothèse de l'Afrique ancestrale pour expliquer l'émergence de l'art naïf en Haïti, n'ont pas mieux fait que de se référer à une interprétation plutôt romantique de cet art en invoquant « l'innocence du peuple » (Drot 1974). Michel Philippe Lerebours, pour sa part, tente une explication de l'art naïf qui tient compte du vécu du peuple sans mettre en avant de manière absolue la mémoire raciale, le côté magique du vodou ou encore moins l'innocence populaire. En outre, les peintres naïfs avaient bien compris qu'ils devaient leur succès à cette prétendue innocence. Ils en ont exagérément profité. Ainsi sans le savoir ont-ils coupé la branche sur laquelle ils étaient assis. Tel est le constat de Lerebours :

Les artistes primitifs qui avaient percé avaient 1960 et qui avait soulevé l'enthousiasme grâce à la spontanéité, à la poésie et au sans-gêne de leur langage, s'étaient pour la plupart, une fois leur gloire établie, lentement perversis, jouant plus qu'il ne fallait le jeu de la naïveté, tout en s'enlisant dans la vulgarité et le mensonge. Certains marchands étaient allés jusqu'à voir dans le manque de savoir-faire le critère de l'art. De véritables ateliers où l'on travaillait à la chaîne avaient été établis sous la supervision d'artistes de renom qui se contentaient uniquement de signer des œuvres où seule la signature était authentique. Les mêmes tableaux étaient repris à satiété, de façon identique. Quelques œuvres fortes jaillissant de temps en temps, mais l'on sentait que dans l'ensemble, prisonnier de schémas préétablis, rien de nouveau ne pourrait sortir du mouvement primitif, ni sur le plan technique, ni au niveau de la thématique et de l'iconographie. En dépit de l'énormité de la production et de la « découverte » de talents proposés comme exceptionnels le blocage semblait total. Saint-Soleil, si riche de promesse, si chaudement acclamé par André Malraux, donnait déjà des signes de lassitude non équivoques et allait, en 1980, disparaître aussi soudainement qu'il avait surgi, laissant seulement derrière lui une multitude d'interrogations (Lerebours, 1993 : 280).

Entre temps, la peinture dite *sophistiquée ou savante* va être découverte et se faire apprécier, d'abord par un public haïtien, puis par des secteurs artistiques internationaux. Malgré tout, la peinture naïve reste, avec bien sûr quelques variantes, la peinture la plus connue d'Haïti. Car elle a été soutenue par des voix faisant autorité dans les milieux artistiques, tant aux États Unis qu'en Europe. Toute une mythologie a donc été créée autour de cette peinture et de ceux qui la produisaient, avec pour toile de fond l'Afrique et le Vodou. Certains, en réfléchissant sur la peinture haïtienne, gomment, dans leur conclusion, toute autre expression picturale pour ne tenir compte que de l'art naïf, bien qu'ils y reconnaissent plusieurs tendances. C'est le cas de Jean Métellus dans *Haïti, une nation pathétique*, qui parle ainsi de la peinture et des peintres haïtiens :

Il importe ici de préciser que la peinture naïve et le vodou sont indissociables. On ne peut faire l'économie de cette approche car le vaudou fait partie de l'âme haïtienne et de l'histoire du peuple haïtien ; il imprègne toutes les démarches de nos artistes et il est omniprésent chez les peintres (Métellus, 2003 : 157).

Les discours sur la peinture haïtienne sont nombreux. Cependant, beaucoup de questions restent encore à poser, et bien d'autres à reprendre. Pourquoi a-t-on voulu, dans la plupart des cas, imposer une essence à la peinture haïtienne ou à l'art haïtien tout court ? Est-ce uniquement pour satisfaire un certain marché de l'art ou cela sous-tend-il d'autres objectifs plus subtils ? Nous pensons qu'il faut aborder ces questions avec de nouveaux outils théoriques et méthodologiques afin de mieux cerner les différentes opinions sur la peinture haïtienne.

Les romanciers et les peintres indigénistes s'efforçaient de décrire la vie paysanne, parce que selon Jean Price Mars, le paysan représentait l'Haïtien authentique, c'est-à-dire celui qui possède en lui la plus grande part de l'héritage africain. Les observateurs ont toujours fait remarquer la réticence des littéraires et des peintres haïtiens à créer des œuvres autobiographiques. Cette réticence n'est pas à notre

avis innocente. Elle est toujours liée à une idéologie ou une exigence du marché de l'art. Pour Lerebours, la peinture haïtienne s'est vue vraiment enrichie des thèmes autobiographiques quand on a cessé de faire de la peinture naïve son essence, et avec un changement de clientèle :

Changeant de clientèle, la peinture haïtienne devait, par le fait même, modifier son répertoire et repenser l'iconographie. Restée fidèle à un indigénisme de départ devenu en cours de route superficiel, stéréotypé et rétrograde, la peinture haïtienne qui s'était interdit pendant longtemps de traiter certains sujets et aussi d'exprimer des sentiments jugés trop individuels, au cours de cette période, a culbuté les tabous (Lerebours, *ibid.*)

Les propos de Marie-José Nadal ne peuvent que corroborer ce point de vue :

Je parlerai en tout premier lieu de Dewitt Peters, mon professeur d'aquarelle, qui m'a appris à tant aimer cet art. Il m'a ouvert les portes du Centre et m'a aidée à faire partie de cette grande famille que nous formons de 1944-1950. S'il m'a un jour découragée en me disant que ma peinture n'avait plus rien de « couleur locale », manifestant ainsi sa fascination pour les peintres naïfs qu'ils privilégiait par rapport aux modernes, il s'est totalement racheté à mes yeux le jour où, à l'Institut américain de Port-au-Prince, je venais d'obtenir le deuxième prix du Salon Esso pour mon tableau *l'Oiseau noir*. Il est venu à moi, m'embrassant, très fier, disait-il, de son élève (Nadal et Bloncourt, 1986 : 34).

Si effectivement les peintres dits naïfs ou primitifs privilégient des thématiques liées au marché de l'art, certains d'entre eux comme Hector Hyppolite, Philomé Obin ou Castera Bazile, ont fait de leur drame le véritable sujet de leurs œuvres. Avant eux, il n'existait pas autant d'autoportraits dans la peinture haïtienne.

À partir des années 1950, des mouvements littéraires et artistiques vont émerger et prendront le contre-pied des conceptions indigénistes de l'Haïtien, et n'hésitent pas à repenser la question culturelle et artistique ainsi que le rapport à l'Afrique. L'irruption du surréalisme dans la littérature haïtienne sera décisive et va même faire, en ce sens, figure de révolution. Les écrivains de « Haïti littéraire » vont réorienter la poésie et le roman dans les années 1960. Ce que Lerebours affirme à l'égard des peintres des années 1950-70 est aussi valable pour les écrivains : « Ils [les peintres] n'ont certes pas refusé de témoigner ou de contester, mais ils ont aussi parlé de leurs déchirements internes, de leurs aspirations et nous ont conté leurs tragédies » (Lerebours, 1989 : 270).

Tous ces changements dans la conception de la littérature et de l'art, forcent les écrivains et les artistes à repenser leur conception de soi et de l'autre. Littérature et art ne sont plus conçus comme les expressions de l'âme de toute la société. Si certains continuent encore à chanter leur île ou leur ville, ils sont conscients qu'ils ne parlent que pour eux-mêmes. Nombreux sont les poètes ou romanciers contemporains qui refusent d'être le porte-parole du peuple. Pour eux, l'acte d'écrire est tout à fait un acte individuel, personnel. Ils veulent être les seuls responsables de leur création. Le mouvement « littérature-monde » mené par Michel Le Bris connaît un succès considérable en Haïti. N'oublions pas non plus l'ouvrage de Dany Laferrière

au titre assez provocateur, *Je suis un écrivain japonais*. Une manière aussi de contester l'étiquette d'écrivain du sud qu'on lui affuble, avec tous les préjugés qu'une telle appellation comporte. Bien sûr, le spectre de l'Indigénisme hante encore la littérature et la peinture, y inclus des écrivains et artistes qui le contestent. C'est ainsi qu'on assiste encore aujourd'hui à la parution d'œuvres qui suivent mieux, inconsciemment ou involontairement, les recommandations indigénistes que des œuvres qui ont été créées dans les années 1940 pour répondre expressément aux exigences indigénistes. La vérité, c'est que dans un pays comme Haïti, il est très difficile de dissocier le littéraire et l'artistique du social, du culturel (à savoir la culture populaire) ou de la politique. Dans certaines circonstances, une théorie comme l'a été l'Indigénisme ne laisse pas indifférent.

Références

Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

Drot, Jean-Marie, *Voyage chez les peintres de la fête et du vaudou*. Paris : Flammarion, 1974.

Laferrière, Daniel, *Je suis un écrivain japonais*. Paris : Grasset, 2008.

LeBris, Michel et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.

Lerebours, Michel Philippe, « La situation actuelle de la peinture haïtienne » in Barthélemy, Gérard et Christian Girault (dir.), *La République haïtienne, état des lieux et perspectives*. Paris : Karthala, 1993.

Lerebours Michel Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres. Souffrances et espoirs d'un peuple T1*. Port-au-Prince : Imprimeur II, 1989.

Métellus, Jean, *Haïti, une nation pathétique*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003.

Nadal, Marie José et Gérard Bloncourt, *La peinture haïtienne*. Paris : Le Nathan, 1986.

Price Mars, Jean, *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. New York : Parapsychology Foundation, 1928.

Passé, présent et futur. Cartographie du Vodun et l'art d'Édouard Duval-Carrié

Niklas Wolf

Introduction

Sous leurs surfaces étincelantes, les peintures de Duval sont des radiographies d'une société pornographique. Elles sont placées comme des miroirs au plafond d'un bordel dont les putes imitent les manières de la bonne société. (Cosentino 2004: 14)

Une image miroir ne reflète pas seulement les événements historiques, présents et futurs, elle offre, selon la surface du miroir, un regard sur les différentes facettes de la réalité. En ajoutant des couches de distorsion au monde tel qu'il est perçu elle est capable de déclencher la mémoire comme autant d'images de l'histoire ; et comme un déjà-vu, elle est à même de fournir un regard sur des futurs possibles et ce, sur la base d'interprétations du passé et du présent.

L'imagerie en miroir du Vodun - un terme originaire d'Afrique de l'Ouest qui désigne à la fois les esprits, un système de croyances et de connaissances et sa culture matérielle - offre des interprétations visuelles et souvent très personnelles d'une religion complexe, de ses acteurs humains et non humains, ainsi qu'un aperçu d'archives matérielles et immatérielles. Le Vodun, «un système de connaissances qui transgresse les frontières d'une vision dualiste du monde» (Sharpe 2020 : 61), relie les pratiquants à leurs ancêtres, à leur passé et à leur avenir, tout comme à leur patrie, par le biais de pratiques mémorielles. Des souvenirs spécifiques peuvent être activés à travers des sites d'archives sacrés et séculaires, tels que les musées ou les sanctuaires, où la mémoire est déclenchée par des moyens performatifs d'interaction avec les choses, les images ou encore les architectures. En traversant les différents espaces de l'Atlantique Noir – archive sous les eaux de la traite transatlantique et voie par laquelle circulait des entre l'Afrique de l'Ouest et ses diasporas (Sharpe 2020: 61) - le Vodun n'a cessé de se transformer, se mettant à jour au contact de nouveaux environnements, s'adaptant en incorporant d'autres pratiques religieuses et picturales locales, à la manière d'une archive fluide.

Ce texte va suivre certaines de ces connexions mondiales en examinant l'œuvre d'Édouard Duval-Carrié et l'exposition Voodoo qui s'est tenue au Musée Roemer et Pelizaeus à Hildesheim, Allemagne, du 19.10.2019 au 27.09.2020.¹ L'objectif

¹ Cet essai est issu du projet de doctorat en cours « Voodoo et l'état intermédiaire. Production d'images et médias du Vodun ouest-africain, entre identité et altérité », une analyse critique de la représentation du Vodun dans les collections et publications européennes, ses représentations artistiques et (ré)appropriations, ainsi que les approches expressément contemporaines des représentations publiques de sanctuaires ouest-africains du Vodun.

de cette exposition était de raconter une histoire globale du Vodun, en utilisant le terme générique « Voodoo »² pour définir la religion, ses acteurs et son imagerie. L'artiste Duval-Carrié, né en Haïti, est l'un des plus éminents narrateurs visuels de l'histoire haïtienne et des liens étroits entre le pays, ses esprits vodou et ses diasporas. L'une des plus grandes installations de Duval-Carrié, *l'Autel de l'Apothéose*, figurait en bonne place sur l'affiche de l'exposition. L'exposition présentait un peu plus de 1200 objets en provenance d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale ainsi que de la diaspora, à savoir Haïti, le Brésil, Cuba ou les États-Unis, la plupart issus de la collection Henning Christoph, habituellement exposée au musée privé *Soul of Africa* (L'âme de l'Afrique) à Essen, également en Allemagne.³ Elle associait à la culture matérielle du Vodun des interprétations artistiques contemporaines.

Selon Jacques Derrida, une archive matérielle serait organisée, institutionnalisée et inhérente à toute forme visuelle. Dans le contexte des diasporas africaines, ces liens matériels ont été immatérialisés et dispersés lors de la traversée de l'Atlantique. L'eau est le chemin par lequel les acteurs humains et spirituels ont voyagé vers de nouvelles destinations pendant la traite.⁴ Or, ce n'est que récemment que la mer est devenue aussi l'un des nombreux liens conceptuels entre l'Afrique de l'Ouest et ses diasporas.⁵ Avec Kobena Mercer, on pourrait affirmer que « si tant est que les diasporas sont le produit de migrations forcées qui séparent les populations de leurs origines, nous observons, à la place de la flèche du temps se déplaçant en ligne droite, des ruptures et cassures traumatiques, faisant de l'Atlantique Noir une chronotopie marquée par de multiples arrêts et départs, aux modalités inattendues de répétition, de détour et de retour » (Mercer 2010: 41). Par conséquent, l'océan n'est pas seulement le lien matériel et immatériel entre les continents et la route vers le royaume des esprits, mais aussi une métaphore importante pour comprendre le Vodun contemporain et ses représentations artistiques. L'eau était, et est toujours, un (sinon le principal) médium du Vodun « chargé de mémoire diasporique » (Sharpe 2020 : 15) tout en faisant partie de sa géographie.

En 1992, le président du Bénin, Nicéphore Dieudonné Soglo lança les préparatifs du festival *Ouidah '92* qui eut lieu un an plus tard. Dans le cadre d'un projet plus vaste financé par l'UNESCO, *La Route de l'esclave*, il était prévu de rappeler la traite transatlantique d'esclaves (tout en négligeant quelque peu l'implication

2 Le terme Vodun souligne également le lien de la religion avec l'Afrique de l'Ouest ; ses adaptations en Haïti sont connues sous le nom de Vodou. Le Voodoo, souvent utilisé comme un terme générique pour des systèmes de croyance et pratiques très différentes selon les régions, se situe dans le sud des États-Unis, où il a subi de nombreuses influences.

3 Selon le conservateur, Oliver Gauert, dans l'entretien avec Wolf, 24.09.2020.

4 Dans de nombreux sanctuaires du Vodou haïtien, on trouve des baignoires d'eau, un lien matériel avec les nombreux esprits marins du Vodou. L'une des divinités de l'eau les plus importantes du Vodou est Lasirèn, inspirée par la Mami Wata du Vodun ouest-africain, une déesse interculturelle et internationale du Vodou (dans le Vodou, elle est souvent associée à Damballah, le serpent arc-en-ciel), « mi-européenne, mi-africaine ; mi-Rada, mi-Petwo ; et, bien sûr, mi-humaine, mi-poisson » (Houlberg 2008: 144) et donc essentielle pour les voyages aquatiques tels que le Passage du Milieu.

5 Kamau Braithwaite a inventé le terme *tidalectique* (de l'anglais « tidal » : marée) pour décrire le va-et-vient, le flux cyclique de l'eau et sa signification pour les mouvements transatlantiques (qui sont pensés comme n'étant pas linéaires comme le serait la marée). (Pressley-Sanon 2013 : 40).

lucrative des Africains dans la déportation)⁶ et de s'adresser aux diasporas du monde entier les invitant en quelque sorte au « tourisme des origines ». Le Vodun et son imagerie furent mis en scène comme héritage culturel de l'Afrique de l'Ouest et un facteur de connexion essentiel entre les diasporas et leurs pays d'origine. De nombreux repères architecturaux et autres marqueurs visuels et commémoratifs furent érigés le long du littoral béninois avant le festival, afin de rendre le point de départ de la traversée transatlantique plus tangible et de créer des lieux de mémoire ou sites de correspondance entre l'Afrique de l'Ouest et ses diasporas.

Eduard Duval-Carrié fait partie des artistes diasporiques qui se rendaient au Bénin en 1993. Il contribua une œuvre axée sur le lien que l'événement voulait créer, une installation ressemblant à une antenne afin que « les esprits d'Haïti, lorsqu'ils retourneraient en Afrique, sachent où aller ».⁷ Duval-Carrié conçut cette installation décidément comme une œuvre d'art destinée à un festival d'art international et à la fin du festival, à un musée (d'art) local. Daagbo Hounon, le chef spirituel du Vodun au Bénin, dont l'ascendance remonte aux pouvoirs de Mami Wata et de l'océan lui-même, reçut l'artiste comme s'il s'agissait d'un *féticheur* bien connu d'Haïti.⁸ Daagbo Hounon n'avait pas l'intention d'exposer de l'art international, mais plus tard, il intégra ces puissantes antennes dans les pratiques locales du Vodun, brouillant les frontières terminologiques et matérielles entre matière sacrée et sacrale, entre œuvre d'art et œuvre de religion et entre leurs modes d'exposition respectifs. Comme preuve de son talent artistique, Duval-Carrié montra à Daagbo Hounon le catalogue d'une exposition précédente, « et le lendemain, celui-ci avait choisi des murs dans son enceinte où je devais peindre. Il m'a dit : 'Cette peinture va là, celle-ci, ici', et ainsi de suite ; il pensait que c'était un catalogue de vente ».⁹ Duval-Carrié réalisa plusieurs peintures murales au Bénin, l'une représentant la lignée Daagbo, une autre montrant le Vodun Avlekete, parmi d'autres. Ces peintures - réalisées par un artiste de renommée internationale ou par un *féticheur* au succès similaire, selon le rôle qu'on accordât à Duval-Carrié - furent toutes repeintes et partiellement transformées par un artiste local plusieurs années plus tard, pratique fréquente dans les pratiques picturales vodun.

Si bien les antennes de Duval-Carrié étaient davantage influencées par les discours artistiques internationaux et les idées de l'artiste sur la matérialité, la forme et l'exposition que par les idées religieuses, leur transposition sans heurt dans l'espace sacré et la reprise de ses peintures murales montrent que l'approche artistique et religieuse sont indissociables dans la visualité du Vodun, puisque son imagerie est souvent une expression de la dialectique entre l'éphémère, *l'inachevable*, l'ouverture et l'actualisation continue (Rush 2010).

6 Tony Presley-Salon souligne également les différences de mémoire entre les diverses diasporas et les pays africains. Elle soutient que certains acteurs au Bénin supprimeraient certains souvenirs - tels que leur contribution à la traite négrière intérieure africaine et transatlantique - par le biais d'une « amnésie historique », pour s'adresser aux diasporas contemporaines à travers les aspects de connexion du Vodun et oublier le « triste passé ». (Presley-Sanon 2013 : 43). Édouard Duval-Carrié a fait le même constat que Presley-Sanon. (Duval-Carrié, interview Niklas Wolf, 13.04.2022). Un grand merci à Édouard Duval-Carrié pour son aide et son inspiration ainsi que pour toutes ces histoires passionnantes en cours de route.

7 Duval-Carrié, *ibid.*

8 «Je devais présenter mes œuvres dans un musée, mais il n'y en avait pas. J'ai dû les installer dans la propriété de Daagbo Hounon, vous savez. Et elles y sont restées parce qu'elles venaient de ce grand *féticheur* d'Haïti». Duval-Carrié, *ibid.*

9 Duval-Carrié, *ibid.*

L'exposition d'Hildesheim utilisait différents modes de présentation pour cartographier et raconter l'origine et l'histoire du Vodun. Le premier étage était consacré au Vodun d'Afrique de l'Ouest et le deuxième, aux diasporas africaines et adaptations du Vodun. Dans la dernière salle du premier étage, les commissaires utilisaient une immense diapositive de la *Porte du non-retour* du Bénin, l'un des monuments commémoratifs construits pour le festival de 1993, inspiré de celui de l'île de Gorée au Sénégal (Law 2008). Dans cette partie de l'exposition, le fond des vitrines était peint dans un bleu plus foncé, des fers d'esclave décoraient les murs. Divers artefacts, tels que des fouets, des menottes et des photographies en rapport avec la traite d'esclaves étaient présentés, certains d'entre eux étaient disposés sur des piédestaux comme des œuvres d'art. Apparemment on voulait créer une ambiance effrayante ou envoûtante, comme l'affiche de l'exposition.¹⁰ La photographie de la *Porte du non-retour* était stylisée à l'extrême : deux lignes droites de petits pylônes menaient à des escaliers conduisant à la première de trois plateformes superposées. La porte elle-même était formée de quatre piliers soutenant l'architrave décorée. Celle-ci montrait deux rangées de personnes déportées marchant vers un bateau au centre du relief. L'espace autour de la porte était désert, des traces dans le sable étaient les seuls signes visibles d'activité humaine. L'histoire et le présent étaient effacées. En arrière-plan, l'océan se laissait à peine deviner sous forme d'un mince trait bleu entre les piliers. Combinée avec les murs peints en bleu et les objets présentés, la représentation photographique du monument pouvait être lue comme un portail vers l'au-delà. Les visiteurs étaient censés faire l'expérience symbolique de la traversée transatlantique. En traversant la Porte du non-retour, ils quittaient la première partie de l'exposition par un escalier menant au Vodun dans les diasporas africaines, l'une d'entre elles étant Haïti.

Le Vodou en Haïti. Façonner l'histoire

Le nouveau est une question de multiplicité. Ici le passé n'est pas autoréférentiel, il est interrompu (...) l'histoire est remplacée par le contemporain et avec lui émerge une nouvelle esthétique. Bogues 2018 : 29

Les Caraïbes ont été définies comme un « continent liquide » (Gutiérrez 2017 : 20), en raison de leurs connexions mondiales et des nombreux transferts de connaissances et d'images qui ont eu lieu dans cette région. L'art d'Édouard Duval-Carrié est fortement lié à son expérience en tant qu'haïtien. Son œuvre traite de la politique, de l'histoire et de la mémoire collective du pays,¹¹ mémoire enracinée dans l'expérience de la migration et la pratique picturale et rituelle du Vodou haïtien, introduit en Haïti via les routes de l'Atlantique Noir.

La religion du Vodou fait partie d'une « culture profondément créolisée » (Cosentino 2009 : 250). Tony Pressley-Sanon introduit le terme créole haïtien *istwa* pour souligner les liens étroits entre l'histoire et l'encadrement et la for-

¹⁰ Pour une analyse plus détaillée de l'affiche de l'exposition, voir plus loin.

¹¹ Qui ne peut être dissocié du Vodou. (Pressley-Sanon 2022: 5)

mation de celle-ci par le récit et la mémoire (Pressley-Sanon 2022: 19).¹² Pendant des siècles le Vodou en Haïti fut dénigré, voire « fétichisé » (Cosentino 2009: 250). Associé à la sorcellerie et à la magie, il fut interdit par les codes pénaux haïtiens en 1835 et 1864 (Ramsey 2011: 14). Pendant l'occupation américaine (1915 - 1934), ces lois furent utilisées pour supprimer le Vodou et imposer une conception paternaliste de la « décence morale » (Ramsey 2011: 15). Ce n'est qu'en 1934 que le droit de pratiquer le Vodou « conformément à la coutume populaire » (Ramsey 2011: 15) fut rétabli avant d'être finalement reconnu comme une religion officielle en 2003 (Sharpe 2020: 60).

On pourrait dire qu'ici faire l'histoire part de l'expérience du déplacement (Bogues 2018: 27). La majeure partie de la population haïtienne contemporaine a des ancêtres en Afrique subsaharienne. Vers la fin du XVII^e siècle, la population indigène de l'île était largement éradiquée et l'île fut repeuplée au cours des deux siècles suivants principalement par des Africains déportés pour travailler principalement dans les plantations sucrières de Saint-Dominique.¹³ À la fin du XVIII^e siècle, Toussaint Louverture (dont le père avait été déporté du Bénin) et d'autres ont mené la Révolution haïtienne, déclarant l'indépendance d'Haïti en 1804. Haïti est devenue la première nation indépendante d'Amérique latine, fruit de sa lutte pour l'abolition de l'esclavage. Les décennies suivantes ont été marquées par plusieurs régimes autocratiques et des violents conflits. Les États-Unis occupèrent Haïti entre 1915 et 1934, lorsque s'installe une démocratie présidentielle suite à une nouvelle révolution. En 1957, François Duvalier (Papa Doc) vient président. Il introduit une politique résolument anti-américaine et établit un régime macabre entre 1957 et 1971. Sous sa dictature, la famille de Duval-Carrié, né en 1954, émigre à Porto Rico.

Dans les années 1930, Duvalier, intéressé par l'ethnographie haïtienne, devint l'une des principales figures du noirisme.¹⁴ Non seulement il revendiqua son héritage africain et haïtien, mais réintroduisit également l'iconographie et les pratiques vodou dans la société haïtienne, instrumentalisant ces dernières à des fins politiques. Plus tard, Duvalier calquait ses apparitions publiques sur Baron Samedi, un puissant esprit (*Iwa*) du Vodou haïtien, également connu sous le nom de Baron-Cimetière. Celui-ci fait partie de la famille Guédé, principalement associés à la mort (Métraux 2017: 123-129).¹⁵ Comme Legba (l'Esprit des

12 L'auteur établit également un lien entre l'expérience de démembrement pendant la traversée atlantique et le potentiel de remembrement (au sens de la définition de Bell Hooks) propre au Vodou (Pressley-Sanon 2022: 8/20).

13 Sur les liens étroits entre le Vodou et l'histoire sociale et politique d'Haïti, voir Mintz/Trouillot 1995.

14 En particulier certains passages des premiers textes de Duvalier pourraient être comparés à d'autres écrits issus de mouvements politiques de l'époque aux objectifs similaires, comme la Négritude au Sénégal ou la Harlem Renaissance aux États-Unis. Andrew Apter juxtapose le concept de Négritude (qu'il traduit par « nationalisme culturel noir ») à des idéologies comme le *mestizaje* (identité métisse), la créolite (identité créole) et le noirisme (Apter 2002: 233). Ces mouvements (qui ont tous produit des écrits, des œuvres d'art et des manifestations comme le FESMAN à Dakar en 1966 ou le FESTAC à Lagos en 1977) avaient en commun l'insistance sur l'héritage africain, la formation d'une conscience diasporique et l'idée d'être africain sans y être. Des acteurs comme Langston Hughes, L. S. Senghor, Aimé Césaire, L. G. Damas, W.E.B. du Bois (qui publia les premières recherches programmatiques sur les contributions culturelles africaines aux Amériques, en utilisant ces dernières contre Jim Crow et la « color line » (Apter 2002: 233)) et nombreux autres étudiaient la culture visuelle et matérielle des pays africains ou d'origine africaine, leurs philosophies et leurs systèmes religieux, pour proclamer des identités autoconscientes. Duvalier co-signa le manifeste *Les Griots*, qui renvoie à des publications similaires comme *Présence Africaine*, et participa à la fondation du Bureau National d'Ethnologie, un institut national pour la culture et les arts.

15 En outre, Duvalier utilisait l'imagerie traditionnelle du Vodou : sa violente police secrète, les *tonton-makout*, par exemple, doivent leur nom au « croquemitaine du conte populaire », leurs uniformes étaient en partie fabriquées à l'image de l'esprit Vodou Zaka (Apter 2002: 245). Bien que Duvalier s'appuyât fortement sur la connaissance générale et les liens entre le Vodou et la société haïtienne, il essaya officiellement de « consolider les liens entre l'église catholique romaine et l'État haïtien ». Après les Duvalier commença le processus de *dechoukaj* (déracinement), une sorte de « vendetta contre les leaders du Vodou » (Mintz/Trouillot 1995: 144 ; 146/147).

carrefours), qui établit les connexions entre le monde des humains et celui des Esprits, Baron Samedi relie les vivants aux morts. Il est vêtu de noir, porte le plus souvent des lunettes de soleil et un chapeau noir. En modelant son apparence sur l'un des esprits vodou les plus redoutés, Duvalier non seulement s'appropriait ainsi l'iconographie du pouvoir spirituel mais en le faisant transgressait les règles du pouvoir politique : « Le pouvoir sui generis est transgressif et transformateur, dépassant les limites, subvertissant les structures, renversant même les hiérarchies; il doit être maîtrisé et domestiqué, contenu par les structures d'autorité et canalisé pour le bien collectif » (Apter 2002: 236). Par là-même Duvalier fusionnait les pouvoirs politique et religieux en les « refroidissant » selon Andrew Apter: « Si, au niveau formel, un tel concept de pouvoir est transgressif, transformateur et s'oppose aux hiérarchies définies par l'autorité administrative, en termes yorùbá, il est chaud, pollué et dangereux, un véritable pouvoir qui doit être purifié, refroidi et contenu » (Apter 2002: 236).

Empruntant la forme de portrait d'une famille apparemment classique mais décadente, le tableau *Mardi gras au Fort Dimanche* (1992/93) de Duval-Carrié est montre de la stratégie iconographique de Duvalier. Le tableau montre huit personnes dans une petite pièce sombre ; l'unique fenêtre est proche du plafond, la vue sur l'extérieur est partiellement bloquée par des barreaux, ce qui associe le tableau à la prison de Fort Dimanche, mentionnée dans le titre. C'était la prison la plus redoutée pendant le régime des Duvalier. Au centre de cette geôle d'outre-monde se tient Jean-Claude Duvalier (Baby Doc), le fils de Duvalier. Il est vêtu d'une robe de mariée et pointe un pistolet sur ses genoux ; il est « la parodie absurde d'un dictateur omnipotent » (Munro 2015: 14). Sur son épaule droite repose la main de son père, qui se tient derrière lui, habillé comme le Baron Samedi, en costume, cravate et chapeau noirs ; la moitié gauche de son visage découvre son crâne, comme s'il revenait de sa tombe pour rendre visite à son fils devenu adulte.¹⁶ L'ancien président est représenté dans un état intermédiaire, entre vivant et mort, entre la politique et les esprits, le réel et l'imaginaire, la mémoire et le présent.

Les autres personnages sont la femme de Duvalier, Simona, habillée comme Gran Brijit, la femme du Baron Samedi (Cosentino 2004: 15), ses filles, l'archevêque Ligondé et le général Max Dominique. Duvalier est soutenu (et littéralement encadré) par l'armée et l'église. En montrant Duvalier et sa famille au cœur de la politique et de la religion, Duval-Carrié crée une peinture d'histoire, « un *memento mori* de l'histoire haïtienne » (Middelanis 2005: 116). La peinture ne se borne pas à citer les aspects formels du genre, elle révèle aussi les incertitudes et les pouvoirs de transformation qu'ont l'histoire et sa mise en archive, qui sont inachevées comme le Vodun ouest-africain : « il semble peu important que l'on soit mort ou vivant. [...] les mains coupées sur les murs et dans le panier de Simone sont encore fraîches de sang » (Munro 2015: 14).

¹⁶ Duvalier mourut en 1971, son fils devint président d'Haïti peu de temps après.

Ici et là. Le Vodou et l'Afrique de l'Ouest

Les pouvoirs de transformation étaient déjà inscrits dans la plupart des esprits vodou haïtiens avant même qu'ils ne quittent le continent africain.¹⁷ Les *Iwas* sont généralement divisés en deux catégories, les *Rada* et les *Petwo*. Ces derniers, porteurs d'un « pouvoir révolutionnaire » (Apter 2002 : 240), remontent au royaume Kongo (de Heusch 1989 : 290)¹⁸ et sont associés aux émotions chaudes et à la transgression ; les *Rada*, froids, justes et moins puissants, sont originaires de Dahomey.¹⁹ *Petwo* et *Rada* représentent les valeurs chaudes et froides des panthéons yorùbá et la différence entre pouvoir et autorité. Les *Rada* « détiennent l'autorité de l'Afrique [...] ils maintiennent le statu quo [...] les *Petwo* manifestent le pouvoir et l'efficacité à l'état pur, ils sont incontrôlés, dangereux, retors, et surtout transformateurs » (Apter 2002 : 240/241).

Les Esprits du Vodou haïtien sont eux-mêmes des acteurs des réseaux internationaux entre les pays d'Afrique de l'Ouest et Haïti. Les esclaves, principalement ceux du Bénin, du Ghana, du Togo et du Nigeria, apportaient les esprits vodun dans les Caraïbes et dans d'autres régions de l'Atlantique Noir. Des systèmes de croyance yorùbá (ainsi que d'autres idées religieuses d'origine ouest-africaine ou du Congo) furent transmis, traduits et adaptés à de nouvelles géographies comme Cuba (*Santería*), le Brésil (*Candomblé*), les États-Unis (*Voodoo*) ou Haïti (*Vodou*). En Haïti, plusieurs *Òrìsà* (dieux yorùbá) fusionnèrent ou furent « camouflés » (Fandrich 2007 : 776) en représentations de saints catholiques, pour infiltrer les systèmes religieux des dirigeants coloniaux, formant de nouveaux esprits adaptés aux contextes et problèmes diasporiques. Le *Iwa Papa Legba*, *Maître Carrefour* (Métraux 2017 : 111), dérivé du *Òrìsà Èsú*, est un « trickster divin » (Chemeche 2013) qui prend souvent la forme du saint catholique saint Antoine de Padoue. L'esprit Yorùbá *Sàngó* est à l'origine d'Ogou Chango, le *Iwa* qui a pris la forme de saint Michel. L'*Òrìsà* de la guerre et du fer, *Ògún*, devint *Papa Ogou* en Haïti (Fandrich 2007 : 783).

Outre ces liens terminologiques et sémantiques avec les systèmes de croyance yorùbá, le Vodou haïtien semble être fortement basé sur des systèmes juridiques et s'implique donc dans la vie quotidienne. Le terme *Iwa* vient probablement du mot français (loi) et du mot *kreyòl* pour loi (*Iwa*), mais des connexions étymologiques ont été faites avec *oluwa* (dieu) et *babalawo* (devin ou prêtre) en langue yorùbá (Ramsey 2011 : 18/19). Andrew Apter utilise *imo jinlé*, terme yorùbá, pour désigner ce transfert de connaissances par opposition aux discours établis et surtout en raison de son lien fort avec la mémoire stockée dans la culture matérielle. Ce type de « connaissance profonde [...] n'a aucun contenu mais tire son pouvoir de l'opposition spécifique aux discours autoritaires qu'elle conteste implicitement »,²⁰ dans le cas du Vodun, en « mélangeant » (Farris-Thompson 1983 : 164) les iconographies, les

17 Robert Farris Thompson souligne les aspects transformateurs du Vodun en montrant comment le royaume dahoméen a intégré (« assimilé ») les esprits des autres cultures africaines intérieures bien avant les rencontres avec l'Europe (Farris Thompson 1983: 166).

18 *Petwo* ou *Petro* fait référence à un personnage messianique (Farris Thompson 1983: 164).

19 Le terme *Rada* désigne « la destination des personnes enlevées à Arada, sur la côte du Dahomey, nom lui-même dérivé de la ville sainte des Dahoméens, Allada [...] » (Farris Thompson 1983: 164).

20 « [...] c'est précisément la cartographie herméneutique des revendications de connaissance profonde dans ces contextes oppressifs qui a ouvert des possibilités d'autonomisation collective » (Apter 2002 : 237/238).

images et les connaissances selon les contextes. La *connaissance profonde* a peut-être aussi rendu possible l'intégration de l'iconographie chrétienne dans le Vodou haïtien. Les gravures sur bois et les lithographies de saints chrétiens ont été intégrées en raison de la puissance inhérente à leur imagerie.²¹ En incorporant de telles images, les devins utilisaient une « opposition spécifique au contexte » pour défier avec succès des « discours autoritaires ».

Du Jazz visuel ? Voodoo à Hildesheim

*Je suis un artiste, ne l'oubliez jamais.*²²

Au début de « Le Rara de l'Univers. Religion et art vodun en Haïti », un chapitre de son étude pionnière *L'éclair de l'esprit. Art et philosophie africains et afro-américains*, Robert Farris Thompson cite la définition du Voodoo donnée par l'Oxford Dictionary de l'époque. Il n'est pas étonnant que cette définition, basée sur des catégories racistes et primitivistes occidentales, évoque des croyances superstitieuses, que Farris Thompson déconstruit et réfute avec éloquence.

Dans les contextes occidentaux, la réception des religions basées sur le Vodun est souvent déterminée par un regard unilatéral sur *l'autre*, imaginé comme exotique et contraire à la construction du soi occidental. Depuis que le Vodun fait partie d'une imagerie itinérante, il a été adopté dans la culture populaire de l'Occident, souvent depuis une perspective aliénante, résumée sous le terme de Voodoo. Ses manifestations matérielles, parfois éclectiques, le plus souvent ouvertes et inachevées voire éphémères, ont été décrites comme des « danses pour les yeux [...], du jazz visuel, constamment retravaillé et réactivé ».²³ Différentes versions du Vodou ont été présentées dans plusieurs grandes expositions à travers l'Europe, suivies de publications extensives. La plupart de ces expositions s'appuyaient sur une seule collection européenne et ses réseaux. Elles ont fourni un aperçu passionnant des modes occidentaux d'appréciation et d'appropriation du Vodou. Les stratégies mises en place dans ces expositions et les publications qui les accompagnaient ont situé le Vodou entre art et ethnographie.²⁴

C'est qu'il n'y a pas qu'une seule religion Vodun. Le terme Voodoo, le plus connu très certainement, est à l'origine de nombreux stéréotypes, souvent racistes, sur la pratique religieuse noire (Desmangles 2012: 26). Et pourtant,

21 « [...] des images puissantes en effet pour des esprits formés par les cultures visuelles du Vodun du Dahomey, des *orisha* Yorùbá de l'ouest, et des *minkisi* du Kongo ». (Farris Thompson 1983: 169).

22 Duval-Carrié, entretien avec Wolf, 13.04.2022.

23 David Byrne, cite par Cosentino, 2004 : 20. Donald Cosentino décrit également les processus d'actualisation du Vodun (étudiant la réception des chromolithographies et de leur imaginaire par le Vodou haïtien): «Chaque nouvelle interprétation se fait uniquement en réponse aux attributs de l'antérieure ; aucune voix est suffisamment puissante pour contrôler l'innovation théologique. Le processus est centripète, tendant vers des formes nouvelles comme un riff dans le jazz » (Cosentino 2005 : 242).

24 L'exposition de Hildesheim fera l'objet d'un catalogue volumineux, pas encore disponible au moment de la rédaction de ce texte. D'autres expositions exhaustives en Europe traitant du Vodun, bien documentées et publiées dans des catalogues, eurent lieu, dont Vodou. *A Way of Life*, Musée d'Ethnographie de Genève, Genève 2008 ; Vodou. *Kunst und Kult aus Haiti, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 2010 (les deux expositions présentaient des objets de la collection Marianne Lehmann) et Vodou/Vodoun, Fondation Cartier, Paris 2011 (collection Jacques Kerchache).

c'est le titre choisi pour l'exposition au musée Roemer und Pelizaeus de Hildesheim. Pendant près d'un an, une pléthore de photos et d'objets de Vodun fut exposée, dont la plupart provenaient de la collection Henning Christoph, mentionnée ci-dessus. L'affiche présentant *l'Autel de l'Apothéose* de Duval-Carrié était en noir et gris. L'autel flotte dans un espace de fumée à la dérive d'un autre monde. En haut le titre de l'exposition est écrit en flammes bleutées et froides. Bien que la puissance religieuse de l'autel soit reconnaissable, l'affiche rappelle davantage les fantasmes et films d'horreur occidentaux. Renvoyant aux productions cinématographiques de Holly- et Nollywood sur les zombies et autres poupées de cire transpercées par des aiguilles, l'affiche « retranscrit » (Cosentino 2015 : 40) le Vodun en Voodoo, malgré la prétention de présenter le Vodun comme un phénomène religieux mondial en le plaçant dans le contexte de l'Atlantique Noir, au-delà des stéréotypes.

La géographie du Vodun était si importante pour les concepteurs de l'exposition que les visiteurs furent accueillis par une énorme carte du monde montrant la diffusion et la mondialisation du Vodun. La carte était rétro-éclairée et colorée en brun, le style faisant allusion aux représentations (imaginaires) du monde dans les premiers atlas des XVI^e ou XVII^e siècles. Le Vodun ouest-africain était présenté dans des vitrines aux murs marron boueux, recouverts de toits de paille. Peut-être pour des raisons de conservation, il n'y avait presque pas de lumière, les salles étaient remplies par le son d'une cérémonie vodun, émergeant d'un film de Henning Christoph projeté dans une salle à l'écart. Parmi les nombreux objets, peu d'œuvres d'art se trouvaient dans cette partie. En quittant le continent africain par la salle décrite ci-dessus, les visiteurs étaient conduits vers *Le monde des créatures sous-marines* (2007-08, ill. 1), installation Duval-Carrié. Cette installation gigantesque était l'introduction visuelle à la deuxième partie de l'exposition, qui pourrait être intitulée *le Vodun et ses diasporas* ; un texte mural présentait Haïti comme « le centre incontesté de l'art moderne dans les Caraïbes ». Contrairement à la première partie, la seconde présentait plusieurs œuvres d'art contemporain. En écho à l'architecture des Caraïbes, elle était lumineuse et colorée, tout comme *Le monde des créatures sous-marines*. Réalisée en polyester et textile, l'installation exhibe trois grands bateaux, flottant au-dessus de la tête du visiteur. Dans ces bateaux, trois *Iwas* - Mambo Inan (la femme du *Iwa* Bazou, également connu sous le nom de chef Congo ou de roi Wangol, originaire d'Angola (de Heusch 1989: 299)), Agwé (le souverain de la mer, habillé en bleu) et Erzulie (une manifestation de l'amour et de la beauté féminine, ornée de bijoux, de belles robes et de parfum (Métraux 2017: 121)) - traversent un océan imaginaire. Les longs bras d'Agwé rappellent des algues ; tels des tentacules, ils atteignent le sol et relient l'Esprit au royaume des ancêtres qui sont morts pendant la traversée atlantique. Comme des coquilles de cauris ont poussé sur leur corps, des plantes marines émergent des bras d'Agwe. Erzulie est parée de plusieurs cadres photo qui s'emmêlent autour de son cou. Ce ne sont pas seulement des bijoux mais la manifestation matérielle de son origine en Afrique de l'Ouest. Ils représentent les archives du Vodun, sa connaissance profonde, que cette imagerie globalise.



Ill. 1 Édouard Duval-Carrié, *Le monde des êtres sous-marins*, 2007 - 2008, techniques mixtes (polyester, textile et al.). Courtesy Édouard Duval-Carrié

Dans sa série *Migration* de 1997, Duval-Carrié visualise l'idée des esprits haïtiens voyageant vers de nouveaux rivages. Le premier tableau, *Embarquement pour la Floride* (ill. 2), montre sept *Iwas*, entassés sur un petit bateau en bois, quittant Haïti dans la nuit.²⁵ L'eau semble calme, le ciel noir est strié de lignes pointillées jaunes,

25 Selon Duval-Carrié, dans ses œuvres les *Iwa* qui migrent sont les doubles du peuple haïtien (Cosentino 2013 : 385).

tout comme le fond de l'eau. Ces pointillés sont des *pwen*,²⁶ éphémères comme des dessins vèvè qui ouvrent la voie qui mène à *Ginen*.²⁷ L'imagerie ouest-africaine recourt souvent à l'utilisation de points pour spécifier une surface perméable et transparente, signifiant ainsi la présence d'un esprit. « Plus qu'un signe, cette information, visible, est une métaphore géométrique indiquant une présence sans surface » (Benson 2008 : 156). Sela Kodjo Adeji souligne l'importance des points, des sphères et des cercles en tant qu'éléments cruciaux de l'esthétique vodun ouest-africaine ; les points sont « parmi les formes et les symboles les plus populaires qui imprègnent l'iconographie du Vodun et se retrouvent dans l'architecture des sanctuaires et des insignes spirituels » (Adeji 2019 : 275). Dans les peintures de Duval-Carrié, les *pwen*, « distillés du pouvoir »,²⁸ semblent faire partie d'une cartographie spirituelle perméable et transparente, structurant la surface du tableau et traçant la voie du Vodun avec plus de précision que la carte géographique présentée à Hildesheim ne le pourra jamais.



III. 2 Édouard Duval-Carrié, *Embarquement pour la Floride* (Embarcation for Florida), 1997, de Série Migration (1), huile sur toile, cadre par l'artiste, 150 x 150 cm. Courtesy Édouard Duval-Carrié

26 Le pouvoir mystique de « l'énergie ou de la chaleur spirituelle, (...) sous forme de points peints ou cousus sur des objets sacrés, généralement en lien avec les esprits *Pefwo* (ou Congo) » (Cosentino 2004 : 50).

27 Le terme *Ginen* est utilisé dans le Vodou haïtien pour désigner une terre sous l'eau (qui) porte le même nom que *Ginen* signifiant « Afrique », une terre de l'autre côté de l'eau (Sharpe 2020 : 4). *Ginen* désigne également une « Afrique mystique qui s'épanouit sous la mer ». (Cosentino 2013 : 385).

28 « [...] généralement pour évoquer ou apaiser les esprits Congo » (Cosentino 2013 : 87).

Le second tableau de la série, *Laalebasse magique* (ill. 3), montre le bateau en eaux troubles, menacé par un navire de garde-côtes; les sept esprits semblent utiliser toute leur puissance pour combattre simultanément l'Atlantique hostile et les humains non moins dangereux. Dans le dernier tableau, *Le débarquement à Miami Beach* (ill. 4), ils arrivent tous sains et saufs sur la côte du continent américain, les lignes de *pwen* suivant la skyline de Miami. La série relie Haïti et sa diaspora en s'appuyant sur la métaphore du voyage spirituel par la mer et le bateau ; l'artiste représente ainsi les dimensions mondiales d'un Vodun conscient et résolument contemporain. Contrairement aux conservateurs de Voodoo, Duval-Carrié ne s'appuie pas sur les modes cartographiques occidentaux, mais rend visible un système de connaissance alternatif en actualisant la *connaissance profonde* du Vodun sous forme de peinture ; en même temps, il remet ainsi en question les iconographies de la production de savoirs qui prévalent en Occident.



Ill. 3 Edouard Duval-Carrié, *Laalebasse magique*, 1997, de *Série migration* (2), huile sur toile, cadre par l'artiste, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié



Ill. 4 Edouard Duval-Carrié, *Le débarquement à Miami Beach*, 1997, de *Série migration* (3), huile sur toile, cadre par l'artiste, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié

Après *Le monde des créatures sous-marines*, les visiteurs finirent par rencontrer *l'Autel d'apothéose* (2004, ill. 5) qu'ils connaissaient déjà grâce à l'affiche.

Un autel vodou agence de manière très particulière des facettes de l'histoire, du présent et du futur dans le contexte religieux, englobant tous les objets qui conforment l'expérience spatiale. La matérialité et les modes d'exposition de ses images productrices de connaissance peuvent varier en fonction des sites. Un tel autel est également un repère architectural pour le rituel. On trouve des autels vodou partout, « dans les temples, les chambres à coucher et sur le tableau de bord des taxis... [ils] sont composés d'objets trouvés, d'images et d'offrandes connues pour satisfaire les goûts divins » (Cosen-tino 2004 : 20). Ils sont « le visage des dieux [...] une école de l'être, conçue pour attirer et approfondir les pouvoirs de l'inspiration » (Farris-Thompson 1993 : 147).

L'installation consistait en une énorme croix blanche et lumineuse en guise d'autel.²⁹ Un gigantesque buste occupait le centre, accompagné par cinq bustes plus

²⁹ Les Portugais ont apporté l'iconographie de la croix chrétienne au Congo, où elle fut intégrée dans l'art traditionnel. Dans la cosmologie dahoméenne, elle représente les quatre points cardinaux ; elle est une métaphore visuelle des carrefours « qui relient les mondes des vivants et des morts » (Sharpe 2020 : 72). Elle fait surtout partie du Vêvé de Papa Legba ; « les croix Kongo et Angola invoquaient Dieu et les morts de la communauté » (Farris Thompson 1983 : 191).

petits. Disposés symétriquement, plusieurs serpents,³⁰ faits du même matériau coloré que les bustes, rampaient en direction du centre. Le mur derrière l'installation était peint en noir, la lumière provenant essentiellement de la croix éclairait les figures par le bas et leur conférait une lueur mystérieuse. L'installation s'inspirait de toute évidence des modes de présentation que l'on trouve dans les expositions d'art internationales. Il s'agissait là d'une interprétation esthétisée, résolument contemporaine et globalisée, d'un autel vodou, explorant les structures traditionnelles des sanctuaires vodou,³¹ sans toutefois prétendre à autre chose qu'une œuvre d'art.³² Similaires aux *Créatures sous-marines*, les *Iwas* de *L'Autel de l'Apothéose* sont faits de matière synthétique colorée, contemporaine et partout accessible. Selon Duval-Carrié, l'autel célébrait le « mariage mystique » (Welling 2012 : 36) entre la *Iwa* Erzulie³³ et Damballah.³⁴ Les deux formes d'Erzulie sont représentées, la paisible Erzulie Fréda, *Rada*, la forme centrale étant Erzulie Dantor, la forme *Petwo* plus agressive. Damballah-wèdo est l'un des principaux esprits du Vodou haïtien. *Lwa* de la création et de la fertilité, il prend la forme d'un serpent rampant (Métraux 2017 : 115). Étaient également représentés les *Iwas* Agwé, Aizan et Général Sobó.



Ill. 5 Edouard Duval-Carrié, *Apotheosis-Altar*, 2004, technique mixte (polyester, plexiglass, et al.), dimensions variables. Courtesy Edouard Duval-Carrié

30 L'iconographie du serpent est très importante pour le Vodun en général. Les serpents sont globalement, dans différents contextes religieux et profanes, associés à des connaissances spéciales, à la dualité des choses et au cycle naturel ainsi qu'à l'accès à l'au-delà ; ils peuvent être lus comme « l'incarnation d'un envers » (Welling 2012 : 15). Sur le rôle de l'imagerie du serpent dans la culture visuelle et matérielle du Vodun étudié à partir de la poterie Ewe (Ghana), voir Aronson 2007.

31 Il y a « [...] un principe d'organisation fort dans le monde des autels du Vodun, si bien les autels de *Petwo*, par exemple, se distinguent de ceux des esprits *Rada* » (Farris Thompson 1983 : 182).

32 Duval-Carrié, entretien avec Wolf, 13.04.2022.

33 Erzulie Fréda est la déesse de l'amour et de la beauté. Erzulie Danto, en tant que figure maternelle, protège féroce ses enfants (Pressley-Sanon 2013 : 51).

34 Le nom créole de l'esprit Fon Dā, « une métaphore [...] du signe primaire et combinatoire de l'ordre », qui réunit les aspects masculin et féminin. Les couleurs du corps de Damballah-wèdo (le serpent arc-en-ciel), représentent l'agression (tons rouges) et la compassion (tons bleus) (Farris Thompson 1983 : 176).

L'autel était décoré de formes bleues interprétables comme des versions contemporaines de vèvè, « considérées comme parmi les premières formes d'art non indigènes et en tant que telles, réceptacles de souvenirs sacrés transmis d'une génération d'oungans et de manbos (prêtres et prêtresses vodous) à la suivante » (Sharpe 2020 : 60). Les Vèvè, dessins géométriques, font partie du système de connaissance du Vodou ; ils sont les symboles des lwas et l'écriture des esprits, fonctionnant comme des portes vers le *Ginen* (Sharpe 2020 : 74). Ils « sont tracés par des prêtres ou des prêtresses avec des substances en poudre [...]. Disposés et tracés symétriquement, ils louent, convoquent et incarnent tout à la fois les divinités vodou d'Haïti »³⁵. Comme pour les lwas, il n'existe pas de canon (Cosentino 2004 : 17) bien qu'aujourd'hui certains soient basés sur la collection qu'en fit Milo Rigaud.³⁶ Cosentino écrit que « les lwas sont comme le dieu grec Proteus. Saisissez-les et ils se métamorphosent, [...] la cohérence iconique n'est pas pertinente. L'inspiration divine est le privilège de l'artiste » (Cosentino 2004 : 17/18). Les vèvè participent également de l'adaptation ininterrompue du Vodun au présent ; selon Farris Thompson, les vèvè ont influencé « l'art haïtien admis dans les musées depuis sa première "renaissance", vers 1947-49 » (Farris-Thompson 1993 : 294).³⁷ Duval-Carrié utilise régulièrement des formes de type vèvè pour encadrer ses peintures, probablement pour brouiller davantage les frontières entre les nombreux ici et là du Vodun.

Conclusion

John Dewey a conçu l'idée de *l'Art comme expérience*. Il a brisé les distinctions établies par la théorie occidentale entre les (beaux) arts et les *arts populaires* (sa référence étant le jazz), afin de rétablir la continuité entre la vie et l'art. Dewey soutient que les œuvres d'art sont capables de déclencher des sensations comparables aux expériences esthétiques vécues dans la vie quotidienne. Édouard Duval-Carrié eût aimé que ses œuvres fassent partie de sanctuaires haïtiens ou ouest-africains,³⁸ où elles pourraient être « un véritable objet de vénération » (Sullivan 2007 : 170). Elles créeraient une expérience sensorielle encore plus proche du vécu religieux vodou, reconnectant les différentes sphères comme Duval-Carrié avait prévu de le faire avec les antennes pour le festival du Bénin. L'art populaire et les beaux-arts, l'art et la pratique profane et religieuse seraient alors enfin réunis. LeGrace Benson affirme que les grandes installations comme *l'Autel de l'Apothéose* ou les *Créatures sous-marines* de Duval-Carrié dominent la salle qu'elles occupent, forçant même le spectateur à devenir une partie de l'œuvre d'art : « C'est le genre d'espace sacré dans lequel se déroule le théâtre de la scène initiatique, et quiconque entre doit devenir un acteur

35 Farris Thompson fait remonter le terme vèvè à une terminologie fon archaïque et l'idée du cosmogramme au Kongo et les territoires voisins. (Farris Thompson 1983 : 188 et 1993 : 49, 293). Certains d'entre eux offrent un noyau géométrique pour une constellation de forces dahoméennes, congo et catholiques qui constituent le tissu même de l'histoire culturelle haïtienne (Farris Thompson 1983 : 191).

36 Milo Rigaud (1974 : 67), attribue aux vèvè un pouvoir magique. Ils sont autant d'attracteurs rituels et condensateurs de forces astrales auxquelles ils sont mystérieusement liés par une chaîne géométrique occulte, d'où sont nés l'écriture et le langage, l'architecture et la cybernétique. Non content de renvoyer à des idées ésotériques et de suggérer des rapports entre vèvè et des enseignements mystiques comme la kabbale juive ou le New Age, très en vogue au moment de sa publication, le livre de Rigaud est un compendium de vèvè et un ouvrage de référence, très proche d'un ouvrage canonique sur les aspects stylistiques du vèvè, encore utilisé par les spécialistes aujourd'hui (Duval-Carrié, entretien Wolf).

37 On peut également noter que dans *Face of the Gods*, Farris Thompson fait vraisemblablement une distinction terminologique entre l'art des musées et l'art non-muséal.

38 « Oui, mon objectif initial dans toutes ces grandes installations, était de construire une cathédrale du Vodou en Haïti. Mais c'est comme se rendre à Lalaland, ce genre de concept. Je l'ai mentionné, j'en ai parlé et tout le monde s'est demandé pour qui je me prenais. Un prêtre vodou fou ou quoi ? Mais vous savez - où est-ce que j'existe sinon ? » (Duval-Carrié, Interview Wolf).

du drame [...] Duval-Carrié nous incite à être plus que des voyeurs » face à un drame uniquement visible en surface: « pour utiliser le langage du Vodou, les œuvres possèdent dans une certaine mesure le visiteur » (Benson 2008: 155). Alors que l'exposition d'Hildesheim montrait l'idée que les conservateurs se faisaient de la mise en scène du Vodun, les installations et les peintures de Duval-Carrié remettent en question le concept même d'espace muséal en intégrant la *connaissance profonde* du Vodun dans des œuvres d'art qui se veulent contemporaines. L'espace d'un musée ou d'un sanctuaire doit alors être entendu comme une archive puissante. Les œuvres de Duval-Carrié participent à la réécriture de l'histoire et à la formation d'identités contemporaines dans l'Atlantique Noir et vont plus loin encore en analysant visuellement la production de connaissances vodun et ses stratégies de pouvoir.

Ouvrages cités

- Adeji, Sela Kodjo, *Philosophy of Art in Ewe Vodun Religion*. Accra: 2019.
- Apter, Andrew, « On African Origins: Creolization and Connaissance in Haitian Vodou », *American Ethnologist*, vol. 29, n° 2 (2002) : 233-260.
- Aronson, Lisa, « Ewe Ceramics as the Visualization of Vodoun », *African Arts*, vol. 40, n° 1, Ceramic Arts in Africa (Spring, 2007): 80-85.
- Benson, LeGrace, « On Reading Continental Shifts and Considering the Works of Édouard Duval Carrié », *Small Axe* 27 (October 2008): 151-164.
- Bogues, Anthony, « Making History and the Work of Memory in the Art of Édouard Duval-Carrié », Édouard Duval-Carrié. *Decolonizing Refinement. Contemporary Pursuits in the Art of Édouard Duval-Carrié*. Tallahassee: Florida State University Museum of Fine Arts, 2018: 26-40.
- Chemeche, George (éds.), *Eshu: The Divine Trickster*. Woodbridge: ACC Art Books, 2013.
- Cosentino, Donald, « Vodou made visible », Buhler Lynes, Barbara (éds.), *From within and without. The History of Haitian Photography*. Fort Lauderdale: NSU Art Museum, 2015: 40-45.
- Cosentino, Donald J., « Kongo Resonance in the Paintings of Édouard Duval-Carrié », in Cooksey, Susan et al. (éds.): *Kongo across the Waters*. Gainesville: University Press of Florida, 2013: 385-390.
- Cosentino, Donald, « Vodou a way of life », *Material Religion*, 5:2: 250-252.
- Cosentino, Donald, « Vodou in the Age of Mechanical Reproduction », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 47 (Spring, 2005): 231-246.
- Cosentino, Donald J., *Divine Revolution: The Art of Édouard Duval-Carrié*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2004.
- de Heusch, Luc, « Kongo in Haiti: A New Approach to Religious Syncretism », *Man*, vol. 24, n° 2 (1989): 290-303.
- Desmangles, Leslie G., « Replacing the Term 'Voodoo' with 'Vodou'. A Proposal », *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n° 2 (2012): 26-33.
- Dewey, John, *Art as Experience*. New York: Tarcher Perigee, 2005 (1934).
- Fandrich, Ina J., « Yorùbá Influences on Haitian Vodou and New Orleans Voodoo », *Journal of Black Studies*, vol. 37, n° 5 (2007): 775-91.

- Farris Thompson, Robert, *Face of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Prestel, 1993.
- Farris Thompson, Robert, *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art & Philosophy*. New York: Vintage, 1983.
- Gutiérrez, Jorge Luis, « Édouard Duval-Carrié: Epiphany of Haiti, the Caribbean and the Tropics », in Gutiérrez, Jorge Luis; López Sacha, Francisco (éds.), *Édouard Duval-Carrié. Mackandal*. Madrid: Poparte Galería, 2017, 20/21.
- Houlberg, Marylin, « Water Spirits of Haitian Vodou. Lasirèn, Queen of Mermaids », in Drewal, Henry John (éds.), *Mami Wata. Arts for Water Spirits in Africa and its Diasporas*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2008: 143-159.
- Law, Robin, « Commémoration de la Traite Atlantique à Ouidah (Commemoration of the Atlantic Slave Trade in Ouidah) », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 8 (2008) : 10-27.
- Mercer, Kobena, « Cosmopolitan Contact Zones », in Barson, Tanya et al. (éds.), *Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic*, n.p. London, Tate Publishing, 2010: 40-48.
- Métraux, Alfred, *Voodoo in Haiti* (orig. *Le Vodoun haïtien*, 1959, trans. Isotta Meyer). Gifkendorf: Merlin, 2017.
- Mintz, Sidney; Michel-Rolph Trouillot, «The Social History of Haitian Vodou », in Cosentino, Donald (éd.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 1995: 123-153.
- Middelanis, Carl Hermann, « Blending with Motifs and Colors: Haitian History Interpreted by Édouard Duval Carrié », *Small Axe* 18 (2005): 109-123.
- Munro, Martin, « Unthinkable Duvalier », in *Miradas. Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula*, 02/2015: 4-16.
- Pressley-Sanon Toni, *Istwa across the Water. Haitian History, Memory, and the Cultural Imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- Pressley-Sanon, Toni, « Exile, Return, Ouidah, and Haiti. Vodoun's Workings on the Art of Édouard Duval-Carrié », *African Arts*, vol. 46, n° 3 (2013): 40-53.
- Ramsey, Kate, *Vodou and Power in Haiti. The Spirits and the Law*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Rush, Dana, « Ephemerality and the 'Unfinished' in Vodou Aesthetics », *African Arts*, vol. 43, n° 1 (2010): 60-75.
- Sharpe, Jenny, *Immaterial Archives. An African Diaspora Poetics of Loss*. Illinois: Northwestern University Press, 2020.
- Sullivan, Edward J. et al. (éds.), *Continental Shifts. The Art of Édouard Duval-Carrié*. New York: Haitian Cultural Alliance/Arte al Dia, 2007.
- Welling, Wouter, « The secret of the serpent », in Welling, Wouter (éds.), *Dangerous and Devine. The Secret of the Serpent*. Amsterdam: KIT Publishers, 2012: 12-88.
- Wolf, Niklas, Interview Édouard Duval-Carrié, 13.04.2022.

« Creuser comme pour trouver la source de tous les doutes » : *Memórias Íntimas Marcas*

Katja Gentric

Qui tente d'approcher de son propre passé enseveli doit le faire comme un homme qui fouille. Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses – à le disperser comme on disperse de la terre, à le retourner [...] car les "états de choses" ne sont rien de plus que des couches qui ne se livrent qu'après une exploration méticuleuse, ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images qui arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des bijoux en habits sobres. Les images qui détachées de tout contexte antérieur, se nichent comme autant d'objets précieux dans les sobres chambres de notre compréhension ultérieure - tels des bustes dans la galerie du collectionneur.¹

Walter Benjamin suggère ici que la mémoire et la genèse des représentations collectivement significatives constituent un processus performatif.² Selon Benjamin, celui ou celle qui s'efforce d'appréhender son propre passé doit revenir sans cesse à la même constellation d'événements et de circonstances. Benjamin désigne cette constellation par l'expression « Sachverhalt », que l'on peut traduire par « la façon dont les circonstances se rapportent les unes aux autres » ou - sous une forme ramassée - une « situation ».³ Par son geste, celui qui fouille réactualise la situation passée pour le présent, en introduisant une représentation mentale de quelque chose qui échappait auparavant à l'imagination. L'absence de compréhension des événements passés se produit, entre autres, dans des situations où des épisodes particulièrement traumatisants ont empêché une communauté d'appréhender son passé. Les personnes qui ont vécu ces expériences ont du mal à reconstituer de manière cohérente ce qui s'est passé. Cependant, pour que la communauté puisse guérir, il est inévitable que ces événements deviennent pensables (Ott 2018) - notre conscience doit pouvoir se faire une représentation mentale de ce qui s'est passé. Les « Bilder » (images), qui dans les écrits de Benjamin se réfèrent à toutes les représentations (par des mots, écrits ou parlés, par des images, par des médias visibles ou audibles), peuvent faire office de porteurs de mémoire dans l'imagination collective.

L'épisode particulièrement complexe et violent des conflits qui éclatèrent en Angola et le long de la frontière nord de la Namibie, entre 1975 et 2002, a touché plusieurs

1 Benjamin, Walter, « Fouilles et souvenirs », *Images de pensée*, Paris : Christian Bourgeois, 1998, p. 181-182. La version originale allemande («Ausgraben und Erinnern», in *Denkbilder*, 1931-1933) dit ceci: « Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten, wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde austreut, ihn umzuwühlen, wie man Erreich umwühlt. Denn »Sachverhalte« sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späteren Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen».

2 J'ai découvert le texte de Benjamin grâce à un collectif d'artistes sud-africains, le Center for Historical Reenactments, à Johannesburg (Centre des Reconstitutions Historiques).

3 Dans les transcriptions anglaises dont j'ai connaissance, le mot « Sachverhalt » est traduit par « sujet » ou « la problématique même », ce qui ne retient pas cette notion de « comment les choses sont liées les unes aux autres ». Catherine Perret, dans sa traduction en français, opte pour « teneur chosale ».

pays de l'hémisphère sud. Des travaux d'artistes d'horizons radicalement différents se sont fait l'écho de ce conflit et de ses conséquences. Parmi eux, je retiens le trio d'artistes qui a participé au projet initial *Memórias Íntimas Marcas* (Fernando Alvim, Gavin Younge et Carlos Garaicoa), et le duo Kutala Chopeto (Teresa Kutala Firmينو et Helena Uambembe). Je mettrai en relation le travail de chaque artiste avec celui des autres, je le présenterai comme un processus qui consisterait à revenir sans cesse sur les mêmes sites, en creusant chaque fois de manière différente.

Étant donné l'extrême complexité du contexte historique et politique qui a sous-tendu la guerre d'indépendance angolaise, suivie d'une guerre civile, chevauchant partiellement ce que l'on a appelé la « guerre des frontières » en Afrique du Sud, il semble quasi impossible de présenter un résumé linéaire du conflit. Après une longue période de lutte pour la souveraineté de l'Angola, le Portugal mit fin à sa domination coloniale en renversant la dictature de l'*Estado Novo*, le 25 avril 1975. Trois mouvements de libération angolais revendiquèrent alors le droit de gouverner le pays.⁴ Le conflit déboucha sur une guerre civile qui dura de 1975 à 2002 et ne prit fin qu'avec l'assassinat de Jonas Savimbi, le leader de l'UNITA, le 22 février 2002. Le MPLA, le mouvement de libération soutenu par les Soviétiques, s'empara du pouvoir en Angola au moment du processus d'autonomie vis-à-vis du Portugal et avec l'aide de Cuba, resté en Angola dans le but de stabiliser le pays. L'Afrique du Sud réagit aussitôt sur la base de la théorie de « l'assaut total » (Baines 2014), alléguant qu'il lui fallait sécuriser la frontière nord de la Namibie contre les intrusions soviétiques, contre les réfugiés de la SWAPO⁵ et les camps militaires de l'ANC⁶ en Angola. Elle s'empressa de former une alliance avec l'UNITA sous la forme d'une assistance militaire. Cette alliance bénéficia du soutien financier des États-Unis qui fournirent également des armes dans le cadre de la guerre froide (Heißenbüttel 2014: 23), transformant ce qui eût été une guerre civile angolaise en un conflit Est-Ouest mené sur le sol africain. De ce fait, la situation se dégrada de manière exponentielle. Les civils, pris entre deux feux, n'eurent d'autre choix que de rejoindre l'une ou l'autre faction combattante et, dans l'espoir d'assurer une certaine sécurité à leurs familles (Kutala Firmينو 2017: 11-12). Ne pas savoir qui soutenait qui conduisit à davantage d'introversion sociale (Hayes 2001: 134). Le 9 septembre 1987 marqua le début d'une offensive à Cuito Cuanavale, offensive qui prit fin le 27 juin 1988 avec le retrait de l'Afrique du Sud d'Angola (Kasrils 2008). Cette bataille devint le tournant symbolique de l'histoire de ces pays. Nelson Mandela a même très clairement désigné Cuito Cuanavale comme étant la bataille décisive dans l'histoire de la libération de l'Afrique.⁷ La lecture de différents récits de l'offensive, racontés par des militaires de diverses obédiences, révèle qu'encore aujourd'hui, les interprétations divergent radicalement (Saunders 2014: 1363-1368 ; Forrest 2022). Détail crucial : les SADF⁸ ne pouvaient se permettre des pertes humaines,

4 MPLA (Mouvement Populaire pour la Libération de l'Angola), FNLA (Front National de Libération de l'Angola) et UNITA (Union Nationale pour l'Indépendance Totale de l'Angola).

5 Lorsque l'Allemagne perd ses colonies africaines dans le cadre des accords de paix conclus à la fin de la Première Guerre mondiale, la colonie "Südwest Afrika" devint un mandat de ce qui était alors l'Union sud-africaine. À partir de 1948, la République sud-africaine imposa une législation d'apartheid sur ce territoire, le traitant comme une cinquième province. L'Afrique du Sud ne coopéra pas les Nations Unies pour un plan d'indépendance de la Namibie, bien au contraire. Elle poursuivit les membres de la SWAPO (Organisation du peuple du Sud-Ouest africain). La Namibie obtint son indépendance le 21 mars 1990.

6 African National Congress (Congrès National Africain).

7 Lors d'un discours prononcé à La Havane en 1991, Nelson Mandela a souligné l'importance de l'engagement cubain dans la lutte pour la libération de l'Afrique et la bataille de Cuito Cuanavale comme « un jalon dans l'histoire de la lutte pour la libération de l'Afrique australe ». Le projet parlementaire sud-africain du millénaire (PMP, lancé en 2002) avait prévu des commémorations pour le 20^e anniversaire de la bataille de Cuito Cuanavale qui devaient se tenir entre juin 2007 et juin 2008. Ces commémorations avaient pour but de mettre en évidence l'attachement aux valeurs de l'internationalisme et de la solidarité mondiale avec la lutte pour la libération de l'Afrique, plus particulièrement l'engagement des soldats cubains. Il s'agissait également de faire prendre conscience du rôle joué par Umkhonto we Sizwe (voir ci-dessous). Heindri A. Bailey, 2007.

8 South African Defence Force (Force Sud-Africaine de Défense).

car ils n'auraient pu les expliquer aux citoyens sud-africains – officiellement, l'Afrique du Sud n'était pas en guerre.⁹ La communauté sud-africaine a encore beaucoup de mal à accepter ce travestissement de la vérité (Hayes, Liebenberg 2010: 9-10). Par ailleurs, alors que l'intervention des SADF était limitée au sud de l'Angola, l'Umkhonto we Sizwe était activement présent dans le nord du pays.¹⁰ Les réfugiés angolais, considérés soit comme des combattants du FNLA en fuite soit comme des civils déplacés sans passé militaire, avaient été intégrés dans les SADF au sein du 32^e bataillon. Autrement dit, ils combattaient pour l'Afrique du Sud, dans leur propre pays, contre leurs compatriotes. La raison de leur intégration dans les SADF résidait dans la sécurité relative que l'armée pouvait leur apporter, à eux et à leurs familles, ainsi que dans l'espoir d'avoir accès à la propriété foncière une fois le conflit terminé. Après la guerre, leur situation n'a malheureusement pas évolué et leur lutte pour établir un sentiment d'appartenance s'est révélée traumatisante. Cuba, en raison de ses nouvelles relations avec le gouvernement angolais après l'effondrement de l'Union soviétique, soucieuse d'afficher son autonomie par rapport à celle-ci,¹¹ a adopté une version officielle sur le rôle joué par les forces militaires cubaines en Angola, version qui ne laisse guère de place aux traumatismes individuels subis là-bas (Hatzky 2012). Pour cette raison, les ex-soldats cubains continuent de porter un fardeau d'une violence insupportable, celui du souvenir réduit au silence.

Malgré ce discours officiel, les témoignages sur les multiples facettes de ce conflit ont commencé peu à peu à s'entendre. Des artistes, entre autres, ont relevé le douloureux défi d'aborder cette page de l'histoire et ses séquelles, en couplant leur propre expérience et leur création artistique. Patricia Hayes explore comment, sur le plan technologique, la fabrication d'images est devenue une partie intégrante de l'offensive militaire, par le biais de la photographie aérienne ou encore des cinémitrailleuses, comment la photographie génère parfois une violence involontaire, comment elle peut venir au secours de l'espion ou du libérateur. Elle étudie dans quelle mesure l'équipement photographique fait partie « des technologies qui agissent comme une relation prothétique avec le corps humain » et peut à ce titre être utilisé comme un outil militaire ou une arme de résistance (Hayes 2001 : 134, 150). Cependant, la situation de guerre est toujours l'histoire personnelle de quelqu'un : les images sont glanées dans ce chaos. La question de savoir comment respecter les vies individuelles reste posée. Hayes montre de manière convaincante que l'image documentaire est paradoxale dans ce contexte : en montrant les victimes, elle répète la violence.¹² La « vérité » qu'elle est censée représenter est ambivalente. Somme toute, les conflits angolais en cascade s'ajoutèrent à une "guerre de folie collective" pour le photographe Joachim Schönfeld (Hayes, 2001 : 156).

Comme l'avait imaginé Walter Benjamin, les artistes n'ont cessé de fouler les lieux où s'est déroulé ce pan d'histoire, se heurtant toujours à leur incapacité à représenter ces événements douloureux, ne serait-ce que dans l'imagination des intéressés. Aujourd'hui, la question est plus que jamais d'actualité : comment sera-t-elle traitée dans la mémoire collective ?

9 Clive Kellner (1998: 3) le formule ainsi : « Cuito Cuanavale est le lieu d'une bataille qui a opposé les forces sud-africaines, cubaines et angolaises, et surtout, où l'Afrique du Sud a perdu. Mais quels Sud-Africains ? Et pour qui se battaient-ils ? »

10 Umkhonto we Sizwe (MK) (Lance de la nation) était la branche militaire du Congrès national africain (ANC). Le South African Parliamentary Millennium Project souhaitait entre autres attirer l'attention sur la présence active d'Umkhonto we Sizwe en Angola, et donc sur leur contribution à la lutte pour la libération de l'Afrique et la chute de l'Apartheid, malgré le fait qu'ils n'aient pas participé aux opérations militaires à Cuito Cuanavale.

11 Pour le raisonnement politique complexe qui se cache derrière l'asymétrie de ce récit, voir Sujatha Fernandes 2006: 173,174.

12 Cela dit, le travail du photographe a parfois permis d'établir l'identité des victimes ou de revendiquer une nationalité. Hayes, 2001: 23, 27, 153,154.

Fouille I : *Memórias Íntimas Marcas*

Une triade de notions (Mémoires, Intimités, Traces)¹³ et un triangle géographique (Angola, Cuba, Afrique du Sud) structurent un projet artistique conçu au début des années 1990. Intitulé *Memórias Íntimas Marcas*, il s'agit d'un travail collaboratif mené à Cuito Cuanavale par trois artistes. Après une première action artistique in situ, il a donné lieu à une série d'expositions présentées entre 1997 et 2000. L'ambition supplémentaire de créer des ramifications Sud-Sud par le biais des arts (Mosquera 2002: 166) a fait que, par certains aspects, ce projet a été mené dans un esprit institutionnel, à la manière d'une mission diplomatique.¹⁴ Les phases d'organisation du projet sont entrelacées avec celles des agendas culturels internationaux.

En 1994, pour célébrer sa nouvelle démocratie, l'Afrique du Sud commence à préparer une Biennale qui se tiendra à Johannesburg en 1995. L'Afrique du Sud se tourne alors vers ses voisins du nord, l'Angola, le Mozambique, la République du Congo (Congo-Brazzaville) et la République démocratique du Congo. L'artiste sud-africain Gavin Younge obtint des fonds pour mener des recherches dans ces pays.¹⁵ Le gouvernement angolais contribua pour sa part à une exposition pour la Biennale, comprenant entre autres artistes Fernando Alvim.¹⁶ À cette occasion, Alvim et Younge se rencontrent et commencent à envisager l'idée d'un projet en collaboration. Alvim propose de retourner sur le site de la bataille de Cuito Cuanavale en tant que projet conjoint entre les artistes des trois pays concernés (Alvim 2004 : 50-53), une idée qu'il mûrit depuis 1992. Il propose que Carlos Garaicoa en soit le représentant cubain. Il s'assure également de moyens financiers de la part du secteur privé angolais¹⁷ et obtient le patronage de l'armée angolaise pour l'aide logistique du voyage.

Après l'expédition à Cuito Cuanavale, l'exposition est présentée d'abord à Luanda, puis au Château de Bonne-Espérance au Cap.¹⁸ Lors de cette seconde présentation, le directeur de la collection, Paul Grobbelaar,¹⁹ un lieutenant-colonel retraité des SADF, révéla qu'il avait été l'un des commandants en charge de l'invasion de l'Angola. Il parla du moment effrayant où il avait réalisé l'absurdité de cette action. Après l'exposition du Cap, de nombreux artistes se sont manifestés,²⁰ souhaitant apporter leur contribution au projet. La vive réaction des artistes montra que cette

13 Sauf indication contraire, les traductions sont miennes. Le projet, les expositions et publications qui en découlent sont désignés par ce titre, traduit par « Mémoires, Intimités, Traces » (traces intimes de la mémoire ou traces de souvenirs intimes). « Intimas » peut également évoquer l'intériorité. Voir Nadine Siegert, 176.

14 Le projet initial *Memórias Íntimas Marcas* s'est transformé en un réseau beaucoup plus ambitieux. Fernando Alvim, Clive Kellner et Hans Bogatzke constituèrent le C. CACSA à Johannesburg avec une « ambassade » culturelle périphérique en Europe : Camouflage à Bruxelles. Plusieurs publications, collections internationales et expositions de grande envergure sont liées à ce réseau, entre autres *Marcas news et co@rtnews*.

15 Gavin Younge, courriel à l'auteur, 11 April, 2016.

16 Catalogue de la Biennale de Johannesburg 1995 : 106.

17 Alvim, 2004 : 50. À des stades ultérieurs, le projet reçut des fonds de l'UNESCO et de l'Union européenne. Voir Kellner, 1998 : 7. Sur l'importance des personnalités officielles qui agissent en tant que parrains du projet, voir Nadine Siegert, 174-175.

18 Novembre 1997.

19 *Marcas News 3rd édition*, 25.

20 Sur le processus d'ouverture de l'exposition à tous ceux qui souhaitent apporter leur contribution, voir Alvim, 2004: 52. Les nouveaux artistes ajoutés à l'Electric Workshop de Johannesburg (*Marcas News* juillet 1998) étaient Capela (Angola), Sandra Ceballos (Cuba), Moshakwa Langa (Afrique du Sud), Wayne Barker (SA), Colin Richards (SA) et Lien Botha (SA) ; d'autres les rejoignirent à l'occasion de l'exposition au African Window Museum à Pretoria (juin-juillet 1998): Thomas Barry (SA), Jan van der Merwe (SA) ; Lisbonne (septembre 1998 ?): Raymond Smith, Willem Boshoff (SA), Kendell Geers (SA), Abrie Fourie (SA), Minette Vári (SA) ; Anvers (MUHKA février à mai 2000) : Jan van der Merwe (SA), Kendell Geers (SA), Kay Hassan (SA), Abrie Fourie (SA), Minnette Vári (SA), Willem Boshoff (SA), Colin Richards (SA), Clive Kellner (SA), Carlos Garaicoa (Cuba), N'Dilo Mutima (Angola), Bili Bidjocka (Cameroun), Gast Bouchet (Luxembourg), Toma Muteba Luntumbue (Congo), Aimé Ntakiyica (Burundi), Fernando Alvim (Angola).

question était au cœur de leurs préoccupations. C'est la preuve qu'il y avait très peu de plateformes où les préoccupations des vétérans pouvaient trouver écho.²¹

Les discours officiels contradictoires qui se multiplièrent autour de ce projet à grande échelle au même titre que les créations artistiques centrées sur le travail de mémoire individuel révèlent des implications plus précises. Un détail a son importance : la guerre civile n'est pas terminée au moment du projet. Le séjour à Cuito Cuanavale a lieu pendant un bref cessez-le-feu dans la région. De fin janvier à début février 1997 - neuf ans après la bataille, cinq ans avant la fin de la guerre civile - les trois artistes (Alvim, Younge et Garaicoa) et une équipe de 15 personnes passèrent 12 jours à Cuito Cuanevale, où ils vécurent dans une maison en ruine.²² L'organisation de ce projet nécessitait des démarches diplomatiques considérables de la part des organisateurs. Malgré le caractère institutionnalisé de cette phase, l'intérêt premier du projet semble résider dans les actions précises entreprises par chaque artiste durant ces douze jours et dans le caractère intime de leur séjour.²³ De ces actions sont nées des œuvres qui sont au cœur du travail ultérieur de chaque artiste. Chacun d'entre eux a vécu les douze jours de manière différente, conservé des souvenirs et intériorisé les différents détails infimes qu'il a rencontrés : les moments de contact et les traces laissées derrière lui. Ce travail de mémoire mené collectivement in situ peut être vu comme un triple processus d'individuation à partir d'une expérience vécue en commun. Chacun « lut » d'une manière personnelle les traces que la guerre avait laissées dans la région.²⁴

Sortir d'un tunnel

Pendant les phases pré-opérationnelles du projet, tout comme dans la communication ultérieure, Fernando Alvim parla beaucoup de guérison.²⁵ Sa contribution artistique consista en des images filmées, entre autres à partir d'une voiture-jouet conduite sur des kilomètres au hasard dans la brousse. Il mit également en scène des actions, des performances rituelles avec des objets assemblés, par exemple des poupées-figures hybrides qu'il avait l'habitude d'utiliser.²⁶ Ces figures voyageaient dans des tunnels construits par l'artiste. La réapparition des créatures hybrides après leur passage sous terre est célébrée comme une renaissance. Des gros plans de l'action sont filmés sous terre (Alvim 2004: 51). Comme trace matérielle de l'action, l'artiste recueille les racines qui auraient été les témoins directs de ce rite de passage souterrain.

La contribution d'Alvim aux expositions itinérantes *Memórias Íntimas Marcas* est une collection d'objets trouvés, une archive matérielle des traces intimes de la guerre : parties d'uniformes de soldats, ceinture de gourdes, munitions usagées. Selon Alvim,

21 Kellner, communication personnelle à l'auteur, 11 avril, 2016.

22 « Cuito était assez étonnant - complètement détruit, avec des bouts de pales d'hélicoptères transformés en allées de jardin. Des bâtiments en ruine partout. Un détachement de l'armée angolaise y était stationné, mais il restait discret. Nous dormions tous dans une grande maison avec un toit, mais il n'y avait pas beaucoup d'installations pour les ablutions, en fait nous partagions des toilettes qui n'avaient pas l'eau courante ». (Communication personnelle de Gavin Younge à l'auteur, 11 avril 2016) ; voir également Alvim, 2004 : 51. Sur les traces de la présence soviétique dans la région, voir Sujatha Fernandes, 2006: 17.

23 Patricia Hayes (2001: 133) évoque « un sentiment d'intimité sur les causes et les effets de la violence ».

24 Dans une conversation téléphonique avec l'auteur (13 juin 2015), Fernando Alvim suggère que leur méthode consiste à « lire ce qu'il était possible d'appréhender ».

25 Une partie de l'exposition angolaise à Johannesburg en 1995, organisée par Andriano Mixinge (Johannesburg Biennale Catalogue, 1995 : 106.

26 Alvim utilisa les poupées-figures hybrides dans les installations de la Biennale de 1995. Voir Siegert, 171-172.

la signification autonome est créée par l'acte de déplacement que subissent ces objets. Ils sont transportés du lieu de la bataille vers des espaces où ils se confrontent de nouveau à la société : en tant que geste artistique, cette œuvre s'articule autour de la notion de déplacement, origine étymologique de toutes les métaphores.²⁷ Alvim écrit sur l'amnésie, l'exorcisme (Njami 2008: 42-49), la culture de la guerre, les symptômes des temps de guerre et les symptômes de la culture, la psychanalyse de notre existence, la difformité ou encore l'ethnopsychiatrie (Alvim 1998: 6; 2004: 53).²⁸

En effet, dans le cadre de la pensée postcoloniale, *Memórias Íntimas Marcas* est régulièrement mentionné lors des débats sur « l'art et le traumatisme ». ²⁹ En art, ces domaines d'intérêt s'accompagnent de recherches sur le langage visuel de l'expérience de la perte comme du traumatisme. Ce dernier est au cœur des questions dès lors qu'on aborde la problématique de la représentation. Cette question est portée par un courant de pensée qui s'articule autour de trois arguments consécutifs. Dans le contexte de l'art du début du XX^e siècle, on peut envisager comme point de départ pour ce champ d'investigation, l'intérêt d'Aby Warburg pour la manière dont le contenu émotionnel est manifesté dans une œuvre d'art par le biais d'un langage visuel partagé dans le temps et au-delà des divisions géographiques. Il suggère que la Pathosformel est la gardienne d'une énergie archaïque; les gestes expressifs qu'elle condense inscrivent la mémoire culturelle dans le temps. Ils peuvent être considérés comme des formes et instances échappant au souvenir strictu sensu - et c'est précisément pour cette raison qu'ils ne peuvent être oubliés.³⁰

Le contre-argument, développé dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale, est la question éthique de la représentation de la violence ou de la souffrance d'autrui.³¹ Face au dilemme de la nécessité de la représentation et de son impossibilité éthique, plusieurs commentateurs suggérèrent qu'une relation empathique avec le spectateur pourrait être atteinte par une confrontation active et personnelle avec la douleur.³² Selon cette théorie, le spectateur entre en dialogue avec la situation traumatique traitée dans l'œuvre d'art. La possibilité d'une implication personnelle reste cependant discutable - une représentation ne peut être considérée comme un véhicule particulièrement adapté, obtenant infailliblement l'empathie sincère du spectateur.³³

Le matériel visuel produit au cours de *Memórias Íntimas Marcas* ne représente pas la souffrance, il ne communique pas en images, même s'il véhicule un sens visuel aigu et suggère la genèse d'images. Les artistes se souviennent que les soirées étaient consacrées à l'examen du matériel filmé de la journée, que les habitants du village

27 Fernando Alvim évoque un voyage à La Havane juste après la quinzaine à Cuito Cuanavale en mai 1997 - Il parle de soldats qui ont reconnu les poteaux en bois, ayant été soldats à Cuito Cuanavale en 1987.

28 « La difformité : toute difformité est un signe de mystère, malveillant ou bienveillant. Comme pour toute anomalie, elle a d'abord quelque chose de repoussant, mais elle est aussi un signe ou un lieu de prédilection pour cacher quelque chose de très précieux, quelque chose qui demande un effort pour l'accepter. C'est ce qui explique le respect, tempéré par la crainte, que les sociétés africaines éprouvent à l'égard du fou, de l'infirmes et surtout de l'aveugle, réputés voir l'envers des choses. Pour être compris, l'anormal doit transcender les normes de jugement et par conséquent, être capable de nous amener à une compréhension plus profonde des mystères de l'être et de la vie. La difformité fait de la victime un médiateur - redoutable ou bienveillant - entre le connu et l'inconnu, entre le diurne et le nocturne, entre ce monde et l'autre », Fernando Alvim, 1998: 5.

29 Brandstetter 2006: 122-155. Jill Bennett, 2005.

30 Nadine Siegert constitue une bibliographie reflétant la richesse des textes analytiques écrits dans ce domaine (Manuscrit non publié, Note 498 p.163).

31 Adorno, "Commitment", in Adorno 1962 Plus récemment, cet argument a été développé par Susan Sonntag, 2003, mais aussi par Georges Didi-Huberman (1999), sur la cruauté inhérente à la représentation.

32 Jill Bennett, 2005.

33 Catherine Nichols, 2007: 217-226. Voir aussi Thierry de Duve (2008: 3-23) pour l'un des essais les plus polémiques dénonçant un certain humanitarisme dont ce champ de questions pourrait fort bien faire l'objet au sein de l'institution artistique

se joignaient à eux.³⁴ Cependant, le travail crucial réalisé au cours du projet tout entier est l'approche par patiente processus qui consiste à revenir sans cesse au même ensemble de circonstances avec des outils et des moyens d'appréhension toujours nouveaux : visuels, mais aussi auditifs ou performatifs.

En passant

Gavin Youngue apporta un vélo à Cuito Cunevale, vélo sur lequel il se déplaça³⁵ à travers un paysage où demeuraient visibles les nombreux vestiges abandonnés de la guerre: chars brûlés, carcasses de maisons, pales d'hélicoptères,³⁶ cicatrices et amputations visibles sur le corps des personnes qu'il rencontrait. Il fixa une caméra vidéo sur le porte-bagage arrière de la bicyclette. Plus tard, il utilisera ces séquences filmées, en combinaison avec d'autres images, pour assembler une vidéo destinée à être diffusée sur des écrans de télévision, dans l'installation intitulée *Forces Favorites*. Youngue recouvra de vélin dix cadres de bicyclettes³⁷ ayant appartenu à la poste, qu'il assembla ensuite pour les disposer en cercle. Le titre, *Forces Favorites*, est emprunté à un programme radiophonique, où la sélection musicale était faite par les auditeurs, programme diffusé en Afrique du Sud pendant la « guerre des frontières », qui donnait aux familles et aux amis vivant en Afrique du Sud, l'illusion qu'ils pouvaient, au moyen des chansons qu'ils demandaient, partager du temps avec les conscrits. Les lettres des soldats, adressées à leurs proches restés au pays, étaient lues par le présentateur pendant l'émission.



Ill. 1 Hall d'Arrivée, Cuito Cuanavale :, le vélo que l'artiste amena depuis Cape Town. Photographie de Gavin Youngue, 1994. Tous droits réservés par l'éditeur et Gavin Youngue.

34 Alvim 2004 <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>. L'implication des villageois dans le projet semble essentielle, Alvim se souvient que le chef du village lui demanda s'il pouvait garder une poupée qui avait été utilisée dans un spectacle, pour qu'elle porte bonheur à une maison qu'ils construisaient dans le village (Alvim, Hanussek Interview *Springerin*, 51). Gavin Youngue se souvient que les enfants du village ont emprunté le vélo qu'il avait apporté (Communication personnelle 11 avril 2016). Voir ci-dessous pour son utilisation des noms d'oiseaux apportés par les villageois. Le film contient des interviews de villageois, racontant leurs expériences personnelles pendant la guerre (Nadine Siegert, 178-181).

35 Il utilise également d'autres modes de transport, un camion par exemple.

36 Gavin Youngue, communication personnelle avec l'auteur le 11 avril, 2016. Voir également Gavin Youngue, 2007.

37 Gavin Youngue (2010: 17) explique son utilisation du vélin dans ses œuvres d'art, tout au long de sa carrière.

Outre son vélo, Gavin Younge avait également apporté son édition de *The Birds of Angola*, publiée à Lisbonne peu avant l'indépendance de l'Angola.³⁸ Younge a peigné des copies des illustrations trouvées dans *The Birds of Angola* sur le plancher et sur les cadres des fenêtres de la maison abandonnée. À cause de la guerre, grand nombre d'oiseaux de la région avaient disparu, mais les habitants du village voyaient les oiseaux peints et prononçaient leurs noms. Younge avait inscrit sur les panneaux la transcription phonologique de ces noms d'oiseaux presque perdus, et ils devinrent les titres de ses peintures: « Sumbo », « Kawa-Na-Mbulu », « Onduva ». Comme les cadres de bicyclettes, des fragments de meubles en bois avaient été recouverts de vélin ; la qualité translucide permettait de distinguer les images d'oiseaux sous la toile semi-opaque.³⁹ Bien que Gavin Younge se fût attaché à trouver des traces physiques de la guerre dans ce paysage, il renonça à exposer ces traces. Son intervention est comme un recouvrement, une sorte d'archéologie inversée. Ses gestes sont ceux de quelqu'un qui panse une blessure pour que la guérison puisse s'installer. Au-delà, ses œuvres s'articulent autour d'un rapport ambivalent au temps et à la voix.

Ce rapport résulte du fait que, si l'ingérence militaire internationale avait tourné le dos au conflit, la guerre civile continuait de suivre son cours au moment où le projet vit le jour. Cela signifie que, si pour les soldats sud-africains, ceux qui écoutaient à l'époque *Forces Favorites*, la guerre faisait partie du passé, ce n'était pas le cas pour les habitants de la région. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, une mémoire fluctuante était portée par la voix. Le décalage temporel que Younge a perçu ici est un décalage inhérent à la nature de toute trace.

Par une étrange coïncidence, en même temps qu'avait lieu ce travail in situ à Cuito Cuanavale, un autre événement faisait parler de lui dans l'hémisphère nord : une exposition au Centre Pompidou à Paris, organisée du 19 février au 19 mai 1997. L'exposition, basée sur les recherches de Georges Didi-Huberman, s'intitulait « L'Empreinte ». ⁴⁰ La recherche de Didi-Huberman se limitait aux images et aux objets, mais son raisonnement aurait pu être appliqué au son, à la trace auditive. D'emblée, il remarque la banalité des empreintes ou des traces : « Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent ». Il pense aux formes infinies sous lesquelles les traces peuvent apparaître, et aux circonstances dans lesquelles elles sont produites. Les traces doivent être considérées comme un processus tangible, tout en étant un paradigme théorique utilisé en philosophie. Non seulement pertinentes pour la condition préhistorique de la production d'images, elles sont caractéristiques des méthodes de production de l'art contemporain, très prisées par Marcel Duchamp et une génération d'artistes conceptuels inspirés par son travail.⁴¹ En ce sens elles se trouvent simultanément dans deux cadres temporels différents, élément qui encourage Didi-Huberman à se référer à sa « pensée de l'empreinte » comme

38 David Bunn dans Gavin Younge, 2007: 32 ; Gavin Younge, courriel à l'auteur, 11 avril 2016

39 Maud de la Forterie (2007: 17) a écrit sur l'utilisation du vélin tout au long de sa carrière. Ses associations métaphoriques vont du processus de tannage (phase de dépliage à la chaux) aux associations récupératrices de la couture (médicale).

40 Le texte publié dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, a été republié récemment dans Didi-Huberman, 2008.

41 Duchamp privilégie les techniques d'empreintes et de moules car si c'est un processus, c'est aussi une non-œuvre par excellence. Voir Didi-Huberman, 2018: 20.

à un « point de vue anachronique » nécessaire lorsque les œuvres d'art ne sont pas encore parvenues à être « lisibles » dans l'histoire (Didi Hubermann 2008: 12). Didi-Huberman attribue les mêmes qualités à la « l'image dialectique », que Benjamin. Selon Didi-Huberman, c'est « une image où le passé et le présent se font face, se transforment mutuellement et se critiquent, une constellation qui est une configuration dialectique de temps hétérogènes... » (Didi-Huberman 2008: 13). Jouer simultanément sur deux cadres temporels signifie être attentif aux périodes plus longues, tout en surveillant le moment présent ; exiger des événements récents qu'ils ouvrent sur des choses révolues, exiger du passé, à commencer par la préhistoire, qu'il révèle quelque chose sur ce que « maintenant » signifie. C'est la nature anachronique des objets qui sont encore passés inaperçus de la critique d'art ; ce sont des objets qui ont accumulé des sédiments du temps (Didi-Huberman 2008: 23). L'histoire doit être construite dans ce perpétuel contre-motif du point de vue anachronique. Fernando Alvim semble exprimer la même pensée, s'autorisant un soupçon de « difumbe » (témoignage) : « La culture devrait être l'alchimie des sociétés, plus on est contemporain, plus on obtient les moyens d'aller dans le passé ». ⁴² De même, et inversement, Didi-Huberman souligne qu'une trace est un état présent, visuel et tactile, d'un passé qui n'a pas encore cessé de transformer le substrat où il a laissé son empreinte. C'est

quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte). Quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact (Didi-Hubermann 2008: 18).

Les interventions artistiques de Gavin Younger sont portées par ce rapport ambivalent au temps. Alors même qu'il s'était donné pour mission de retrouver des traces physiques de la guerre, ses deux projets se concentrèrent finalement sur un aspect auditif, sur le son, ou plus précisément les voix, porteuses de mémoire dans le temps et l'espace. ⁴³ Par l'intervention orale des habitants qui prononcent les noms des oiseaux, ceux-ci sont réactivés dans le temps alors même que les oiseaux réels ont disparu. L'auditeur du programme *Forces Favorites* a établi un contact (imaginaire) sur une distance géographique considérable. Dans les deux cas, l'œuvre de Younger raconte la fabrication de traces et leur perte en un seul mouvement, qui pourrait aboutir à une guérison, traduite par le geste de couvrir, de suturer.

Le fait que, dans l'œuvre de Younger, la mémoire soit portée par le son permet un clivage entre les actions vécues ici et maintenant, et l'expérience d'actions survenues neuf ans plus tôt ou ailleurs plus tard. Le véhicule de communication de ce décalage peut être le son ou l'image, le récit écrit ou oral, la collecte d'objets et l'action, un détachement, ce qui est également le cas dans le travail de Carlos Gariacoa.

⁴² Alvim, conversation téléphonique avec l'auteur, 13 juin 2015 (La culture doit être l'alchimie des sociétés, plus on est contemporain, plus on a les moyens d'aller dans le passé).

⁴³ La façon dont les réverbérations sonores sont effectivement des traces physiques est abordée dans Neumark, 2017, et Gentric, 2019.

Creuser

Carlos Garaicoa⁴⁴ est connu pour sa critique sociale poétique sous la forme de performances. Il a développé une méthode, que Gerardo Mosquera qualifie de forme d'« archéologie artistique »,⁴⁵ qui consiste à inspecter les époques historiques qui se chevauchent, comme on peut le noter dans des bâtiments ou des phénomènes sociaux. La participation de Cuba à la guerre en Angola (ou en Éthiopie, d'ailleurs) est restée un sujet épineux à Cuba,⁴⁶ étant donné que l'héroïsme des soldats cubains pendant l'effort de guerre a fait l'objet d'un grand battage médiatique, ce qui ne laisse pas beaucoup d'espace pour accepter les atrocités dont ils ont été témoins.⁴⁷ Les artistes se sont donc fait un devoir de mettre au jour ce que Piero Gleijeses appelle la « culture du silence ». ⁴⁸ À Cuito Cuanavale, Carlos Garaicoa passe sept jours à creuser des trous sur la rive du Cuito. Il filme son action et les résultats sont présentés dans une installation composée de sept écrans vidéo,⁴⁹ adoptant comme titre un vers du poète japonais Bashō Matsuo traduit deux fois : *Dans les herbes d'été, il y a de l'ennui maintenant, des rêves glorieux d'anciens guerriers. / En las hierbas del verano, Ahora se está aburrido. Gloriosos sueños de antiguos guerreros.* En choisissant ce titre, Garaicoa semble exprimer le sentiment d'« être arrivé trop tard » sur le champ de bataille, sentiment d'impuissance et de paralysie. Les significations attribuées à l'action de l'artiste oscillent entre celle d'un fossoyeur, d'un paysan, d'un ouvrier ou d'un archéologue.⁵⁰ Dans un texte écrit à Cuito Cuanavale, Garaicoa, ignorant le texte de Benjamin sur la mémoire, parle de sa tentative d'« interroger la terre par la performance ». ⁵¹

Creuser. Sept jours pour trouver des réponses. Pour trouver une réponse. Pour creuser à la recherche d'une raison convaincante. Ma propre archéologie. La tombe de l'imagination. Creuser, creuser, creuser... En moi, chez mes amis, fouiller tout et tous. Creuser comme pour trouver la source de tous les doutes. Pour faire face à l'incompréhensible. Creuser, creuser...

Cette action n'est pas seulement accompagnée d'un sentiment de paralysie et de retard fatal : le secret ouvert mais mortellement silencieux, répété avec force, est le fait que la région n'a pas été déminée. L'action d'« interroger la terre »

44 Catalogue de la Biennale 1995 de Johannesburg: 130.

45 Mosquera, 2000: 1286-1291.

46 « Personne à Cuba ne parle de la guerre en Angola ou en Éthiopie. La censure autant que l'autocensure » écrit Gerardo Mosquera (2000: 286). Ou plutôt, l'implication dans la guerre est prise en charge par la rhétorique officielle de propagande, « un langage de victoire et de martyr », qui ne permet pas le récit de l'expérience personnelle du conflit. « Aucun récit ne vient contrebalancer le discours officiel ». Voir également Fernandes, 2006: 173, 174.

47 La proposition de projet parlementaire du millénaire de 2007 utilise le même type de discours.

48 « Parce que les dirigeants ne disaient rien, les volontaires cubains qui effectuaient les missions ne disaient rien. La culture du silence enveloppait l'île » Piero Gleijeses, 2013: 395. Cité dans Fernandes, 2006: 171.

49 Exposé à la Galeria Continua au Moulin Boissy le Chatel, Festival « Sphères » Ile de France 2009.

50 Un texte d'Orlando Hernandez (écrit à La Havane, janvier 1998) accompagne l'œuvre de Garaicoa : « Là, dehors, un homme creuse, retournant silencieusement la terre comme le ferait un fossoyeur (mais tous les morts n'ont-ils pas été enterrés ? Ou bien, qu'est-ce qui pourrait être enterré dans ces tombes ? Des déchets, des ordures ?) Il pourrait aussi s'agir d'un agriculteur qui prépare le sol, pour semer ses graines, pour insérer des plants (mais que peut-on cultiver sur cette terre ensevelie par le feu, noyée dans le sang, qui n'engendrerait à l'avenir que plus de sang, plus de violence ? Et qui veut dîner d'une telle récolte ? Ce doit sûrement être un explorateur, un archéologue (mais que cherche-t-il ? Que cherche-t-il ?) Sept jours à partir du lever du soleil, chaque matin - comme si chaque trou était fait à l'intérieur de lui-même pour que sa bêche y pénètre... » *Marcas News 3^{ème} édition* : 5.

51 Carlos Garaicoa (1998), *Marcas News 3^{ème} édition*, 5.

comporte donc un danger vital et tranchant comme un rasoir. Un sentiment explosif d' « ici et maintenant » est ressenti chaque fois que la bêche est enfoncée dans la terre.

Garaicoa réalisa une deuxième œuvre après l'expédition à Cuito Cuanavale. Presque comme un pendant à la action de l'artiste, elle consistait en quatre portraits vidéo de ses amis, de jeunes Cubains ayant servi en Angola : *Quatre entretiens sans*.⁵² Les ex-soldats font face à la caméra sans parler (Fernandes 2006 : 173). La bande sonore consiste en une conversation enregistrée. Ainsi, leurs voix en dialogue avec l'artiste peuvent être entendues : ils prononcent des phrases décousues de souvenirs de guerre « ...qu'il vaudrait mieux ne pas même... mais la plupart d'entre nous étaient trop jeunes... après tout, qu'est-ce que... »⁵³

Les voix de la vidéo de Garaicoa ne coïncident pas avec les portraits muets de l'image ; le programme radio de l'œuvre de Younge parle de sons transmis sur une grande distance en termes de temps et d'espace, les voix des habitants prononcent des noms d'oiseaux qui ne se trouvent plus dans la région. Une sorte de « Nachklang » (écho, réverbération, résonance) émerge de ces multiples dialogues, mais reste suspendu, pour le moment.

Dés-entendre

La prétention d'Alvim à se préoccuper de « guérison » et de catharsis est mise à mal dès que les premières critiques des expositions apparaissent. S'il affirme que « l'exposition est davantage un dialogue entre les victimes qu'entre les gagnants et les perdants », il faut souligner que certaines victimes de cette guerre ne sont pas entendues.⁵⁴ Les artistes sont représentatifs de la situation géopolitique sur le seul critère de la nationalité : un Cubain, un Sud-Africain et un Angolais. A ce stade précoce, il s'était avéré impossible de prendre en compte la situation très complexe de la population locale affectée par les conflits angolais. *Memórias Íntimas Marcas* ne procède pas à une reconnaissance équitable de tous les acteurs de la guerre. Les textes analytiques accompagnant l'exposition ne tiennent pas compte du fait que la guerre civile n'est pas terminée, probablement parce que la situation n'est claire pour personne, d'autant plus qu'en 1997, il n'est pas possible de savoir que la guerre civile se poursuivra jusqu'en 2002. Il n'en reste pas moins que ce détail affaiblit considérablement la prétention du projet à s'intéresser à la mémoire collective. Se référer aux interventions artistiques comme s'il s'agissait d'un travail de mémoire collective serait par trop prétentieux et constituerait en réalité un effacement des souffrances personnelles, car sa sélectivité, involontaire, reste inavouée. Ainsi *Memórias Íntimas Marcas*, dès le départ, pour vraiment avoir un sens, devait être suivi par d'autres « fouilleurs » revenant ici, essayant de glaner des souvenirs et des représentations à partir de couches de traumatisme ou d'oubli.

En 2017, un autre projet fut conçu dans ce but précis. L'exposition *[South-South] Let me begin again (Sud-Sud – Laissez-moi recommencer)* regroupait 30 artistes d'Amé-

52 *Quatre Cubains (1997)*, *Cuatro entrevistas sin...* (Quatre interviews sans...). Voir aussi Fernandes, 2006 : 174, 175.

53 Voir également le texte de la contribution d'Orlando Hernández 2000 : 10.

54 Rory Bester, 1998 : 64-66. Bester s'est ensuite associé au projet, en rédigeant des textes pour les numéros ultérieurs de co.@rtnews.

rique du Sud, des Caraïbes et d'Afrique australe, explorant les parallèles entre les artistes du Sud global [*South-South*], et confrontait la notion complexe d'un « Sud géopolitique » connecté à travers l'art contemporain et se rapportait à des conflits en général. Le conflit angolais figurait parmi les thèmes abordés.⁵⁵

Dans les œuvres exposées à [*South-South*] il est clairement établi que pour certains, la guerre est loin d'être terminée, même longtemps après le cessez-le-feu de 2002. Les familles des anciens combattants du 32^e bataillon, par exemple, sont toujours aux prises avec un passé traumatique non réglé. Parmi ces anciens combattants, les réfugiés angolais enrôlés furent d'abord installés dans une base militaire au nord de la Namibie. Lors de l'indépendance de la Namibie, on les déplaça à Pomfret, dans le nord de l'Afrique du Sud, une région aride. Depuis lors, l'État sud-africain a supprimé les services municipaux de cette ville pour inciter les habitants à partir. La communauté dans son ensemble est hantée par l'héritage de la guerre, les déplacements répétés et la lutte pour retrouver un sentiment d'appartenance. En raison du traumatisme de guerre jamais résolu, subi par la plupart des hommes ayant combattu dans les conflits angolais, la normalisation de la violence est devenue monnaie courante et les abus envers les femmes se sont multipliés dans cette communauté. Deux artistes nées à Pomfret de familles relocalisées là-bas, à la suite des conflits angolais, ont relevé le défi de faire entendre les histoires de cette communauté.

Teresa Kutala Firmino et Helena Uambembe travaillent au sein du collectif Kutala Chopeto.⁵⁶ Leur travail prend la forme de récits. En glanant des histoires personnelles lors d'entretiens avec des membres de la communauté, Kutala Chopeto réécrit ces histoires personnelles en un récit performé. Les contes sont la plupart du temps lus dans le cadre d'actions performées. Des éléments du récit sont transcrits dans un langage matériel accompagnant le récit verbal.⁵⁷

L'un de ces récits réécrits et ré-imaginés est intitulé « Le Lézard ». Une version filmée d'une répétition de la performance montre Teresa Firmino et Helena Uambembe, agenouillées sur une surface couverte de grandes feuilles de papier blanc, toutes deux face à la caméra. Teresa Firmino se déplace à reculons tout en écrivant des phrases du récit sur le papier sur lequel elle est accroupie : « Je suis un lézard », « Je suis une mère », « Je suis une grand-mère », « Elle est mon enfant », etc. Helena Uambembe s'avance dans une attitude accroupie similaire en plaçant alternativement une oreille ou le front au sol tandis que son autre oreille pointe vers le plafond. Les deux artistes inversent alors les rôles, devenant alternativement l'auditeur et l'écrivain, ajoutant couche sur couche d'écriture ou d'audition : écrire, sur-écrire ou dés-écrire, entendre, sur-entendre et dés-entendre. Le récital d'accompagnement reprend le point de vue de témoins inattendus de scènes de détresse personnelle : un lézard, une plante en pot et un arbuste venant d'une plantation de cacahuètes. Le récit fait référence à plusieurs reprises à un personnage - humain, animal ou végétal - qui tend une oreille vers le sol, s'accroupit ou s'incline pour se cacher. À un moment donné, un person-

55 *SOUTH-SOUTH: Let me begin again*, 2 Février 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/cape-town-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>. L'exposition s'est tenue du 28 Janvier au 4 Mars 2017 à la Goodman Gallery, à Cape Town.

56 Traduisible par « Voir au-delà de quelque chose de doux ».

57 Firmino et Uambembe travaillent également dans la vidéo, la peinture et l'installation d'objets trouvés.

nage est caché dans un plafond et tend l'oreille vers la caisse en bois au-dessus de laquelle il se cache, afin d'entendre la conversation qui se déroule dans la pièce en dessous de lui. Du point de vue « plus qu'humain » d'un lézard, d'une plante en pot et d'un plant d'arachide, Kutala Chopeto raconte une histoire de déplacements et d'abus répétés.



Ill. 2 Teresa Firmino and Helena Uambembe, video of d'une répétition pour la performance rehearsal: 2 minutes 50. Cinématographeur Duško Marović; Effects & Editing: Kutala Chopeto, Sound: SoulFire Studio.

Teresa Firmino et Helena Uambembe choisirent le format narratif⁵⁸ pour éviter la représentation figurative.⁵⁹ Le mémoire de Master de Firmino analyse cette pratique artistique dans l'art contemporain. Intitulé *Rewriting History, Pomfret community stories* (Réécrire l'histoire, la communauté de Pomfret, histoire de la communauté), il montre que les récits n'existent jamais de manière isolée. Chaque chapitre commence par une histoire de la communauté de Pomfret. Grâce à ces passages narratifs, les textes de Firmino « naviguent entre les différents outils utilisés pour réécrire l'histoire » (Firmino 2017: 1).

« La narration stimule l'imagination », écrit-elle, « [...] elle donne au public la liberté d'interpréter et de ré-imaginer ce que tant de personnes ont imaginé », et plus loin: « Réécrire l'histoire est un acte de ré-imagination de son propre passé dans un monde rempli d'histoires préinscrites qui se sont érigées en vérité » (Firmino 2017: 35-36). Dans le travail de Kutala Chopeto, le récit de l'histoire est complété par la reconstitution de certains gestes essentiels, permettant ainsi à la mémoire corporelle de reprendre la trace d'une expérience vécue antérieure (ibid. : 87).

Firmino et Uambembe se donnent beaucoup de mal pour induire une réception respectueuse des récits qu'elles partagent et pour tenir compte des sensibilités des spectateurs/auditeurs potentiels.⁶⁰ Au cours de la performance, il est clairement

58 Firmino, Entretien téléphonique, 11 Septembre 2019.

59 Firmino, ibid., 11 Septembre 2019.

60 Lorsque Teresa Firmino et Helena Uambembe ont raconté l'histoire du « Léopard » à l'Université de Witwatersrand, à l'occasion d'une présentation des travaux pratiques de Teresa Firmino, (mars 2017), Firmino a préparé un formulaire à remplir par le spectateur, stipulant les conditions dans lesquelles les récits seraient partagés. Le spectateur devait agir selon un protocole précis.

établi que les histoires fonctionnent en tant qu'élément indépendant, entendu dans un contexte spécifique, racontées ici et maintenant, et potentiellement à nouveau dans d'autres contextes. Pour Firmino, la lecture de l'histoire est comme une recherche : une nouvelle enquête sur ce qui s'est passé, sur la partie de l'expérience vécue dont on peut se souvenir ou qu'on peut partager, et sur la manière d'assumer ce passé difficile.⁶¹ Il est important que le spectateur/auditeur soit conscient qu'il entend un récit subjectif des faits, raconté à nouveau par les artistes qui l'ont eux-mêmes entendu de quelqu'un d'autre. Leur façon personnelle de raconter l'histoire est importante, mais d'un autre côté, les artistes ne sont que les voix qui racontent l'histoire (Firmino 2017: 35). Un autre détail que les artistes considèrent comme crucial, est le fait qu'elles aient toutes deux une relation personnelle avec la personne dont l'histoire est racontée parce qu'elles ont une référence spatiale commune : Pomfret est la ville natale à la fois de la conteuse initiale et de ceux qui le médiatisent. La voix, en tant que gardienne de la mémoire, suit ainsi les traces sonores transmises entre les individus - revenant sans cesse sur le même ensemble de circonstances, afin que les imaginaires collectifs deviennent capables d'appréhender les épisodes vécus individuellement.

Déterrer

Dans son texte sur les images photographiques de la guerre en Angola et en Namibie du Nord, Patricia Hayes a interrogé cet ensemble de circonstances ainsi : « Quelles visibilité la violence crée-t-elle ? Quelles visibilité la violence détruit-elle ? Quelles sont les explications de la violence dans l'imaginaire populaire et sur le terrain ? » (Hayes 2001: 157). Cette situation est d'autant plus compliquée que « la commémoration est de plus en plus centralisée par une élite nationale au sein de l'État », ce qui a pour conséquence « une sorte d'oubli postcolonial collectif qui s'installe » quand il conviendrait de favoriser le travail de mémoire collectif (Hayes 2010: 11).

En effet, en découvrant la rhétorique quasi diplomatique contenue dans les phases ultérieures du projet *Memórias Íntimas Marcas* (l'exposition itinérante présentée à Luanda, au Cap et à Anvers), il devient difficile de ne pas perdre de vue la première action qui consistait à voyager dans une zone de guerre et à vivre dans des ruines. C'est pourtant la furtivité du séjour à Cuito Cuanavale qui semble contribuer, en tant que catégorie esthétique, au débat sur le travail de mémoire. Les expériences intimes non soldées sont comme la conscience des mines terrestres non explosées, enfouies au bord de la rivière. Tant que l'expérience n'est pas autorisée à entrer en dialogue avec la réalité actuelle modifiée, la violence ne peut être apaisée. Ce geste doit être considéré dans le contexte plus large de la mémoire culturelle⁶² et doit donc prendre en compte le politique (Bennett 2005). Les souvenirs négatifs ou l'absence de souvenir entraînent une incapacité à décrire l'expérience. Afin de créer une opportunité d'aborder ce chaînon manquant dans un processus culturel, la société doit trouver des moyens de raconter la mémoire et de générer des images et des gestes dans le cadre de l'imaginaire collectif.

61 Firmino, Entretien téléphonique, 11 septembre 2019.

62 Au sens où Aleida et Jan Assmann l'entendent, il s'agit là d'un « Kulturelles Gedächtnis ».

Encore une fois: les voix de la vidéo de Garaicoa ne coïncident pas avec les portraits muets montrés par l'image ; le programme audio de l'œuvre de Younge parle de sons transmis sur de grandes distances en termes de temps et d'espace, les voix des habitants prononcent des noms d'oiseaux que l'on ne trouve plus dans la région. Enfin, une génération plus tard, l'appel est repris et le Kutala Chopeto devient la voix qui raconte des histoires personnelles. Les artistes sont tous revenus à plusieurs reprises sur le même ensemble de circonstances, chose inévitable si l'on veut déterrer des éléments de compréhension initiale des couches d'oubli. Chacun, à sa manière, « creuse, creuse comme pour trouver la source de tout doute ».

Remerciements

Ma gratitude va aux artistes, Teresa Firmino, Gavin Younge et Fernando Alvim pour avoir généreusement participé à des conversations personnelles. Clive Kellner et Bronwyn Lace, pour avoir partagé des informations.

Les recherches effectuées pour cet article ont bénéficié d'une bourse post-doctorale de l'Université de l'État libre.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- Alvim, Fernando and Clive Kellner (eds.), *Marcas News 3rd edition*. Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project, September 1998.
- Alvim, Fernando, « Memórias Íntimas Marcas, Luanda (Angola) », interview Christian Hanusseck, *Gleichzeitig in Afrika...* 8 February, 2004. <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>
- Baines, Gary, *South Africa's 'Border War': Contested Narratives and Conflicting Memories*. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- Benjamin, Walter, « Ausgraben und Erinnern ». in *Gesammelte Schriften Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch der Wissenschaft, 1991.
- Bennett, Jill, *Empathic Vision, Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Bester, Rory, « Tracing a War », *Nka, Journal of Contemporary African Art* 9, n°. 1 (Fall 1998): 64-66.
- Bailey, Heindri A., *Parliamentary Millennium Project Project Proposal: 20th Anniversary of the Battle at Cuito Cuanavale*, 8 May 2007.
- Brandstetter, Anna-Maria, « Violence, Trauma Memory », in Marjorie Jongbloed (ed.), *Entangled. Annäherungen an zeitgenössische Künstler in Afrika / Entangled: Approaching Contemporary Artists in Africa*. Hannover: Volkswagen Stiftung, 2006: 122-55.
- Bunn, David, « Thoughts on a Phantom Limb: Gavin Younge's Distant Catastrophes », in Marjorie Jongbloed (éd.), *Prosthesis: Art works by Gavin Younge-the decade 1997-2007*. Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007: 25-33.

- de Duve, Thierry, «Art in the Face of Radical Evil», *October*, n° 125 (Summer 2008): 3-23.
- de la Forterie, Maud, «Skin», in *Deep Skin*, Gavin Young. 10-17. Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- Fernandes, Sujatha, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Firmino, Teresa Kutala, *Rewriting History, Pomfret Community Stories*. Masters dissertation, University of the Witwatersrand, 2017.
- Forrest, Drew, «The battle over Cuito Cuanavale still rages», *The Mail & Guardian*, 25 February 2022. <https://mg.co.za/opinion/2022-02-25-the-battle-over-cuito-cuanavale-still-rages/25-2-2022>.
- Gentric, Katjal, «Sonic fingerprints: On the situated use of voice in performative interventions by Donna Kukama, Lerato Shadi and Mbali Khoza», *Image & Text*, n° 33 (2019). <http://www.imageandtext.up.ac.za/imageandtext/article/view/25>.
- Gleijeses, Piero, *Visions of Freedom: Havana, Washington, Pretoria and the Struggle for Southern Africa 1976 - 1991*. Chapel Hill: University of Northern Carolina Press, 2013.
- Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council. *Africus: Johannesburg Biennale. Catalogue*, Johannesburg Biennale, 1995.
- Hanussek, Christian, «Memórias, Íntimas, Marcas: Interview mit dem Künstler Fernando Alvim über den Aufbau eines afrikanischen Kunstnetzwerkes», *Springerin X* (Summer 2004): 50-53.
- Hatzky, Christine, *Kubaner in Angola. Süd- Süd-Kooperation und Bildungstransfer 1976- 1991*. Munich: Oldenbourg, 2012.
- Hayes, Patricia, «Vision and Violence: Photographies of War in Southern Angola and Northern Namibia», *Kronos*, n° 27, Visual History (November 2001): 133-157.
- Hayes, Patricia and John Liebenberg, *Bush of Ghosts, Life and War in Namibia 1986 - 90*. Random House: Struik, 2010.
- Heißenbüttel, Dietrich, *Kunst im Konflikt, Strategien zeitgenössischer Kunst*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2014.
- Hernández, Orlando, in Fernando Alvim et Clive Kellner (éds.), *Marcas News Europe*, n° 4, *Mémórias íntimas marcas project for MUHKA 10*. Antwerpen: Museum voor Hedendaagse Kunst, 2000.
- Kasrils, Ronnie, «Turning point at Cuito Cuanavale», IOL, 23 March 2008. <http://www.iol.co.za/news/world/turning-point-at-cuito-cuanavale-1.393891#.VXxZISioWQs>
- Kellner, Clive, «Editor of marcas news interviews Prof. João de Deus Pinheiro, Member of the European Commission», *Marcas News 3rd edition*. Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project (September 1998): 7.
- Teresa Kutala Firmino, *Rewriting History, Pomfret Community Stories*. Masters dissertation, University of the Witwatersrand, 2017.
- Mosquera, Gerardo, «Carlos Garaicoa», in *Fresh Cream : art contemporain et culture : 10 conservateurs, 10 auteurs, 100 artistes*, 1286-1291. Paris: Phaidon, 2000.

- Mosquera, Gerardo, « Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference », *boundary 2*, 29, n° 3, Duke University Press, 2002.
- Neumark, Norie, *Voicetracks, Attuning to voice in Media and the arts*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2017.
- Nichols, Catherine, « Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst », in Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (éds.), *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*. Berlin: Dumont, 2007: 217-226.
- Njami, Simon, « Fernando Alvim, Psychoanalysis of the World », in Laurie Ann Farrell (éd.), *Looking Both Ways, Art of the Contemporary African Diaspora*, 42-49. New York: Museum for African Art, 2003.
- Ott, Michaela, *A-Affizierung, Kleiner Stimmungsatlas in Einzelbänden*. Hamburg: Textem Verlag, 2018.
- Saunders, Chris, « South Africa's War, and the Cuban Military, in Angola », *Journal of Southern African Studies* 40, n° 6 (December 2014): 1363-1368.
- Siegert, Nadine, *(Re)mapping Luanda. Utopische und nostalgische Annäherungen an ein Bildarchiv* (manuscrit inédit).
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- SOUTH-SOUTH: Let me begin again*, 2 February 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/cape-town-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>.
- Younge, Gavin, *Prosthesis, Catalogue for an exhibition of art works by Gavin Younge – the decade 1997–2007*. Paris: Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007.
- Younge, Gavin, *Gavin Younge [Cradle Snatcher]*. Johannesburg: CIRCA on Jellicoe, 2010.

L'Atlantique Noir gagne l'espace de réflexion entre les lignes : 3 livres d'artistes de Bundith Phunsombatlert, Atta Kwami et Gilles Elie dit Cosaque

Philippa Sissis

Le choix d'un artiste de présenter son œuvre sous forme d'un livre la place d'emblée dans un format qui accueille implicitement et explicitement toute une série de niveaux de signification et de rencontres. Le livre ne renvoie pas seulement aux fonctions et aux caractéristiques de la culture européenne du livre.¹ Il suppose également que le spectateur est activement impliqué dans la réception de l'œuvre d'une façon ou d'une autre - par exemple en feuilletant et en lisant. La réception en tournant les pages l'une après l'autre, en raison de la forme du livre, se produit pendant, avant et après l'observation des pages individuelles et de leur message graphique. La composition d'un livre est une procédure composite, additive, qui joue avec les impressions de l'écriture, du texte et des images, avec l'ordre des informations et l'implication du spectateur/lecteur qui choisit comment voyager à travers celui-ci. Mais le livre comme surface artistique implique davantage encore: En tant qu'objet culturel présentant une multitude d'utilisations, de fonctions, d'effets et d'éléments haptiques et visuels, le livre est une œuvre d'art aux multiples facettes.

En analysant trois livres d'artistes, nous montrerons leur engagement avec la culture de la mémoire et la construction de l'histoire. Les exemples en question montreront des manières très différentes d'utiliser les dimensions du livre. *Sunny Gardens in Blue* de l'artiste multi-média Bundith Phunsombatlert documente et archive des expériences migratoires de personnes âgées nées dans les Caraïbes et vivant à Brooklyn, tout en faisant référence au premier livre photo historique publié par Anna Atkins en 1834. Dans *La sculpture Grace Kwami*, titre qui place ce livre quelque part entre un livre et une sculpture, l'artiste ghanéen Atta Kwami explore l'œuvre de sa mère Grace Kwami. En la commémorant, par son format, il l'inscrit également dans un canon façonné par l'autorité du livre. À l'instar du moment d'archivage pratiqué par Phunsombatlert avec sa collection de récits biographiques, l'œuvre de Kwami s'inscrit dans une historiographie sous forme de livre, mettant en lumière différentes dimensions du souvenir et de la préservation de la mémoire. *Lambeaux* de Gilles Elie dit Cosaque est un journal intime sans fin, où chaque nouvelle page s'inscrit dans le prolongement et la continuité de celles déjà réalisées et de celles à venir. Les feuilles de papier que l'artiste prépare pour chaque nouveau collage – gardant toujours la même dimension et la combinaison entre l'écriture et le collage de photo-

1 Cette référence à la culture européenne du livre est due au choix de ces trois exemples. Le livre d'artiste reflète les diverses cultures et traditions du livre centrées ou non sur l'écrit. Voir pour quelques exemples: Waserman 2007 ; Hubert/Hubert 1999 ; Pinther/Wolf 2020 ; <https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/unique-visions> (dernier accès : 29 septembre 2022). Pour la signification inscrite dans le livre selon la culture européenne, voir, parmi d'autres, Kiening 2008.

graphiques, coupures de magazines et d'autres éléments graphiques et visuels - composent un livre ou un carnet imaginaire qui n'a jamais existé en tant que tel mais qui se présente comme un tout (infiniment inachevé) par l'effet des pages individuelles. Ici, le format des pages et le titre de journal intime indiquent clairement la relation entre elles ; le fait de tourner la page suggère l'idée d'aller au-delà de l'œuvre qu'on a devant soi.

Aussi variées que sont les cultures du livre dans le temps et la géographie, autant peuvent varier les interactions entre les supports d'écriture et les lecteurs dans l'espace de pensée que constitue le livre. Cet article reprendra certains de ces éléments pour donner une première impression des interactions entre la culture du livre, l'art et la mémoire et l'écriture de l'histoire dans l'Atlantique Noir.

En dialogue avec les modèles historiques

Créer un livre ne signifie pas seulement relier des pages ensemble. L'objet livre est un conteneur d'idées, d'argumentations scientifiques, de notes, de souvenirs personnels et d'imagination. Les livres contiennent généralement une multitude d'histoires dans un espace textuel connecté par des allusions et des références intertextuelles ou simplement par le voisinage de nombreux livres dans une collection ou une bibliothèque.² Chaque nouveau livre est connecté à cet espace livresque en constante expansion ; il est enrichi des relations stylistiques ou textuelles avec d'autres livres et peut utiliser ces références à l'égard du lecteur ou spectateur, lequel réagit à celles-ci en fonction de ses propres connaissances.

Dans *Sunny Garden in Blue* (ill. 1), Bundith Phunsombatler, d'origine thaïlandaise, revendique explicitement le dialogue avec une publication historique. En reprenant les caractéristiques visuelles d'Anna Atkins *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions* (ill. 2),³ il associe « les récits des immigrants à des images de plantes significatives de leur histoire personnelle [en ajoutant] l'immigration humaine qui était absente de l'œuvre originale d'Atkins ». ⁴ En établissant cette relation entre son travail et *British Algae*, il rappelle son rôle de modèle en tant que premier livre de l'histoire à incorporer des photographies. Non seulement les images de ce livre botanique étaient extraordinaires – il s'agissait également du travail d'une femme dans une pratique principalement masculine (Sagal 2022 : 17-18 ; Schaaf 2018 : 44-57). Même si Phunsombatler déclare que ses ajouts au modèle historique sont le résultat principalement de ses entretiens, un examen plus approfondi du contexte des deux œuvres révèle d'autres niveaux discursifs de ce dialogue.

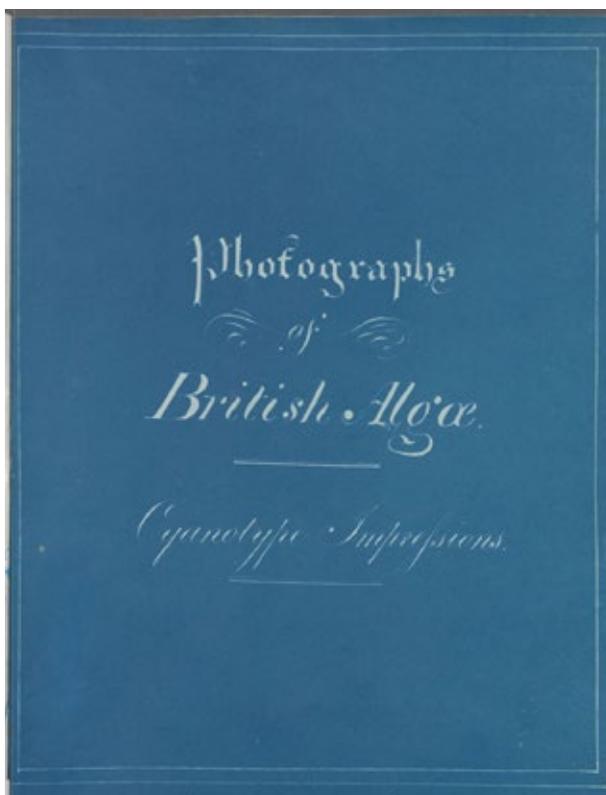
2 La bibliothèque ou la collection de livres en tant qu'espace artistique, mais aussi espace de mémoire, constituent le sujet de *Library of Exile* d'Edmund de Waal. Cette collection de livres d'auteurs qui ont été contraints à l'exil - de l'antiquité à nos jours - crée un espace littéraire (« une bibliothèque de travail ») à partir des expériences communes, bien que diverses, des auteurs. Les visiteurs sont invités à s'asseoir, à lire et à laisser leurs traces dans l'exlibris des livres, et participent ainsi à la formation d'un espace à temps multiples - ou hors du temps. La collection est complétée par l'inscription des bibliothèques détruites sur la surface en porcelaine des murs extérieurs de cette bibliothèque (Voir de Waal 2020).

3 L'un des treize exemplaires cités par Schaaf se trouve au Musée d'histoire naturelle de Londres. Voir https://nhm.primo.exlibrisgroup.com/view/BookReaderViewer/44NHM_INST/12190875980002081# (dernière consultation le 5 mars 2022).

4 <https://bundithphunsombatler.com/work/sunny-garden-in-blue> (dernière consultation 1^{er} Mars 2022).



Ill. 1 Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Projet en cours, photographies numérique et cyanotype ; version livre: 14 1/4 x 20 pouces / page. Copyright: Bundith Phunsombatlert, courtesy Wave Hill, photo de Stefan Hagen



Ill. 2 Couverture du livre d' Atkins. The New York Public Library⁵

Un parallèle entre le travail d'Atkins et le livre d'artiste est leur positionnement «à la limite»: En tant que femme dans un monde patriarcal, elle interroge le problème scientifique de la « classification positiviste » (Armstrong 1998: 187) depuis les marges à travers ses illustrations et son adaptation du cyanotype. Phunsombatlert utilise la même technique pour inscrire dans la mémoire culturelle un sujet tout aussi en marge de l'historiographie officielle par le biais de la documentation archivistique.

Anna Atkins, *British Algae*

L'œuvre d'Anna Atkins est à replacer dans le contexte de l'engouement pour l'Histoire naturelle en Grande-Bretagne au XIX^e siècle (Schaaf 2018). John George Children, le père d'Anna Atkin, était un scientifique reconnu et membre actif de la Royal Society (Schaaf 2018: 41). Sa fille connaissait bien

5 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99> (dernière consultation le 19.09.2022).

les collègues scientifiques de son père et participait - autant qu'il était possible à cette époque - à une partie de la culture scientifique, dont l'expérimentation chimique (Schaaf 2018 : 44). Avec la botanique, Atkins entre dans un domaine qui, à son époque, n'est pas exclusivement considéré comme de la haute science, mais dans une certaine mesure comme « un passe-temps du sexe le plus doux de la haute société », un peu plus qu'un « joli amusement féminin » (Armstrong 1998: 187). Comme ce fut le cas d'autres femmes qui s'intéressaient aux sciences naturelles (Sagal 2022: 135), ses premières contributions tangibles furent ses dessins : Anna Atkins aidait son père à illustrer sa traduction de *Histoire des mollusques* de Jean-Baptiste Lamarck en 1833 (Schaaf 2018: 49). Dans le domaine de l'illustration scientifique, la préoccupation pour la photographie constitue un tournant non seulement technique, mais aussi conceptuel. Comprenant la nature comme un champ de connaissances à collecter et à organiser dans une structure intelligible, les illustrations des publications méthodologiques rendaient visible l'ordre naturel. L'interprétation par l'artiste, inhérente à l'acte de dessiner, était un acte de transformation subjective. L'idée d'obtenir des illustrations qui excluent ce facteur humain est cruciale pour l'idée scientifique. Anna Atkins utilisa la technique des cyanotypes à un stade très précoce de son développement : quelques jours seulement après que John Herschel, un ami de la famille, eut communiqué à son père le processus de fonctionnement, elle commença sa reproduction systématique de *British algae* (ill. 3).



Ill. 3 Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, Part I, Polysiphonia violacea*, 1843. Cyanotype on paper, ca. 27 x 21 cm. From The New York Public Library⁶

Elle visait à produire des « impressions des plantes elles-mêmes » (Armstrong 1998: 187) authentiques par leur empreinte en tant que telle. Dans le livre, la succession des illustrations, des négatifs monochromes sur lesquels les plantes apparaissent en blanc car elles ont été moins exposées au soleil (Sachsse 2021 : 23), produit une archive systématique et ordonnée.

Les représentations des plantes montrent en même temps l'individualité et la généralité. L'empreinte étant individuelle, chaque plaque

représentant le spécimen et l'espèce botanique en tant qu'élément d'une collection méthodique. Dans un contexte historique tout à fait différent, *Sunny Garden* de Phunsombatlert utilise exactement ce jeu entre individualité et représentation générale.

6 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99> (consulté le 19.09.2022).

Absences dans l'archive - présences dans le processus artistique

Projet en cours, *Sunny Garden in Blue: Stories From The Caribbean To Brooklyn* faisait et fait toujours partie d'une exploration en trois parties des moments d'immigration et de migration, que l'artiste appelle également « History in Blue ».⁷ Dans les assemblages de porcelaine intitulés *Returning Dialogue: Fragments of Blue and White Porcelain*, il explore les passés coloniaux et les connexions interculturelles entre la production artistique, en particulier la porcelaine, et les routes commerciales coloniales sous forme d'assiettes composées de tessons de différentes origines et présentant une décoration localisable et datable. Dans la vaste installation *Crossing the Border : Beneath the Blue Sky*, Phunsombatlert négocie la nation en tant que quantité abstraite en traduisant les drapeaux du monde suspendus en nuances de bleu, remettant en question la reconnaissabilité et les rôles de substitution par une intervention minimale : Alors que leur origine demeure reconnaissable dans certains cas, les couleurs de nombreux drapeaux qui renvoient à une nation particulière, disparaissent.

Uniquement *Sunny Garden in Blue* sera abordé ici, car c'est la seule œuvre pour laquelle l'artiste a choisi la forme du livre. Le projet est réalisé sous la forme d'un travail d'archivage participatif, recueillant et illustrant les histoires d'immigration des résidents retraités de Brownsville, dans le sud de Brooklyn, à New York.⁸ L'artiste a recueilli des histoires personnelles, documentant les souvenirs et les racontant de sa propre voix dans le texte du livre d'art. Les différents participants sont représentés par des dessins et des textes de Phunsombatlert, leurs histoires sont retracées avec sa voix, comme ils l'ont racontée, en commençant par leurs expériences dans les Caraïbes et leurs chemins vers les États-Unis (ill. 4).



Ill. 4 *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Jose A Felix Story (page 1), Projet en cours, versions numérique et version livre: 14 1/4 x 20 pouces (chaque page). Copyright: Bundith Phunsombatlert

7 Voir <https://bundithphunsombatlert.com/> (consulté le 2 octobre 2022).

8 Le projet comportait différentes activités. L'artiste dessinait les portraits des personnes interrogées, lesquelles à leur tour produisaient des images cyanotype de fleurs et de plantes, et imprimaient des motifs de style cyanotype sur du tissu. Les résultats de leurs travaux furent présentés dans au moins deux expositions en 2018 (*Sunny Garden in Blue. Œuvres d'art du centre pour personnes âgées du quartier Rosetta Gaston*, 14 mai 2018, réception de l'artiste le 15 juin 2018. Artistes participants : Rebecca Abrams, Kenneth Beckles, José A. Felix, Julia Fraser, Vere Gibbs, Ketty Greene, Magdalen Jobity, Carmen Mendez, Aida Ramos, Lorna Thomas, Norma Tudor, Francis Bates).

Tous les portraits commencent au verso par le nom sur une page blanche. Au recto suit le texte principal, souvent accompagné d'un portrait dessiné par l'artiste au trait bleu sur fond blanc. L'origine antillaise de l'interviewé est illustrée par un dessin représentant le contour de l'île, marquant les lieux nommés dans le texte. Les plantes et les fruits sont représentés sous forme de reproductions photographiques en blanc sur bleu, reproduisant ainsi l'effet de couleur des cyanotypes. Dans les récits de Phunsombatlert, ils sont liés à la vie des interviewés par des souvenirs personnels:

Ses souvenirs [Jose A. Felix] de Porto Rico sont tous liés à la nature - les cocotiers et les montagnes rocheuses, le grand large qui rencontre le ciel, et les nuits éclairées par la lune et les étoiles en nombre infini.⁹

L'effet visuel de cette mise en page est créé par la couleur principale, le bleu, et la représentation de plantes faisant référence au livre d'Atkin.¹⁰ Contrairement à Atkins, Phunsombatlert se concentre sur les êtres humains et leurs histoires. En les collectant, l'artiste donne une forme matérielle aux récits de vie fragiles parce que souvent uniquement oraux. Ce processus élargit « la portée temporelle et spatiale de la communication humaine » (Foote 1990 : 379), surtout dans les cultures occidentales. Le choix de la forme des «Vies» pour raconter les différentes histoires associe également son livre à de nombreuses *Vitae* ou *Vies de personnes illustres*, un genre littéraire connu depuis l'antiquité et très important pour une connaissance plus large des personnalités historiques, par exemple en histoire de l'art.¹¹ De cette façon, il ne transcende pas seulement le caractère éphémère de la parole - il entre aussi en relation avec d'autres mémoires écrites, archives officielles, livres d'histoire, romans, etc. qui constituent la base écrite de la culture européenne. Pourtant, l'intégration de ces témoignages dans l'archive écrite contient un autre aspect : comme l'archive nourrit la mémoire collective d'une société, l'intégration de nouveaux matériaux d'archives modifie également cette mémoire. Dans l'appropriation artistique de l'acte archivistique, « l'archive, bien qu'historiquement ancrée, ne concerne pas le passé mais l'avenir du passé et constitue une source vitale d'enquête ainsi qu'un sujet d'enquête qui peut inspirer de nouvelles façons d'envisager et de vivre dans le monde » (Carbone 2020 : 258).

En tirant parti de la nature flexible de l'archive, de sa mutabilité et du processus continu de formation de la mémoire culturelle, l'artiste perpétue l'histoire par la production d'une documentation artistique. Dans son acte artistique, il transfère la mémoire fugace et uniquement transmise oralement dans la forme matérielle d'un livre. De cette façon, il ne fait pas seulement de ces voix une partie de l'histoire écrite, mais par la portée artistique de son activité, qui par son exposition et sa résonance en tant qu'œuvre d'art a un autre effet qu'une publication historique. En même temps, il met en évidence une faille dans l'historiographie établie, car Carbone écrit à propos des artistes travaillant dans le domaine de l'art archivistique que « [les artistes] remettent en question les absences, exposent les voix manquantes ou réduites au silence, [et] comblent les lacunes des archives institutionnelles et de l'histoire collective - attirant l'attention sur la nature

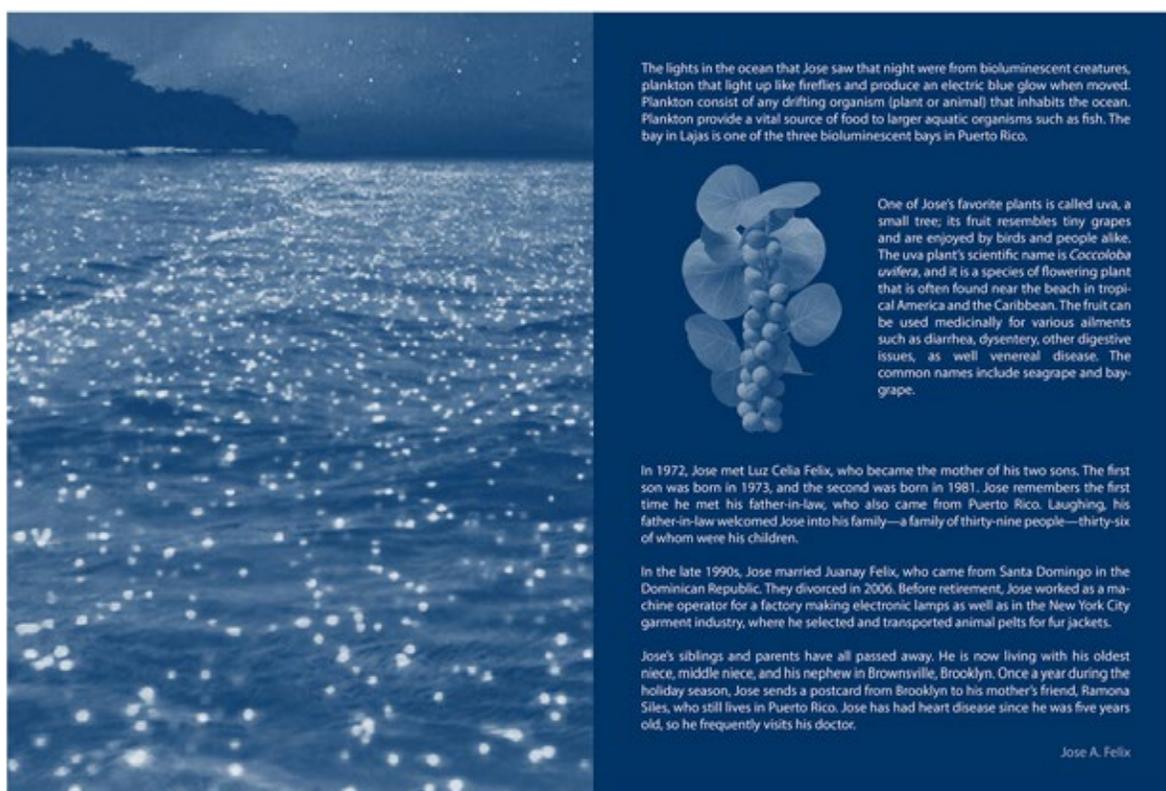
9 Biographie de Jose A. Felix.

10 La reconstitution technique du cyanotype faisait bien partie du projet artistique, mais n'est pas intégrée directement dans le livre.

11 Des exemples importants de ce genre sont Vasari, Boccaccio, Vespasiano da Bisticci et bien d'autres encore, prenant exemple sur les *vitae* des empereurs de l'Antiquité. Les traditions de récits de vie recueillis oralement n'ont pas pu être étudiées ici, mais cela pourrait être une question importante pour s'interroger sur le rôle des traditions du livre européen dans l'œuvre de Phunsombatlert.

fragmentaire et incomplète des archives » (Carbone 2020 : 260). Alors que d'autres artistes rendent visibles ces angles morts de l'historiographie par le biais d'archives fictives (Carbone 2020 : 260), Phunsombatlert se fait le témoin de récits individuels et les documente sous forme de livre. En enregistrant les souvenirs des immigrants caribéens, sous-représentés dans les autres archives historiques, Phunsombatlert les intègre dans la forme canonique de la documentation historique et culturelle.

Un autre aspect important de ce dialogue entre livres est le lien entre le livre d'Atkin et l'histoire de la botanique : l'échange de Phunsombatlert avec les seniors de Brooklyn se développe dans le cadre d'un atelier pratique, centré sur la manipulation de fleurs et de plantes pour créer des « jardins personnels en cyanotype », comme l'écrit l'artiste dans sa description du projet.¹² Les participants combinent et installent les plantes de leur choix et créent leurs propres cyanotypes. Ils ne se contentent pas de reconstituer la performance scientifique initiale d'Anna Atkins, mais la manipulation créative des plantes, les images cyanotypes et les tissus des plans connectent la nature des plantes - leur toucher, leur odeur, leur souvenir visuel et leur effet sur la mémoire des individus - à la documentation du livre. La procédure permettant d'obtenir un cyanotype suppose, en outre, que l'objet photographié ait été mis en contact direct avec la surface d'impression. L'image n'est donc pas vue par l'œil mécanique de l'appareil photo, elle est le résultat d'une empreinte directe. D'autre part, elle est soumise à la lumière du soleil; le soleil, significatif pour les histoires des Caraïbes, joue le rôle de créateur d'images. En citant cette technique spéciale pour produire un effet similaire l'artiste suggère la présence des plantes pendant la création du livre (ill. 5).¹³



Ill. 5 Bundiith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn, Jose A Felix Story (page 2)*, Projet en cours, versions numérique et cyanotype, version livre: 14 1/4 x 20 pouces/page. Copyright: Bundiith Phunsombatlert

¹² Dernière consultation 1^{er} mars 2022.

¹³ Le livre n'est pas exécuté en cyanotype, bien que Phunsombatlert réalisa des cyanotypes avec les participants du workshop.

L'atelier créa de nouveaux souvenirs qui enrichissent le livre avec les souvenirs des odeurs et de sensations haptiques. La juxtaposition de l'histoire, des portraits et des représentations de plantes amplifie l'effet, car la personne qui raconte l'histoire devient également présente dans son portrait. Les plantes font appel aux autres sens du lecteur/spectateur par leur parfum, leur toucher, leur utilisation. Elles conduisent au rôle que les plantes et les jardins ont joué dans la culture des Caraïbes. Alors que le livre d'Atkins s'inscrivait dans le projet scientifique européen de documenter et de structurer les connaissances naturelles, cette même expertise était d'un intérêt majeur pour l'expansion coloniale dans les Caraïbes. Phunsombatlert ouvre ainsi un champ de tension enchevêtrant à travers les histoires personnelles et la flore caribéenne les productions de connaissances pré-moderne et moderne.

Histoires naturelles des Caraïbes

Les histoires naturelles illustrées représentant la flore des îles des Caraïbes font partie de la culture visuelle que les colonisateurs ont développée dans les Caraïbes depuis les premiers jours.¹⁴ La description des découvertes n'était pas seulement un récit d'aventure héroïque. Les ressources naturelles rendues accessibles par l'expansion coloniale faisaient partie des espoirs économiques des Européens dès les premiers jours des expéditions de « découverte ». Dans le même temps, la flore des Caraïbes est devenue l'objet des mêmes mouvements triangulaires que les colonisateurs et les populations africaines asservies. Alors que ces derniers emportaient avec eux des plantes d'Afrique, les colons importaient des plantes comme la canne à sucre et l'indigo, entre autres. Chakrabarti écrit que pour les Européens, « les plantes étaient une ressource, tandis que pour les esclaves, elles étaient imbriquées dans leur vie quotidienne de manière complexe » (2010 : 144). La collecte de connaissances dans les illustrations florales fait partie de la conquête coloniale des Caraïbes d'une part, et de l'autonomisation d'une identité culturelle caribéenne d'autre part :

Le système de plantation avait ainsi façonné les réalités sociales de la pratique de la médecine en Jamaïque. Il avait deux orientations: tandis que les Britanniques étaient impliqués dans l'exploration et l'exploitation des potentiels botaniques de l'île, les esclaves, dans leur vie quotidienne et suivant leurs propres traditions intellectuelles, créaient de nouvelles significations de la nature de l'île et trouvaient de nouveaux modes de survie et de guérison ; ce faisant, ils organisaient leur nouvelle vie dans ces îles (Chakrabarti 2010: 149).

Cet empouvoirement des esclaves est le résultat de leurs connaissances botaniques : les *jardins de case*, petits jardins pour la plantation de fruits, de légumes, et les jardins vivriers pour les patates douces, les ignames et autres produits de base pour l'usage personnel des esclaves, faisaient partie de l'organisation de la plantation depuis le début. Benoît montre que, même avant le début de la colonisation, il existait une culture des jardins potagers chez les populations autochtones Taino et Caribes lesquels, plus tard, rapprochaient les esclaves de leur nouvel environnement (Benoît 2000 : 95-128), fournissant un point d'ancrage pour la culture des plantes, des langues et des rituels (Chakrabarti 2010 : 149). Dans son récit sur la vie des esclaves (1842),

14 Le livre n'est pas exécuté en cyanotype, bien que Phunsombatlert réalisa des cyanotypes avec les participants du workshop.

Victor Schoelcher documente leur relation avec diverses plantes et avec le jardin en tant qu'espace d'identité culturelle et de liberté (Benoît 2000: chap. X, § 15). Pour fournir de la nourriture aux personnes asservies, l'autosuffisance basée sur les jardins créa un « début de liberté auquel ils se sont habitués ». ¹⁵ Les plantes individuelles ne servaient pas seulement à assurer la subsistance. Au contraire, dans les jardins de case, on cultivait différentes plantes thérapeutiques et « magiques », des plantes qui pouvaient être *bénéfiques* ou *maléfiques* (Benoît 2000: chap. IV, § 14).

Dans les échanges avec les populations autochtones, la botanique devenait un domaine de créolisation. Les connaissances et les traditions d'utilisation qui en résultaient relèvent d'une culture largement créolisée. Les plantes introduites et endémiques, leur application aux maladies locales ou introduites ainsi que les traditions alimentaires répondaient à la complexité culturelle, fruit de la colonisation, des déplacements, de la plantation et de son système d'esclavage (Chakrabarti 2010 : 150). Schoelcher indique que le jardin comme espace d'empouvoirement en intitulant son 9^{ème} chapitre « Le poison est pour l'esclave ce que le fouet est pour le maître, une force morale » (Schoelcher 1842).

L'idée d'objectivité implicite dans les cyanotypes d'Anna Atkins, à la recherche de connaissances scientifiques, se retrouve chez Phunsombatler dans les biographies et les souvenirs personnels. L'utilisation de la flore des Caraïbes comme point d'ancrage de ces souvenirs met en évidence le côté sombre de la collecte de connaissances botaniques dans le contexte colonial. En même temps, cela amorce une réflexion sur la flore caribéenne et son rôle en tant qu'espace de création d'identité.

Dans son adaptation du thème botanique des *British Algae* dans ses *Sunny Gardens*, l'artiste ne se contente pas d'élargir la collection d'Atkins par le motif de l'immigration - en reliant la microhistoire des Caraïbes et la botanique (ou une mémoire inspirée par les plantes), il crée également un espace de réflexion dans lequel la production de connaissances européennes et la culture de la mémoire postcoloniale se font écho. Le dialogue avec un modèle historique transforme le livre d'artiste en un objet qui est à la fois archive et moment présent, documentation et réécriture, un objet qui parle autant du soleil et de la mer que du toucher et sentir des plantes - dans la mémoire et la pratique artistique.

De la sensation au toucher, du récit au spectacle

La sculpture *Grace Kwami* (ill. 6), un livre d'artiste réalisé en 1993 par Atta Kwami, peut également être lu comme une archive, utilisée pour intégrer de nouvelles histoires - l'histoire du travail artistique de Grace Salome Kwami (1923-2006), une sculptrice plasticienne ghanéenne de la première génération issue de la formation en arts plastiques au Ghana - dans l'historiographie de l'art. Grace Kwami obtint son diplôme en 1953 au Kumasi College of Arts (plus tard Kumasi College of Technology), où la poterie et la terre cuite faisait partie de la formation des artistes et des enseignants, tout comme le tissage et les arts textiles (Kwami 2013 : 73). Atta Kwami raconte à partir de ses souvenirs d'enfance, où le travail artistique et la vie de sa mère sont étroitement liés (Kwami 2013 : 27-28). Elle travaillait principalement la terre cuite, mais faisait aussi des dessins et des peintures.

¹⁵ Lavollée 1841, in Benoît 2000 : chap. III, § 21).



Ill. 6 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, London / Ghana, 1993, Edition: 6/32, photo-lithographie, eau-forte, sérigraphie, couleur Xerox sur papier Somerset Satin, 300 g/m², 7.5 x 27 x 37.5 cm. Copyright Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Le livre contient 48 pages non numérotées et pliées. Il est généralement présenté en position debout, les pages dépliées comme un leporello formant une araignée à huit pattes. L'œuvre établit une relation ludique entre le format de livre et sa conception sculpturale, cherchant à entrer dans le monde haptique du spectateur/lecteur.¹⁶

Artiste et historien de l'art

Grace Kwami Sculpture vise à contribuer à notre appréciation et connaissance de l'art ghanéen. Atta Kwami, Grace Kwami sculpture, Préface

Kwami joue ici un double rôle. En plus de ses activités artistiques, il est également historien de l'art. Dans la préface à *Grace Kwami sculpture*, il déclare son intention d'accroître la connaissance de l'art ghanéen; il revendique donc pour cette œuvre une place dans l'historiographie de l'art.

Alors que Phunsombatlert documente des récits oraux et travaille avec des dessins et des photographies, Atta Kwami utilise le jeu entre texte et image d'une manière différente: il s'appuie sur des archives produites pendant une décennie, des photographies de sa mère au travail, mais aussi des dessins de sa propre main. Même si l'artiste avait l'idée d'un tel ouvrage en tête depuis longtemps et qu'il avait collecté les photographies dans ce but, celles-ci avaient une existence indépendante et documentaire avant d'entrer dans la composition du livre. Par ce transfert, elles sont re-contextualisées et leur message se précise en fonction du propos du livre. Si elles étaient à peine des instantanés de la vie de Grace Kwami, elles deviennent maintenant des fenêtres sur un récit structuré par

¹⁶ Atta Kwami mit en place ce projet de longue date lorsqu'il était fellow du Royal College of Art in London in 1992-93. 32 exemplaires furent imprimés (plus 4 exemplaires pour l'artiste). Il fut montré une première fois à la Artist's Book Fair in London en Mai 1993. Six exemplaires sont conservés à l'Institut Smithsonian: Record <|>Grace Kwami Sculpture</|> | Collections Search Center, Smithsonian Institution (si.edu).

le cadre du livre.¹⁷ Elles ne font plus partie d'une collection d'images en vrac, elles ne parlent plus d'elles-mêmes non plus. Disposées dans l'espace du livre elles sont dotées de titres et accompagnées de textes en fonction d'une intention artistique. Kwami insère les portraits et les vues de l'œuvre dans une séquence qui fonctionne simultanément comme une exposition miniature et une source historique sur le travail de l'artiste.¹⁸

La création du livre, la production de l'art et de la connaissance

Parallèlement à ce transfert, Atta Kwami met l'accent sur la fabrication et le processus artistique. Dans sa préface il souligne les différentes techniques utilisées dans la fabrication du livre.¹⁹ Le livre lui-même en témoigne: les quatre grandes feuilles de papier sont pliées et non découpées en haut, ce qui permet au leporello de mieux tenir debout. Les bords sont laissés irréguliers, la matérialité de la surface n'est pas reléguée derrière l'objet fini et rappelle ainsi le processus de production.²⁰ La fabrication du livre est également tangible dans la reliure: une ficelle grossière a été tirée à travers deux trous renforcés par des bords métalliques, elle est visible sur le dos du livre. Une fois fermé, le livre est transporté dans une boîte recouverte de papier artisanal, conçue en forme de soleil ou d'araignée.



Ill. 7 *Grace Kwami sculpture*, détail. Copyright: Photo Niklas Wolf/ Livre: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

17 Voir <https://www.prm.ox.ac.uk/event/andrea-stultiens-the-kaddu-wasswa-archive> (last accessed: July 18, 2022) and also: http://africultures.com/the-kaddu-wasswa-archive-entre-recit-personnel-et-memoire-collective-11421/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=520 (dernière consultation 18 juillet 2022).

18 Dans son étude de *The Kaddu Wasswa Archive* (2010), des photographes Andrea Stultiens, Arthur C. Kisitu et Kaddu Wasswa, Érika Nimis souligne l'importance des mains visibles qui tiennent et éventuellement font défiler les archives sous forme de livre. Elles ne sont pas tant la trace de la manipulation et donc une manière de lire l'archive qu'une manière de représenter le spectateur - en l'occurrence la photographe elle-même. Voir Nimis 2014 : 560.

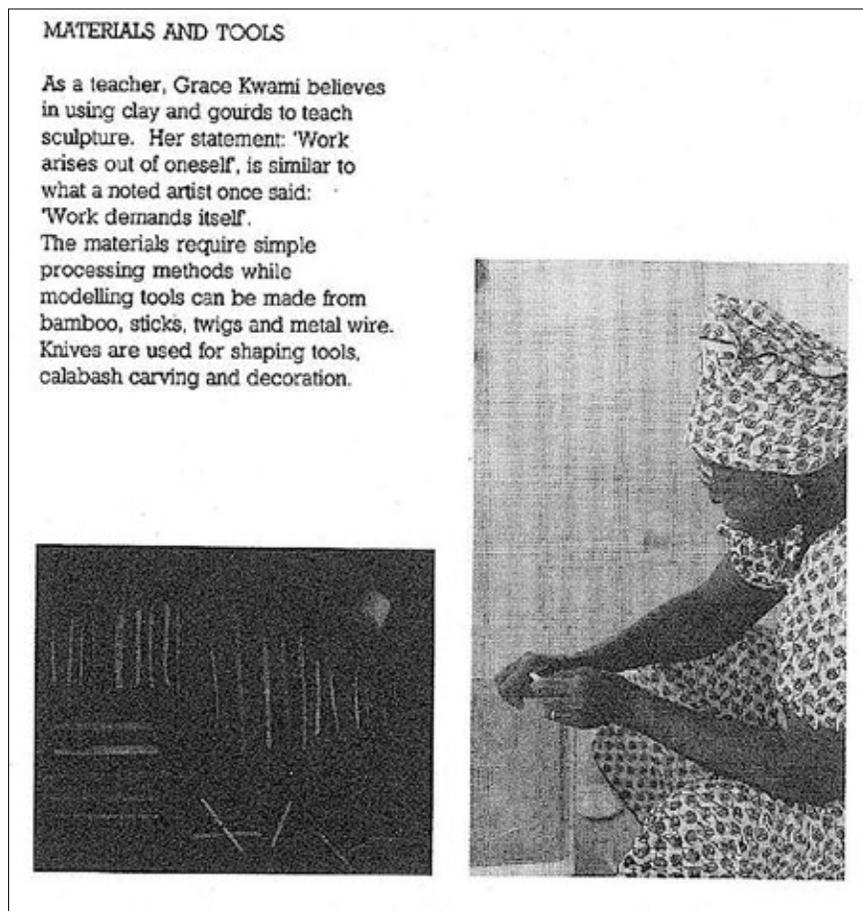
19 « Les images présentées ici forment un éventail de différents procédés d'impression : eau-forte, sérigraphie, lithographie, impression par ordinateur et xerox en couleur » (Kwami: Préface).

20 Avec sa femme, l'artiste Pamela Clarkson, il ouvrit un atelier de production de papier à Ayeduase au Ghana. Kwami choisit Somerset Satin 300 g/m² pour la fabrication du livre à Londres (<https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/grace-kwami-sculpture-full>; dernière consultation le 2 octobre 2022). La production de papier de Kwami au Ghana montre son intérêt pour cet aspect matériel de son travail. Voir Hark 2020.

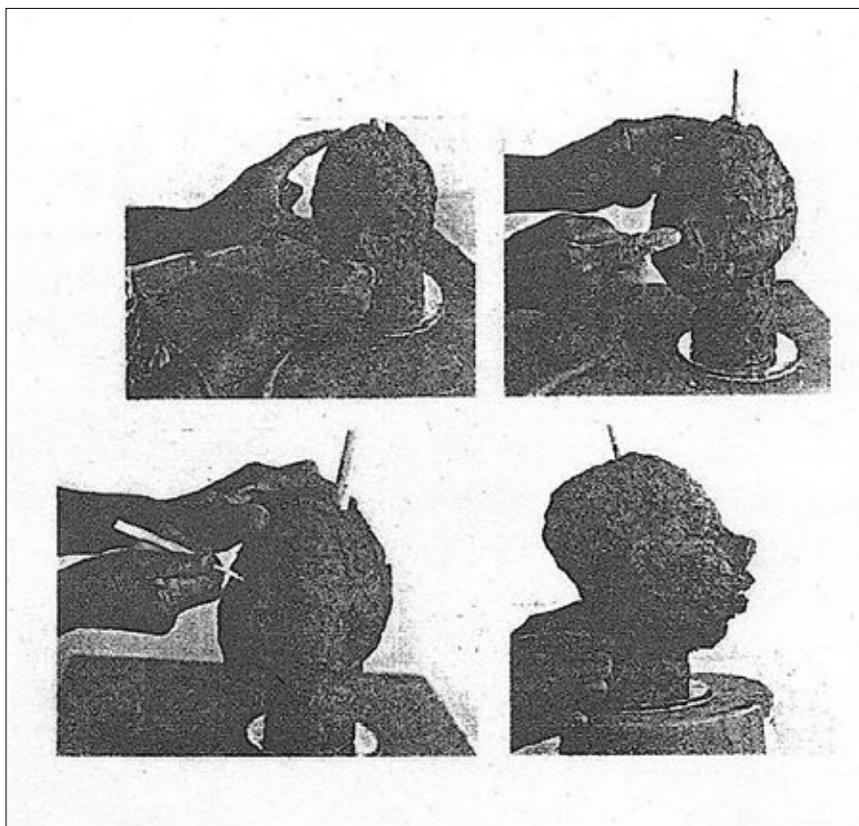
La fabrication donne également un aperçu de l'œuvre de sa mère. Kwami utilise l'imagerie photographique en combinaison avec l'ordre des pages pour créer une proximité croissante (ill. 8, gauche). La première page montre Grace Kwami au travail, le spectateur la voit de côté, ses mains dans un mouvement précis, son regard concentré sur ce qu'elle fait. Sur les pages suivantes quatre photos font un zoom sur une scène de travail (ill. 8, milieu). Ici, ses mains sont montrées dans la manipulation de la terre cuite, documentant non seulement ses gestes artistiques, mais aussi sa manipulation du matériau. La dernière image de cette séquence montre la petite tête et le visage en terre cuite. L'objets joue le rôle principal et renvoie le regard du spectateur (ill. 8, droite). Les instruments de modelage au premier plan, le bâton stabilisateur enfoncé dans la tête et les mains sur le côté gauche indiquent le processus inachevé.



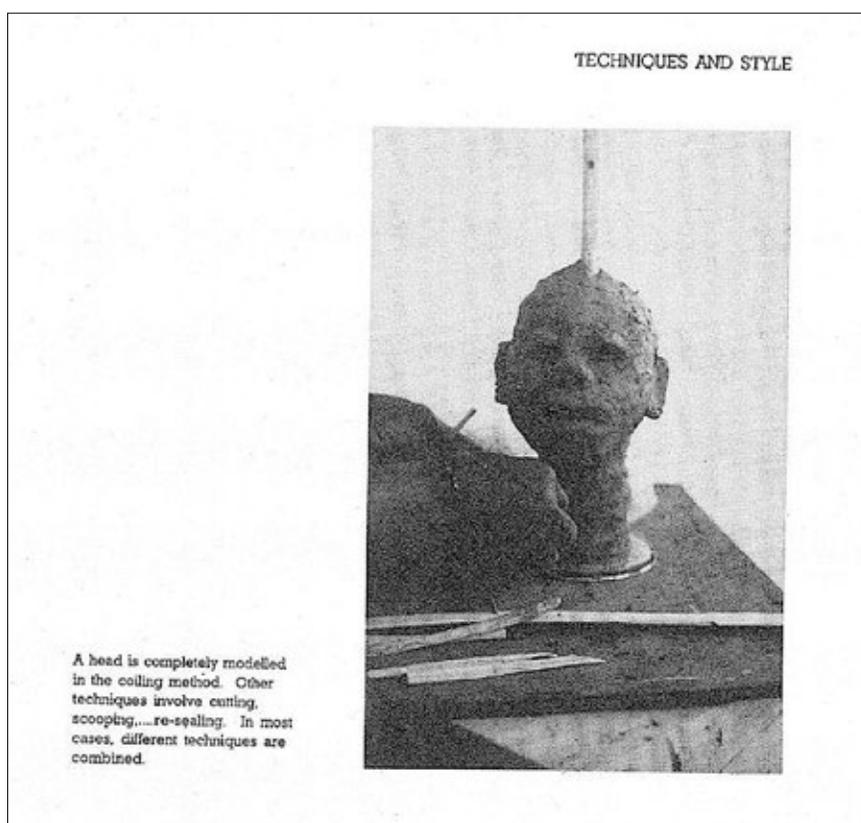
Ill. 8 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, page du livre. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art



Ill. 8a Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



Ill. 8b Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



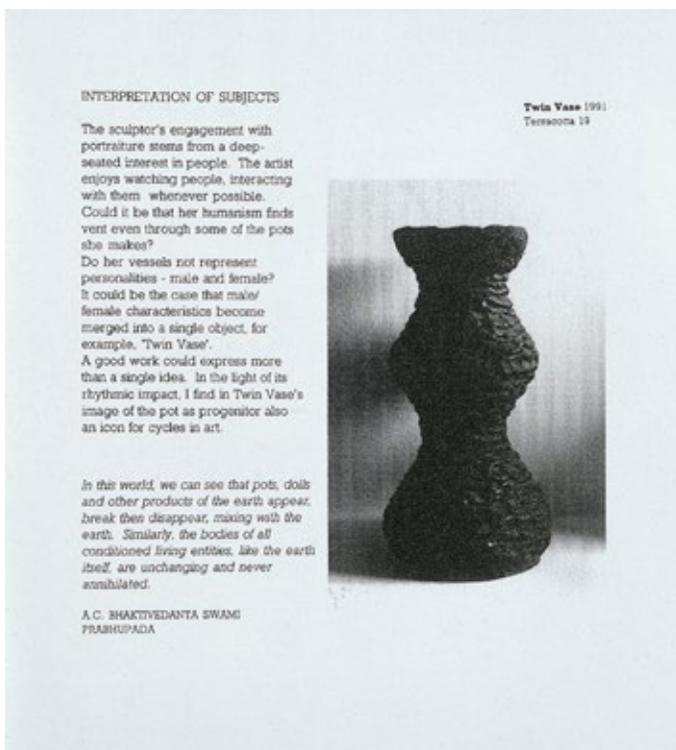
Ill. 8c Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Même sur les pages montrant des images dans une disposition de galerie (ill. 9), Kwami réintroduit la matérialité de l'œuvre sous forme textuelle, en citant sa mère: « L'argile est le matériau d'art le plus courant. G.S.K ».

Ill. 9 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, détail. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art



Kwami utilise de manière concise la juxtaposition de la vue et de la lecture en attirant l'attention sur certains détails: « Une tête est entièrement modelée selon la méthode de l'enroulement. D'autres techniques impliquent le découpage, l'écopage ... la refermeture. Dans la plupart des cas, différentes techniques sont combinées ». Le spectateur est ainsi impliqué dans la pratique du travail artistique tant par l'image que par le texte. Complétant l'impression optique, la description ne se focalise pas sur la matière ou l'interprétation, mais précise le moment capté, et insiste sur le travail de la matière. L'image photographique est ici destinée à faire voir, l'image fonctionne « comme une mise en scène du voir » (Dobbe 2010 : 160). L'utilisation du leporello crée un espace complexe qui fait découvrir au spectateur différentes couches de la narration à la fois, au-delà de la narration linéaire conforme à la séquence des pages. La présentation du texte et de l'image en dialogue est particulièrement tangible sur la page montrant un vase sculpté (ill. 10): « Ses vases ne représentent-ils pas des personnalités? » Une fois encore, l'observateur est invité à entrer en dialogue avec l'objet, censé posséder une personnalité.



Ill. 10 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, détail. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

La disposition sous forme de leporello, se déployant en bras d'araignée, fait référence à la forme symbolique d'Ananse, une araignée « à mi-chemin entre la terre et le ciel [qui a] le pouvoir de restructurer à la fois le monde du divin et celui des humains » (Zobel

Marshall 2007: 31-32). En tant que trickster, Ananse « contrôle les fondements de la civilisation, la sagesse (la connaissance) et les histoires (l'histoire) » dans les contes Asante

(Zobel Marshall 2007: 32). Kwami utilise ici la forme du livre d'art comme une figuration de l'art de raconter et de la créativité en tant que telle (Pinther/Wolf 2020 : 3), mais aussi comme une personnification de l'écriture de l'histoire. La forme arachnéenne fait osciller l'objet entre différents formats, une sculpture dans l'espace et un livre en même temps. Sous la forme d'un objet posé à la verticale, elle contredit de manière ludique son format de livre, dans la mesure où on ne peut plus faire défiler les pages. C'est le spectateur qui doit désormais se déplacer autour du livre.

L'accent étant mis sur la fabrication et donc sur le caractère artisanal de cette œuvre, le créateur est présent dans l'œuvre, dialoguant avec Grace Kwami et témoignant de sa vie. Le livre crée différents niveaux de communication : il raconte (en texte) et montre (en image), mais il pousse aussi le spectateur à une contemplation active, en le faisant tourner autour de l'objet. Atta Kwami utilise les possibilités de narration implicites dans la forme du livre et, en même temps, contredit sa manière naturelle d'interagir avec le lecteur, généralement assis pour parcourir les pages du livre. Il crée un ordre par la succession des pages - et le contredit à nouveau à travers la forme de leporello ouvrant différentes combinaisons de pages à voir les unes à côté des autres. Cette utilisation créative des caractéristiques du livre distingue également la dernière œuvre présentée ici, le journal intime *Lambeaux*.

Journal sans fin - histoires sans fin

Dans sa série de travaux *Lambeaux*, le vidéaste et graphiste martiniquais Gilles Elie dit Cosaque (*1968) réalise depuis 2009 des collages multimédia toujours en double page. Les différentes règles, le format constant (33 x 22 cm) et les traces visibles de reliure agrafée leur donnent l'apparence de pages de cahiers ou livres scolaires, que l'artiste prépare cependant à la main. Une fois que cette référence est comprise, il rompt avec elle en contrastant les doubles pages dans des cadres. Il réunit généralement environ 16 pages pour une exposition (ill. 11), les rendant, comme il le dit lui-même, lisibles comme un seul récit cohérent.²¹

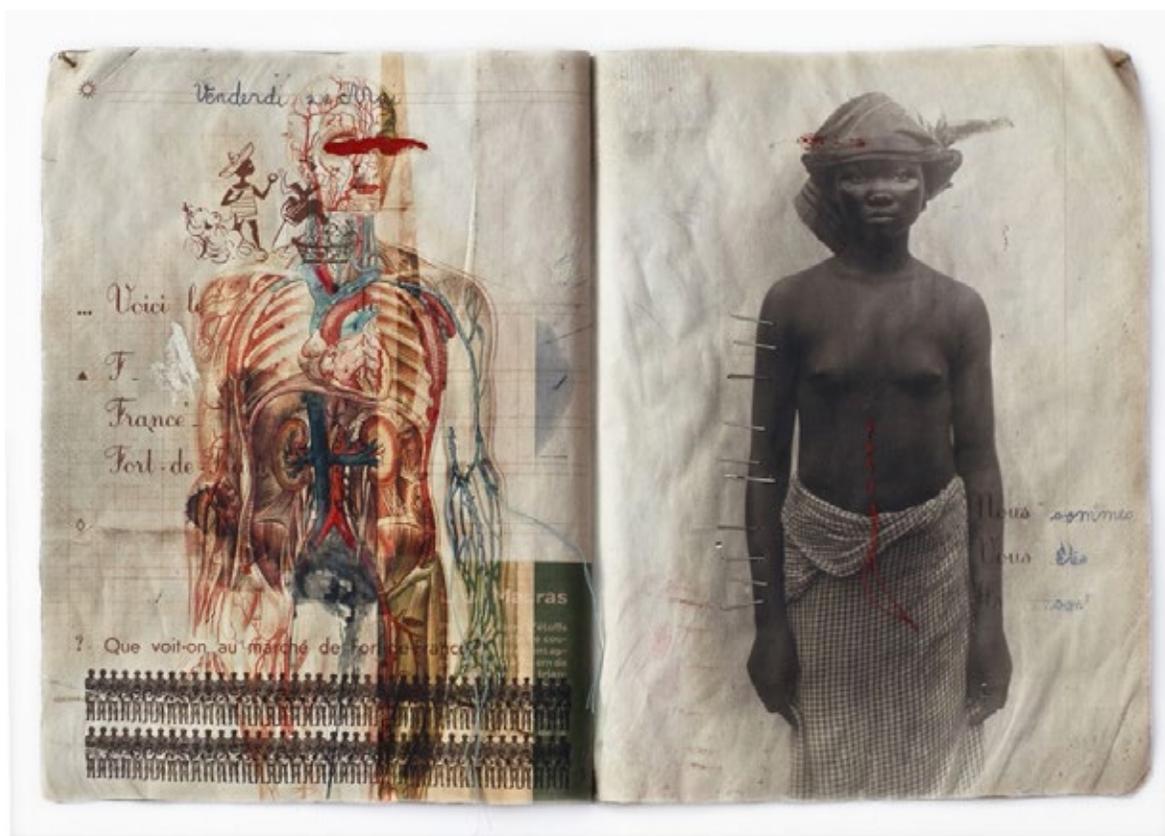


Ill. 11 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projet en cours depuis 2009, 12 pages d'une exposition, différentes matières sur papier, 33 x 22 cm/page. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

²¹ <https://www.ouest-france.fr/bretagne/groix-56590/gilles-elie-dit-cosaque-s-expose-sous-un-autre-jour-5207838> (dernière consultation 15 janvier 2022).

Cette narration, n'étant pas linéaire *per se*, se poursuit dans chaque collage et dans l'interaction entre différents cadres. L'histoire racontée devient ainsi indéfiniment ouverte aussi pour le lecteur/observateur. En utilisant divers matériaux, Cosaque crée une impression de spontanéité. Ses collages rappellent des notes pour des collections ethnographiques, des compilations de spécimens ou bien des prises de notes à la va-vite. Parallèlement, différents niveaux temporels émergent, qui se manifestent dans les gestes de dessin et de peinture de l'artiste, ainsi que dans l'âge et la nature des différents objets collés : l'écriture, l'impression et les photographies rassemblent les moments les plus divers. Cosaque va plus loin qu'Atta Kwami dans sa re-contextualisation de photos, d'images imprimées, d'articles de journaux et d'autres matériaux : il écrase, interroge et doute.

Dans *Conjugaison* (ill. 12), une vue anatomique, le corps humain a été rendu méconnaissable en tant que personne par une ligne rouge sur les yeux - une désindividualisation du modèle déjà aliéné dans le dessin anatomique. En revanche, la femme qui lui fait face, vêtue seulement d'une jupe et d'un foulard, reste visible dans toute son individualité. Son image fonctionne comme un miroir - ou est-ce la vue intérieure qui est le miroir?



Ill. 12 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projet en cours depuis 2009, différentes matières sur papier, 33×22 cm/page. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

Un exercice de conjugaison recouvre son image : « Nous sommes / Vous êtes / Ils sont ». L'écriture scolaire pré-imprimée - rappelant l'éducation centralisée par l'État français - est opposée à une écriture aux traits enfantins, la voix de l'élève qui se plie tout en faisant une déclaration, individuelle ou/et collective :

« Nous sommes/ Vous êtes/ Ils sont ». La jeune femme sur l'image photographique, captée dans la pure tradition ethnographique européenne postulant l'objectivité scientifique (seules les mains semblant tenir les plis de tissu de la jupe échappent à cette mise en scène), est doublement fixée et par l'appareil photo et par les agrafes métalliques qui tiennent violemment le bras du modèle. Du fil rouge est utilisé pour broder le reflet de l'artère pelvienne dans la page, rendant l'intérieur visible. Cela renforce l'impression de miroir et de torsion qui se produit entre la vue anatomique et la photographie. La personne devient l'objet du regard, tandis que le schéma anatomique à l'intérieur duquel nous regardons devient l'individu protégé par des yeux couverts. Les différents niveaux du récit sont connectés par d'autres détails : La date, écrite à la main par un enfant avec une faute d'orthographe (« Venderdi 29 mai »), situe la page dans le temps ; elle enregistre non pas une abstraction mais comme un moment concret. La petite caricature montre une scène de marché, un personnage noir avec un pantalon court, une chemise rayée sans bras et un large chapeau de paille offre un fruit à une dame à la peau claire dans une longue robe échancreé avec surplis et coiffe sur la tête. Là encore, la juxtaposition d'écritures signalant différents thèmes, sources et contextes, et d'images jouent un rôle important.

A côté de la représentation anatomique, on lit « ... Voici le .../ F.../ France.../ Fort-de-France ». D'autres lignes sont laissées en blanc, probablement pour laisser la place à des exercices d'écriture. Un point d'interrogation indique une autre question : « Que voit-on au marché de Fort-de-France ? ». La réponse est donnée à travers un détail du tableau iconique *Description d'un navire négrier* de 1789 (Finley 2018).²² Le passage de l'écrit à l'image laisse cependant cette réponse en suspens - une figure de pensée se substituant à un exercice scolaire à rendre par écrit.

La superposition et la juxtaposition du dessin anatomique et d'une image icônique de la traite d'esclaves, le va-et-vient entre des images et une écriture d'enfant crée un espace de réflexion complexe. Les allusions et les références, combinées à un journal intime, donnent naissance à une œuvre à la fois intime et partagée par les populations francophones des Caraïbes. Le rappel des pratiques scolaires coloniales partagées par des générations de jeunes Antillais et les allusions picturales à un passé commun préparent le terrain pour comprendre ce qui pourrait être au cœur de la créolisation.

Ce concept évolue en permanence avec ses habitants et leurs vies. L'inachèvement de l'œuvre de Cosaque renvoie aux fondements de la créolisation. Elle est à la fois individuelle et représentative de plusieurs expériences et mémoires, somme toute de la mémoire culturelle de la Caraïbe française (voire plus globalement). Le spectateur devient partie prenante du processus artistique en complétant la lecture de ces « images de réflexion ». L'immédiateté visuelle fait de la surface de la page un « champ de pensée » (Caraës/Marchand-Zanartu : 7)

²² Je n'ai pas de réponse définitive à la question de savoir s'il existait un marché spécialisé pour les personnes esclavisées à Fort de France. Dans un article récent Jessica Pierre-Louis suit les traces d'un marché à St. Pierre, l'ancienne capitale de la Martinique. Ses recherches semblent indiquer que les emplacements concrets des marchés spécialisés sont rares. Voir « Le « marché aux esclaves » du Mouillage à Saint-Pierre de la Martinique. Article publié sur *Tan Listwa* le 19 juillet 2022.

et un exemple saisissant du croisement entre créolisation et créolité - entre le processus toujours changeant du devenir culturel et la création de l'identité caribéenne.²³ Les collages de Cosaque figurent un trait fondamental du concept de Glissant: « la créolisation c'est l'imprédictible » (Glissant 1996: 89; Febel 2013: 164).

Lambeaux va cependant bien au-delà d'un journal intime créolisé : il matérialise la « nouvelle forme d'historiographie décrite par Glissant pour l'histoire irréprésentable de l'expérience coloniale », qui devrait être une « historiographie polyphonique » (Febel 2013 : 176). La référence à la signification culturelle du livre et du carnet et la juxtaposition de l'image et de l'écriture, de la matière historique et des supports de mémoire en apparence individuels tels que des photographies ou des extraits de carnets créent une telle polyphonie. Grâce à l'utilisation de ces médias, la reconstruction ou la réorganisation de la mémoire est effectuée à travers l'image. L'« inachèvement » fait écho au processus de créolisation,²⁴ où les images et les souvenirs relient les gens sans pour autant écrire une histoire commune linéaire qui se ferme sur elle-même. En assumant le rôle du conteur, Cosaque devient à la fois un « Guerrier de l'imaginaire »²⁵ et un historien artistique. Il partage ces caractéristiques avec d'autres personnalités créatives importantes de la Martinique : d'Aimé Césaire à Édouard Glissant, en passant par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, dont les œuvres combinent de manière récurrente l'historiographie et la littérature, l'imagination et la réflexion, la pensée philosophique, politique et culturelle, et qui ont en commun un intérêt pour la documentation de la mémoire.²⁶

Cosaque matérialise des souvenirs et en même temps raconte des histoires sans fin tout en utilisant les traces du passé. En raturant des documents institutionnels, il revisite l'historiographie canonique parce qu'imprimée et de ce fait visible et diffusée. Dans ses collages, il la rature, la dévie, l'élargit, la contredit et place dans de nouveaux contextes. Le texte et l'image sont côte à côte à l'œuvre. Précisément en partageant la définition de l'histoire et de la mémoire qui distingue entre l'écrit de l'oral, entre la mémoire canonique et la mémoire individuelle, l'artiste montre des processus de mémoire et de mise en image en dehors du champ de l'écriture canonique de l'histoire. Or, ses collages ne représentent pas non plus une narration complètement détachée. Ils utilisent des éléments et des fragments qui font partie de l'historiographie et de sa construction sous influence française.

23 « La créolisation est donc aujourd'hui plutôt généralement comprise comme un concept de contact culturel, de rencontre, d'amalgame ou de transformation mutuelle de cultures différentes, qui présente une proximité étroite avec le concept plus identitaire de créolité (cf. Bernabé/ Confiant/ Chamoiseau 1993) » (Febel 2013 : 163).

24 « Pour les Caraïbes, l'enjeu d'assurer l'existence d'une mémoire collective touche aux questions centrales de l'auto-positionnement : écrire l'histoire caribéenne, c'est avant tout imaginer cette histoire, ou plutôt des histoires au pluriel » (Ueckmann/ Febel 2017 : 13).

25 « Je songe que Patrick Chamoiseau est lui-même un 'Guerrier de l'imaginaire' et que sa pratique d'écriture est en continuité avec des performances salvatrices des anciens conteurs de son pays. Il se branche sur une magie, opère une transmutation » (Chantal Thomas, « Préface », in : Chamoiseau 2016 : II).

26 Concernant Chamoiseau, Ledent écrit : « Pourtant, sa vision de l'écrivain caribéen comme un conteur qui utilise la diversité et la créativité comme des armes paradoxalement pacifiques contre la destructivité de la mondialisation et de la standardisation s'applique à la région dans son ensemble, indépendamment des frontières linguistiques » (Ledent 2008 : 454).

Conclusion

Façonner l'histoire - réécrire l'avenir

Façonner l'histoire : « Façonner » inclut le moment créatif et artistique de ce qui est créé ici. Il indique également la flexibilité du matériau et du résultat - on peut le façonner. L'histoire est malléable, car il s'agit d'une construction qui s'appuie sur des faits historiques. Or ces faits sont innombrables. L'écriture de l'histoire ne se réfère qu'à une partie d'entre eux ; rien d'autre qu'une ombre, un écho de la réalité historique. Les faits sur lesquels s'appuie l'écriture de l'histoire sont - surtout dans les cultures occidentales - des sources écrites. Sachant que ces sources laissent de larges zones d'ombre et documentent souvent le point de vue des « conquérants », c'est ce point de vue qui façonne le récit historique canonisé - c'est-à-dire écrit, imprimé, publié, enseigné, etc. La remise en question de ces récits n'est pas nouvelle, et la recherche ne se contente pas de mettre en évidence les angles morts, mais a également besoin de nouvelles perspectives.²⁷

Les œuvres d'art participent au dépassement des récits historiques en donnant aux histoires oubliées depuis longtemps une visibilité particulière. Dans le domaine de l'art et de l'archive (Enwezor ; Callahan), le livre d'artiste est une forme très particulière de présenter la réécriture historique au public, notamment dans le cadre de l'Atlantique Noir. L'analyse montre un large éventail de ses possibilités d'intervention en tant que « zone d'activité » (Drucker 1995 : 2). Les livres étudiés ici complexifient les attentes à l'égard de l'écriture - et à la réécriture - de l'histoire canonisée, en questionnant l'habitus général inscrit dans le livre et son mode d'utilisation. Ils re-contextualisent les images et textes historiques ou les références visuelles aux modèles historiques en découpant ces matériaux et sujets pour créer quelque chose de nouveau qui reste néanmoins un reflet du passé. Dans « Le rôle de l'écrivain dans une nouvelle nation », Chinua Achebe note qu'il devait aider sa société à « retrouver la confiance en soi et à se débarrasser des complexes des années de dénigrement et d'auto-humiliation » (Achebe 1964). Pour Achebe, l'une des façons de restaurer la dignité perdue était de se pencher sur l'histoire de sa communauté, car, comme écrit Aimé Césaire, « le raccourci vers l'avenir passe par le passé ».²⁸ Dans ce contexte, la forme du livre devient plus qu'un genre créatif : son rôle dans la préservation et l'établissement officiel de l'historiographie fournit aux artistes un moyen de fixer des souvenirs méconnus, invisibles, menacés par l'oubli et de les inscrire dans la mémoire culturelle en tant que culture écrite (selon les traditions intellectuelles européennes).²⁹ Si les œuvres présentées ici sont des œuvres individuelles, elles ont un impact sur la mémoire collective. La question se pose donc de savoir comment les différentes techniques informent la mémoire culturelle, comment elles révèlent et rendent visibles les positions individuelles ou collectives et servent ainsi d'interface transformationnelle entre l'individu et le collectif.

27 Pour ne citer qu'un exemple, voir Zinnenburg Carroll 2014.

28 Cité par Ledent 2008: 453.

29 L'importance attribuée à l'écriture dans ce domaine est une idée occidentale. Si les artistes présentés dans cet essai inscrivent un savoir alternatif, jusqu'alors moins visible, dans un support de la culture occidentale, d'autres préfèrent des stratégies qui montrent la pertinence de l'histoire orale ou artistique. Voir Zinnenburg Carroll, 2014.

Maurice Halbwachs supposait (sur la base d'études eurocentriques) que la mémoire collective nécessite « stabilité et durée » ; elle doit donc être fixée, c'est-à-dire écrite (Ueckmann/ Febel 2017: 9). Marc Bloch remarquait qu'une bonne partie de cette mémoire collective est faite de la mémoire communicative, un ensemble d'histoires, de traditions orales, d'additions, de souvenirs partagés par des individus témoins au sein de groupes sociaux comme les villages, les ethnies, les classes sociales, les religieux et les familles (Coueille 2015 : 1-2). Seuls quelques éléments de cette mémoire entrent dans l'historiographie, l'histoire que l'on retrouve dans les manuels scolaires. Par sa reproduction et sa diffusion, elle construit une conscience historique, où la voix de l'individu s'efface derrière une histoire partagée. Cela conduit à la sous-représentation des mémoires non écrites. C'est précisément à ce moment que le livre d'artiste peut être pertinent en tant qu'interface, si tant est qu'il assume ses fonctions d'archive. L'artiste lutte contre les automatismes du « souvenir et de l'oubli », fréquemment dominés par d'autres forces (Ueckmann/ Febel 2017: 13). Il ne s'agit pas tant de remettre en question ces mécanismes, mais de s'en servir à d'autres fins. Le livre d'artiste ne peut pas concurrencer les autres sources imprimées en raison de sa diffusion très réduite (dans les cas étudiés ici). Il les cite néanmoins et, en outre, compense cette carence par son agencement spécifique en tant qu'œuvre d'art. Ses effets ne reposent pas sur la reproduction en masse, mais sur chaque objet qui exige une concentration toujours plus grande, un regard toujours plus profond.

En fait, même fermé, un livre est un réceptacle de la mémoire. Ce n'est pas que dans la documentation où le livre et la mémoire se rejoignent. Leur lien dépend aussi d'une autre façon de regarder, incluant l'intimité du toucher, qui favorise une mémoire individuelle. Les livres présentés ici sont des supports aux multiples directions de lecture, enfermant déjà dans son format plusieurs niveaux de traditions de lecture et de références culturelles. Ils réécrivent l'histoire, documentent et réorganisent les souvenirs. Ce format est le cadre esthétique, culturel, historique et matériel dans lequel les artistes inscrivent ce qui était invisible ou intangible. En même temps, ils relativisent, déconstruisent et élargissent ces cadres. En présentant un « journal » continu page par page, Gilles Elie dit Cosaque superpose et intercale des cadres, tant matériels que conceptuels: le carnet, la totalité des collages terminés et à venir, et enfin le cadre des images. Phunsombatlert se réfère à un modèle historique dans son travail d'archives sur les mémoires caribéennes, et montre en même temps les couches cachées de la production de connaissances historiques. Le livre d'artiste d'Atta Kwami est un livre d'histoire de l'art, un hommage en texte et en image à sa mère - et en même temps une sculpture.

Ces observations ne peuvent être qu'un premier coup d'œil - les possibilités de façonner l'histoire sont aussi multiples que les formes que prennent les livres d'artiste, qui enrichissent le livre dans sa narration polyphonique et toujours changeante.

Note : La recherche pour ce travail a été financée par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fondation allemande pour la recherche allemande de la recherche) dans le cadre de l'action d'excellence - EXC 2176 "Understanding Written Artefacts" : Matériel, Interaction and Transmission in Handwritten Cultures", projet #390893796, piloté par le Centre d'études des cultures manuscrites (CSMC) de l'Université de Hambourg. Je remercie Christoph Singler du fond du cœur pour la version française de ce texte et pour la coopération tout au long du processus éditorial.

Bibliography

- Achebe, Chinua, «The Role of the Writer in a New Nation», *Nigeria Magazine*, n° 81, June 1964.
- Armstrong, Carol, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1998.
- Benoît, Catherine, *Corps, jardins, mémoires : Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmsh.7406> (consulté le 6 mars 2022).
- Caraës, Marie-Haude, Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2019.
- Carbone, Kathy, «Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions», *Curator, The Museum Journal*, Vol. 63, n° 2 (April 2020): 257-263.
- Chakrabarti, Pratik, «Sloane's Travels: a Colonial History of Gentlemanly Science», in: Alison Walker, Arthur MacGregor, Michael Hunter (ed.), *From Books to Bezoars. Sir Hans Sloane and his Collections*. London: The British Library, 2012: 71-79.
- Chamoiseau, Patrick, *La matière de l'absence*. Paris : Éditions du Seuil 2016.
- Corbett, Mary Jean, Victor Luftig, Review: Larry J. Schaaf, «Sun Gardens: Victorian Photograms by Anna Atkins», in: *Women's Studies International Forum*, 1987: 220.
- Court, Elsbeth; Joyce, Da Grace «Salome Abra Kwami 1923-2006», *African Arts*, vol. 41, n° 2 (Summer 2008): 10-11.
- Couille, Clotilde, «La mémoire communicative», *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 120 (2015): 1-2.
- Delbourgo, James, *Collecting the World. The Life and Curiosity of Hans Sloane*. London: Penguin Books, 2017.
- Drucker, Johanna, *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995
- Febel, Gisela, «Poesie und Denken. Lyrische Form, kreolisierte Erinnerung und Erkenntnis bei Édouard Glissant», in Gesine Müller, Natascha Ueckmann (ed.), *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript, 2013: 163-179.
- Foote, Kenneth E., «To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture», *The American Archivist*, Vol. 53, n° 3 (Summer 1990): 378-392.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Hark, Mary, «Printing and Painting on Handmade Paper in Ghana: The Ayeduase Studio of Atta Kwami and Pamela Clarkson», in *Hand Papermaking*, vol. 35, n° 2 (Winter 2020): 32-35.
- Iversen, Margaret, «The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes», *Art History*, vol. 44/4 (Sept. 2021): 798-822.
- Kiening, Christian, «Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne», in Kiening, Martina Stercken (eds.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich: Chronos-Verlag 2008: 8-128.
- Kwami, Atta, *Kumasi Realism, 1951 – 2007, An African Modernism*. London: C Hurst & Co Publishers Ltd, 2013.

- Ledent, Bénédicte, «Waging the War from Outside. The writers of the West Indian Diaspora and their Role in the Future of The Caribbean», in Kathleen Gysels, Bénédicte Ledent (ed.), *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary/ L'Écrivain caribéen, Guerrier de l'imaginaire*. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi 2008: 453-466.
- Nimis, Érika, « In Search of African History: The Re-appropriation of Photographic Archives by Contemporary Artists », *Social Dynamics*, 40:3 (2014): 556-566.
- Nimis, Érika ; Marian Nur Goni, « S'inscrire dans une histoire partagée », *Africultures*, n° 88 (2012/2) : 8-11.
- Pinther, Kerstin, Niklas Wolf (eds.), *Photobook Africa. Tracing Stories and Imagery*. Munich: Institut für Kunstgeschichte, 2020 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003788>, (consulté le 24.02.2022).
- Reinhardt, Catherine A., *Claims to Memory: Beyond Slavery and Emancipation in the French Caribbean*. New York: Berghahn Books 2006.
- Sachsse, Rolf, *Anna Atkins: Blue Prints*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 2021.
- Schaaf, Larry, Joshua Chuang (ed.), *Sun Gardens. Cyanotypes by Anna Atkins*. New York: The New York Library 2018.
- Schoelcher, Victor, *Des colonies françaises. Abolition immédiate de l'esclavage*. Paris : Pagnerre éditeur, 1842.
- Treml, Martin, Sabine Flach, Pablo Schneider (ed.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Munich : Wilhelm Fink 2014.
- Ueckmann, Natascha, Gisela Febel (ed.), *Mémoires transmédiales. Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora*. Berlin: Frank & Timme 2017.
- Waal, Edmund de, *Library of Exile*, installation at the British Museum 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=NZhPbWBho5U> (consulté 16 août 2022).
- Wasserman, Krystyna, Johanna Drucker, Audrey Niffenegger (éds.), *The Book as Art: Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2006.
- Zinnenburg Carroll, Khadija von, *Art in the Time of Colony*. New York: Routledge, 2014.
- Zobel Marshall, Emily, «Liminal Anansi: Symbol of Order and Chaos An Exploration of Anansi's Roots Amongst the Asante of Ghana», *Caribbean Quarterly*, vol. 53, n° 3 (September 2007): 30-40.

Plaidoyer pour une histoire des arts visuels de l'Atlantique Noir

Christoph Singler

Je ne me situe pas dans une problématique essentiellement africaine. Pour moi, il n'y a pas un art africain, il n'y a pas un art sénégalais. Mon problème n'est pas de chercher à être africain, je le suis.

Viyé Diba

It might be discovered that the species Black may have a face as part of its essence, whereas its color is merely an accident. Color does not in any way define black.

Frank Bowling

Le moment est propice, les artistes afro-descendant.e.s ont désormais accès aux musées majeurs du monde, les institutions artistiques gérées par des africain.es et afrodescendant.e.s se multiplient. Or, signe du temps, le projet pour Dak'art 2020 proposait un retour à la Forge, symbole de la créativité africaine ancestrale. Malick Ndiaye, artisan de cette édition, entendait en finir avec les discontinuités dans l'histoire de l'art africain, pour retrouver le ou les fils conducteurs au-delà de la brisure que supposait pour l'art africain le colonialisme.¹ Peu avant, le pavillon de la diaspora à la Biennale de Venise 2017 soulignait la capacité critique de la diaspora, qui serait opposée à toute forme de nationalisme.²

L'Atlantique Noir, toujours une entité imaginaire ? Conçu par Paul Gilroy, il a été salué comme un apport substantiel à la conceptualisation de la diaspora africaine, au moins d'une partie importante. On a pu signaler qu'il faudrait aller au-delà de son cadre conceptuel et géographique, où l'Afrique restait à l'état de fantasme, et que l'Amérique du Sud semblait absente. Malgré ces objections, Gilroy définissait un nouveau rapport entre l'Afrique et la diaspora atlantique. Finis les temps où l'art de la diaspora était perçu comme un appendice de l'art africain. Au début du XX^e siècle on cherchait les traces des cultures africaines,³ mais ce principe archéologique n'est plus la grande priorité des artistes, si bien *l'archival turn* s'est développé fortement dans l'espace de l'Atlantique Noir.⁴ Du côté africain, l'afropolitanisme d'Achille Mbembe (2006) rappelle la dimension cosmopolite du conti-

1 www.dakart2020.com.

2 La publication en trois langues de ce numéro d'*Africanidades* entraîne un coût très élevé pour les traductions. Je regrette de ne pas pouvoir fournir davantage d'exemples dans ce qui suit, en raison de l'espace imparti. Ne figurent pas non plus les différentes philosophies de l'art africain, pour la même raison. Ceci dit, le format online facilite, j'espère, l'échange avec nos lectrices/lecteurs.

3 Farris Thompson, Ortiz, Rodrigues, Herskovits, etc.

4 Cela n'enlève rien à l'importance des recherches archéologiques menées actuellement dans les Amériques. Pour les artistes contemporains travaillant autour de l'archive il ne s'agit pas tant de trouver des œuvres d'art que des traces diverses, de l'esclavage et du post-esclavage.

ment, en ce que la circulation des idées et des objets est inhérente à la culture africaine bien avant le colonialisme.⁵

Jusqu'à présent il n'existe pas d'étude sur les arts visuels de l'Atlantique Noir dans l'ensemble.⁶ Cet angle permettrait peut-être de concéder davantage de consistance à l'Atlantique Noir, en ce qu'il tient ensemble les différentes pratiques locales. Les contacts entre les deux rives de l'océan se sont multipliés en particulier depuis les indépendances africaines, ce qui a donné lieu à une meilleure connaissance de l'art du continent, et à son tour, la diaspora a pu inspirer l'art contemporain africain. Everlyn Nicodemus (2009) soutient que l'Atlantique Noir a produit un changement dans l'art africain du XX^e siècle. Elle en situe le début dans la révolte d'Aina Onabolu contre le préjugé colonialiste qui considérait l'artiste africain incapable de s'inscrire dans l'art contemporain occidental.⁷ De l'autre côté, dans une conversation avec Huey Copeland qui eut lieu dans le cadre de *Afro Modern*, à Liverpool en 2010, Glenn Ligon se disait attiré par l'ouverture qu'il supposait pour les artistes noirs des États-Unis (Copeland 2009).

John Pepper – 20 ans après Jan Vansina - a remarqué à juste titre qu'il n'y a rien de comparable en histoire de l'art à ce qui s'est fait pour l'histoire africaine tout court (Pepper 2005 : 95-96), et encore moins des travaux qui abordent les deux rives de l'Atlantique (dans le domaine musical, la situation est bien meilleure). Selon Bennetta Jules-Rosette le mélange entre l'art africain et celui de sa diaspora ne débouche que sur le « chaos » : il faudrait « identifier les traces d'homogénéité et de différence dans les métamorphoses de l'art globalisé » en explorant « couche par couche » l'art et ses représentations (Jules-Rosette 2008). Des tentatives ont été entreprises pour écrire des histoires partielles, de cet espace aux contours flous : Visoná-Blackmun pour l'Afrique (2000), Sharon Patton (1998), Richard Powell (2003) pour les États-Unis, Emanuel Araújo (1988), Nelson Aguilar (2000) pour le Brésil ont fait des contributions importantes. Dans le domaine des arts dits « traditionnels », Farris Thompson (1983, 2008), Isabel et Jorge Castellanos pour Cuba (1994), Sally et Richard Price pour les Maroons de Guyana (2000), ont écrit des textes fondamentaux. Quelques grandes expositions se sont également essayées au sujet ; *Histórias afro-atlânticas* (2019), produite au Brésil, a été la plus complète à ce jour, à la suite d'*Afro Modern* (2010), plus modeste. S'il n'existe pas d'histoire de l'art africain à ce jour ni de sa diaspora, comment en écrire une histoire en joignant les deux ? Cela ne serait pas une gageure, ce serait de la démesure. Une telle histoire qu'apporterait-elle de nouveau ?

J'essaierai d'exposer quelques perspectives, non sans discuter les nombreux obstacles, le moindre n'en étant pas les différents cadres théoriques tentant de figer leurs objets, souvent insaisissables. Ce qui suit ressemblera à un bricolage de pièces fort connues grâce aux travaux des spécialistes. L'Atlantique Noir est une vaste chambre d'échos, où faire la part entre rétentation, analogie, parallélisme, connexion ou appropriation semble voué à l'échec. Mais on peut se concentrer

5 Voir Eyo Ekpo (1977), parmi les premiers spécialistes africains à contester les perspectives trop étriquées de l'ethnographie européenne.

6 Singler (2020). Eddie Chambers (2020) appelle de ses vœux des études comparées entre le Black British Art et l'African American Art, saluant Céleste Marie Bernier, *Stick to the Skin : African American and Black British Art, 1965-2015*. Oakland : University of California Press, 2018. En réalité il s'agit d'une série de portraits de quelque 50 artistes autour des seules thématiques de la mémoire et la résistance, ce qui réduit fortement l'amplitude des sujets abordés par les arts de l'Atlantique Noir. La remarque de Chambers signale une lacune béante, au demeurant plus vaste qu'il ne le soupçonne

7 Voir sur Ainalolu voir Chika Okeke Agulu (2016).

sur une mise en perspective des recherches déjà faites. Il s'agit de trouver des fils conducteurs repérables à différents endroits du globe, non nécessairement partout évidemment, et probablement pas nécessairement visibles à tout moment. Ce qui plaide pour une telle histoire, ne serait-ce qu'à l'état virtuel, ce ne sont pas les « traces d'homogénéité » dont parle Jules-Rosette. « Homogénéité » de quoi, à quel niveau : culturel, formel, racial, politique ? Ce serait nier la diversité culturelle au sein de l'Atlantique Noir. Une telle histoire porterait son attention plutôt sur la circulation entre art africain et art diasporique, plus ou moins intense selon les périodes et allant dans les deux sens. Circulation, mais aussi interruption et tentative de suppléer aux lacunes par la synecdoque, où l'artiste individuel est censé représenter la continuité. Dans un film de Manthia Diawara (2008), Édouard Glissant réaffirme la position d'un grand nombre d'artistes visuels de la diaspora : « Sur le navire négrier, nous avons perdu nos langues, nos dieux, tous les objets familiers, les chansons, tout. Nous avons tout perdu. Il ne nous restait que des traces ».⁸ La trace donc, ou bien les traces, tantôt élusives tantôt bien visibles, bien explorées aussi. La trace est une invitation à continuer la recherche, une invitation à combler l'espace entre l'une et l'autre, mais elle invite aussi à construire (imaginer) un itinéraire. Pour prendre l'image caribéenne par excellence, l'océan - espace opaque, gouffre, cimetière - est histoire. Le bateau négrier imaginé par Gilroy donne un ancrage instable, insaisissable, au Black Atlantic, image à la fois de la fracture, et de la recomposition de l'être, comme l'imaginait Wilson Harris dans un passage sur le Limbo (Harris 1999: 156-160).

Pour l'Afrique, la colonisation européenne constitue une modalité de rupture différente. Ici le débat porte sur la nature et les effets de la modernité définies par l'Europe versus une modernité africaine *sui generis* (Chika Okeke Agulu 2017). C'est une polémique trompeuse où l'on continue d'associer changement avec « modernité ». L'exemple donné récemment est Olowé d'Isé (Abiodun 2014), artiste qui a modifié considérablement le langage formel de la sculpture en région yoruba. Une remarque cependant : ce qu'on appelle en art « modernisme » couvre à peine un versant des arts visuels occidentaux du XX^e siècle. Nombre d'artistes occidentaux étaient plutôt sceptiques à l'égard de la modernité.

D'un côté, Senghor défend la continuité des traditions africaines ; de l'autre, Glissant et nombre d'artistes et écrivains caribéens s'y opposent. Mais cette rupture ne signifie guère que la seule solution a été l'« assimilation » aux cultures nationales respectives. À l'inverse, un postulat de base est que les cultures afrodescendantes ont contribué ou bien contribuent à la formation de celles-ci, si on définit ces nations comme étant en processus de formation. En outre, elles ont pu influencer à leur tour l'art africain contemporain.

Sortir des cadres (deframing)

Manthia Diawara (2018) remarque qu'Édouard Glissant s'intéressait en particulier à ce qui est hors-cadre. Chez Glissant, la différence n'est pas synonyme d'opposi-

8 Cité par Diawara (2018): « On the slave ship we lost our languages, our Gods, all familiar objects, songs, everything. We lost everything. all we had left was traces. That's why I believe that our literature is a literature of traces » (la traduction est mienne).

tion entre le soi et l'autre, « elle ignore les frontières linguistiques, territoriales et de pouvoir ». Serait-il possible de prendre comme point de départ cette philosophie de la Relation qui est à l'opposé du « monolinguisme, linéaire et discriminatoire, de la vision eurocentrique » ? Diawara rappelle l'importance de la désaffiliation, notion peut-être la moins glosée des idées clé de la pensée de Glissant, à ranger aux côtés de la créolisation, la Relation et l'opacité.

À notre tour, je propose de mettre, au moins provisoirement, en suspens des cadres et notions telles que radicalité, résistance, subversion, l'opposition centre-périphérie et/ou discours hégémonique versus subalternité, exclusion, décentrement; hybridation, transformation, guérison, etc. Elles reposent sur des discours tout aussi binaires que celui qu'ils entendent dénoncer ; on projette d'avance ce que devrait être le résultat, produisant trop souvent de la tautologie. Non seulement nous ne savons pas du tout à partir de quel moment ces idées sont applicables; mais en outre, pourquoi se débarrasser obligatoirement des apports et idées produites en Occident qui peuvent servir ? Où commence l'aliénation, où l'appropriation ? Les idées d'Édouard Glissant ou d'Achille Mbembe sont nées en dialogue précisément. Au lieu de chercher à imposer un nouveau cadrage non-hégémonique, essayons d'écrire cette histoire aussi loin que possible, comme si le changement était acquis. Au fur et à mesure qu'elle se fera le cadre (hégémonique actuellement) perdra de son lustre. (Le fait de parler d'une seule histoire de l'Atlantique Noir, présuppose que ces notions ne sont jamais absentes ; tantôt elles se trouvent en arrière-plan, tantôt elles remontent à la surface).

Mettons entre parenthèses l'idée que le colonialisme européen en Afrique aurait écrasé les multiples traditions sur place. Et mettons de côté aussi l'idée que l'esclavage aurait entraîné la rupture (plus ou moins accentuée, mais jamais totale) avec la culture visuelle africaine. Il en subsiste des bribes, des survivances grâce notamment à la conservation, dans plusieurs régions, des religions (spiritualités, principes philosophiques, « sociétés secrètes », et autres entités plus ou moins phantasmatiques du point de vue occidental).

Parce que ce sont des a priori qui constituent les cadres théoriques. Le « cadre » fixe son objet tout en prétendant rester en dehors. Dans *La Vérité en peinture*, Derrida pose à juste titre la question de savoir ce que fait un « cadre » à l'objet qu'il entoure. Il avertit que, « qui a produit et manipulé le cadre met tout en œuvre pour effacer l'effet de cadre, le plus souvent en le naturalisant à l'infini ». Le cadre semble alors faire partie de l'objet que nous percevons ensuite comme indépendant de cette construction. Le moins qu'on puisse dire, avec Derrida, c'est qu'en sélectionnant le cadre exclut. Si la déconstruction « ne doit ni recadrer ni rêver l'absence pure et simple de cadre » (Derrida 1978 : 85), portons malgré tout notre attention sur ce que font nos propres cadrages. Tel auteur suggère un cadre « flexible », ce qui lui permettrait de couvrir un espace plus vaste, mais un cadre élastique n'en est plus un. Les peintres qui ont commencé par modifier ses contours ont fini par l'abandonner tout bonnement.

L'Atlantique Noir, espace à scénarios multiples, n'invite pas tant à multiplier les cadres, qu'à interroger les catégories et concepts que nous tentons d'appliquer. Ceux-ci sont précisément les lieux où se jouent les doutes, les interrogations

et les polémiques, nécessaires. Concernant la terminologie, aucun des -ismes passés ou en circulation, qui sont censés habituellement faire office de cadre théorique, guideraient le programme : ils sont à discuter quant à leur portée pour les arts plastiques.⁹

Ainsi, la question identitaire, ô combien complexe, qu'il faudra mettre face aux discours diasporiques. On peut souligner, avec Stuart Hall, que la diaspora dynamise les identités. Mais l'opportunité du concept n'est pas pour autant acquise. La multi-appartenance revendiquée par Hall non seulement met en danger la citoyenneté des personnes diasporiques ; en outre, elle risque de faire oublier les contributions des populations afro-descendantes aux cultures nationales respectives. Elle reste cependant utile contre les esthétiques qui tendent à étouffer l'art au nom d'une identité culturelle qui serait stable. Aux États-Unis, dès les années 1930 il y a débat entre l'ancestralité, soutenue par Alain Locke, et un art « moderniste », défendu par James Porter. Romare Bearden ou Hale Woodruff, refusaient tout langage formel qui réaffirmerait la ségrégation raciale (Gibson 1991). C'est un débat qui aura lieu plus tard dans d'autres régions de l'Atlantique Noir. Emanuel Araújo, fondateur du Museu AfroBrasil, définit l'ancestralité comme un « halo qui hante le sous-conscient collectif, et par lequel l'artiste noir devient à la fois le grand récepteur et le grand exécuteur de normes qui remontent à l'art paléo-africain ou qui se reflètent dans l'art néo-africain de la diaspora » (Araújo 2000 : 43). Il est d'autant plus important de saisir le champ de son application.¹⁰ Au Brésil, Kabele Munanga (2000) posait la question de savoir si l'art « afro-brésilien » n'est qu'une branche de l'art brésilien. Au Brésil, l'anthropologie et la question de l'héritage – au-delà des traces de Glissant – semble jusque-là orienter l'approche. Le catalogue de l'exposition *Body and Soul* (2000) est centré sur des artistes émergeant à partir des années 1930 – période où l'art afro-brésilien commence à être visible et faire son entrée dans le modernisme brésilien – qui sont toujours en lien avec l'art des religions d'origine africaine.¹¹ Or le raisonnement de Munanga s'appuie sur le langage formel adopté par l'artiste, suivi en cela par Conduru, indépendamment de la couleur de sa peau. Il juge suffisante la présence de l'un ou l'autre trait de cet héritage pour joindre une œuvre à ce corpus. À cette position « formaliste » collectant des « signes africains » s'opposerait une histoire centrée sur l'art produit par des artistes afrodescendant, e.s, sans restrictions formelles. Faut-il trancher ? La première position permettrait d'observer la diffusion des langages esthétiques au-delà des frontières ethniques, la seconde étant plus ouverte à l'évolution des pratiques, elle répond au vœu de Darby English (2007) de porter l'attention sur ce que font les artistes.

Un modèle alternatif aux cadrages théoriques me semble fournir l'organisation du livre de Jürgen Osterhammel sur le XIX^e siècle, tentative d'une histoire globale. Les résultats ne convainquent pas toujours – elle confirme le traditionnel axe entre Occident et Orient, le Sud global se contentant de la portion congrue – mais la concep-

9 Panafricanisme, négritude, afrocentrisme, afropolitanisme, liquid blackness, post-Black, post-soul, profuturisme, afropessimisme. Ce qui intéresse l'histoire de l'art, c'est la politique culturelle que ces théories ont mis, ou tenté de mettre en œuvre.

10 J'évite cependant la « cartographie » lorsqu'elle prétend cadrer la « totalité » des lieux et circulations des agents, institutions et œuvres. Elle est utile comme une première étape, mais elle devient problématique, pour ne pas dire douteuse, lorsqu'elle prétend que la positionnalité définit une œuvre. L'artiste en diaspora transporte beaucoup de choses de son enfance et de sa culture d'origine.

11 Voir Aguilar (2000).

tion permet d'entrevoir la possibilité d'une histoire multi-sites.¹² Le narratif est réduit à des fragments ou des résumés, l'objectif consiste à « dessiner le portrait d'une époque » qui accentuerait les constantes sans leur sacrifier les particularités et divergences au sein d'une « totalité insaisissable ». Osterhammel finit par citer Braudel :

L'historien ouvre d'abord sur le passé [la porte] qu'il connaît le mieux. Mais s'il cherche à voir aussi loin que possible, obligatoirement il frappera à une autre porte, puis à une autre... Chaque fois sera mis en cause un paysage nouveau ou légèrement différent, et il n'est pas d'historien digne de ce nom qui n'ait su en juxtaposer un certain nombre. Mais l'histoire [...] est l'ensemble de ces voisinages, de ces mitoyennetés, de ces interactions infinies.¹³

Il n'y a plus de récit-maître, basé sur des abstractions épurées à tel point qu'elles finissent par surplomber des phénomènes parfaitement contradictoires. Au contraire, plusieurs fils conducteurs sont possibles et devraient rester visibles.

Brièvement, les difficultés

La première question qui se pose : Qui ferait l'objet de cette histoire ? L'*afrodescendance*, terme aujourd'hui utilisé notamment dans les pays latino-américains, focaliserait sur un rapport non « matriciel », raciale, dans la mesure où il s'agit d'une histoire en boucle ; le retour des esthétiques de la diaspora vers le continent resterait à élucider également. Il faudrait appliquer la règle de la goutte de sang, critère pour une pratique sociale qui place automatiquement l'individu à la couleur de peau foncée en situation d'apartheid. L'*afrodescendance* obéit à cette règle, tout en brouillant la frontière entre blanc et noir, ouvrant la possibilité d'identités multiples. Les afrodescendants uniquement ? Bachir Diagne (2007 : 46-48) signale que la grammaire de l'art africain – si cette chose existe – doit être (ré)apprise tout autant par l'artiste africain ou diasporique contemporain. Serait-il alors accessible à des non afro-descendants ? Pensons aux artistes blancs d'Afrique du Sud, du Mozambique et d'Angola, et à Cuba et au Brésil où on y inclut des artistes blancs initiés. Vice-versa, on a pu soutenir exactement le contraire : tous les artistes afrodescendants ne feraient pas forcément de l'« art afro-descendant ». ¹⁴ Roberto Conduru (2013) a insisté sur la nécessité de penser l'art afro-brésilien en termes de valeurs culturelles africaines (mêlées aux valeurs d'autres provenances), au-delà de la couleur de peau de l'artiste. Par extension, cela vaudrait également pour l'art européen. Au Sénégal, on exposa en 1972 Picasso comme un artiste dans la continuité de l'art africain classique. C'est que l'Atlantique Noir inclut aussi l'influence qu'a

12 Elle est divisée en trois grandes sections : approches, panoramas, thématiques ; chacune est à son tour divisée en chapitres. Dans l'ouverture, qui correspond à « approches », Osterhammel établit tout sauf un cadre théorique. Il commence par les notions de « mémoire et *auto-observation* » (l'Europe invente la mémoire collective organisée – bibliothèques publiques, musées, archives nationales – et des technologies d'enregistrement visuel - la photographie et le cinéma. La thèse me semble séduisante mais contestable : ce sont probablement davantage encore des technologies de production et de contrôle *des autres*). Vie nt après le temps : chronologie, notion d'époque, calendrier et périodisation ; césures et transitions ; temps intermédiaire (de transition) ; accélération). Enfin, la notion d'espace : espace- temps ; cartographies mentales – la relativité des visions de l'espace ; espaces d'interaction ; pouvoir et espace ; territorialité, diaspora, frontière. La 2^e partie (« Panoramas ») étant davantage consacrée à l'événementiel, la 3^e contient huit thématiques : énergie et industrie ; travail ; réseaux ; hiérarchies ; le savoir : augmentation, densification, distribution ; « civilisation » et marginalisation ; religion.

13 Fernand Braudel, « Sur une conception de l'Histoire sociale ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations.*, vol. 14, n° 2 (1959) : 318-19.

14 En tout cas, la question fut posée à différentes reprises, en particulier autour de l'abstraction pratiquée aux États-Unis par des artistes noirs. Voir Anne Gibson (1991).

exercée – ou continue d'exercer – l'art africain et l'art des afro-descendants – sur la culture majoritaire respective. Il faudra garder à l'esprit ces deux approches, l'une formelle, l'autre basée sur l'origine ethnique/culturelle. Il n'y a pas à trancher là non plus: il faut raconter les choix faits à tel endroit à telle date, par telle personne adepte de telle école de pensée.

Il faudra sans doute aussi prendre en considération la culture visuelle au sens large, bien que l'objectif ne soit pas une histoire culturelle : celle-ci présupposerait un continuum entre l'art dit « traditionnel » et l'art « globalisé », individuel. En revanche, en dialogue avec l'anthropologie culturelle, la transdisciplinarité me semble incontournable. La danse et la musique en particulier ont maintes fois inspiré les arts visuels ; au-delà du motif qu'elles fournissent, elles affectent l'organisation du discours visuel. La circulation entre la sphère religieuse et la pratique artistique est concernée, sans toutefois être une constante a priori. En outre, ce qui est à définir individuellement c'est le degré d'implication des valeurs éthiques d'un groupe social dans les œuvres : d'un côté celles produites pour les différentes communautés, et de l'autre, des œuvres « profanes ». Mais en aucun cas, on ne saurait se contenter d'établir des listes de signifiants visuels « d'africanité ».¹⁵

Plus complexe est la multiplicité des sites et des temporalités. Comment maintenir l'Atlantique Noir en tant qu'ensemble, et sur quelles bases si on tient à respecter les particularités de chaque aire ? Pour les Amériques, terres de la diaspora due à l'esclavage massif on ne peut que constater le morcellement par espaces/nations : Caraïbes, les États-Unis, le Brésil, mais aussi les communautés au Pérou, Équateur, Colombie (sans oublier l'Argentine et l'Uruguay, où la population noire fut décimée dans le courant du XIX^e siècle). Tout comme en Afrique les différentes aires culturelles et aujourd'hui les états postcoloniaux, chacun de ces territoires nécessiterait une histoire à lui tout seul. Soit dit au passage que les études afro-latines, récemment instituées dans l'Académie des États-Unis, ne me semblent guère répondre à ce défi. Elles ressemblent davantage à un découpage administratif en reprenant un cadre géopolitique donné qui jusqu'à nouvel ordre limitera la dimension transnationale et transatlantique de la culture afrodiasporique.¹⁶ Quid des relations entre le nord et le sud des Amériques (qui s'amorcent dès la Révolution haïtienne) ? Ce que nous essayons d'éviter à l'Afrique, nous devrions le concéder aussi à sa diaspora.

Il faudra conjuguer la périodisation des espaces coloniaux (américains), l'histoire de l'art africain et l'histoire de l'art des pays colonisateurs. En Europe, la présence d'africains fut moindre à l'époque coloniale, mais elle a laissé de nombreuses traces dans la culture majoritaire, ne serait-ce que par le biais des œuvres amassées pour remplir les musées européens des trophées attestant de leur « mission civilisatrice ». Exemple, la présence des afro-descendants dans le passé des pays où se trouve une diaspora africaine importante. Il faut l'inclure, tout comme la représentation des sujets afrodendants par des artistes occidentaux puisque cela permettra de tirer un fil à travers l'histoire de l'art occidental et de ses colonies. L'exposition *Le modèle noir*, 2018 à Paris, a donné un aperçu de cette histoire,

15 C'est ce que se propose de faire Kimberley Cleveland in *Black Art in Brazil. Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

16 Rien n'empêche les Afro-Latin Studies de s'intéresser sans doute aussi à la circulation transatlantique. Néanmoins, je vois mal ce qu'elles pourront apporter d'autre que les études faites dans ce domaine ou à faire. On trouve ici forcément le fait esquissé par Derrida : le poseur du cadre se place en dehors tout en le « naturalisant ».

mais nous connaissons surtout plusieurs artistes afrodescendants dans l'art chrétien colonial (Roberto Conduru 2007 pour le Brésil, parmi d'autres). L'art des religions africains, une production en situation d'esclavage et de ce fait mal connue, reste encore dans l'ombre, mais l'archéologie en produira sans doute davantage de nouvelles évidences.

Me voilà au seuil de mes propositions, portées par la seule idée que le dénominateur commun qui relierait les deux côtés de l'Atlantique serait le rayonnement de l'art africain, les croisements auxquels il s'est livré, et qu'il a pu inspirer.

Les fils conducteurs, à partir des pratiques visuelles

Jusqu'ici j'ai insisté davantage sur la complexité de la diaspora. Car, si la continuité est menacée des deux côtés de l'Atlantique - mais à différents moments - en Afrique la rupture introduite par la colonisation européenne n'a pas été la fin des traditions : la brisure fait partie de son histoire, il s'agit de savoir comment elle a été négociée, quelles sont les tentatives de recoller les morceaux, quels sont les nouveaux départs.

Si en Afrique il y a brisure, comment affirmer une filiation possible seulement sur la base de traits visuels « ancestraux » ? La question est de savoir ce que les esclaves ont pu transporter vers les Amériques. Dans certaines régions, des « nations » survécurent, mais il était fréquent de mélanger les populations pour éviter leurs soulèvements. D'où l'observation de Glissant citée ci-dessus, mais la question ne concerne pas uniquement des objets matériels. Pour fragmentaires qu'elles soient, il y a bel et bien des « rétentions », et sans doute des modalités culturelles non matérielles qui affectent les arts afro-américains.

Parmi celles-ci, l'idée que la forme visuelle est imprégnée d'une force spirituelle, d'où un rapport particulier entre le visible et l'invisible. Historiquement ce fut aussi une nécessité dans la diaspora, où les pratiques religieuses d'origine africaine furent longtemps criminalisées et persécutées.¹⁷ Souvent avancée par les historiens de l'art africain, elle rend malaisée toute approche qui s'appuierait sur le vocabulaire formel occidental. On peut ici avoir recours aux apports anthropologiques, mais cela reste à nuancer pour l'art contemporain.

Fréquemment citée également, le théorème selon lequel il existe un rapport intime entre le créateur ou la créatrice et « sa » communauté. On sait que sur le continent certains groupes ethniques ou entités politiques plus larges passaient – passent – commande à l'extérieur, et que des quartiers pouvaient être réservés à des artistes étrangers. Ce trait indique, premièrement, que les objets et pratiques ont circulé probablement sur des distances assez grandes, bien avant l'ère moderne occidentale ; et deuxièmement, que les œuvres d'art n'étaient pas forcément l'émanation de l'esprit collectif mais les produits d'individualités artistiques ou d'ateliers particuliers.

17 Cuba, Haïti, Brésil... La dernière campagne haïtienne officielle de « lutte contre la superstition » a été menée en 1941, aujourd'hui la guerre religieuse est relancée par les églises pentecôtistes dans les Caraïbes et au Brésil.

D'autre part, la distinction faite par Jean Laude et d'autres entre les arts pratiqués dans les cours royales et les communautés villageoises. Cette différence se retrouvera au XX^e siècle lorsque l'urbanisation donnera naissance aux arts populaires urbains (Kasfir 1999) : 3 sphères entre lesquelles il faudra observer la circulation. Au cœur du projet, dès les débuts africains, seraient les échanges entre ces sphères, et avec l'extérieur.

Enfin, ce qui semble incontesté c'est le refus de l'art pour l'art, refus du « formalisme » occidental. L'art de l'Atlantique Noir serait porté par l'engagement social, revendiqué dans toutes les disciplines artistiques noires. Ce qui est en jeu est le rapport entre le collectif et le subjectif, rapport qui mérite une étude en profondeur. Non seulement la recherche sur le continent africain a montré la complexité des relations entre artiste et commanditaire – particulier ou institution, appartenant parfois à des groupes ethniques différents - ; au XX^e siècle se développait un art urbain instaurant des rapports moins « organiques » entre l'artiste et son environnement. Du côté américain, en particulier aux États-Unis, les artistes ne se heurtaient pas uniquement à l'apartheid artistique, mais pouvaient aussi se sentir isolés de « leur » public (noir), voire furent sévèrement pris à partie lorsqu'ils s'engageaient dans l'abstraction ou des langages visuels non-narratifs.¹⁸ Une esthétique se revendiquant de l'identité culturelle d'une certaine communauté peut s'avérer un carcan pour les artistes lorsqu'elle dicte quelle voie formelle l'artiste doit emprunter au nom de la fusion entre l'artiste et la communauté.

Pour les dernières décennies du XX^e siècle et le début du XXI^e, il faudra interroger dans quelle mesure les arts de l'Atlantique Noir coïncident avec les langages formels du *mainstream* ou en divergent. Les arts de l'Atlantique Noir ne sont plus nécessairement dans les marges de ce système. Idéalement ils s'adressent désormais à un public plus large que « leurs » communautés.

Périodisation tentative

1. 1600-1880

La première étape commencerait, grosso modo, au XV^e siècle, avec les premiers voyages maritimes européens vers l'Afrique. Elle se ramifie en peu de temps avec l'occupation des Amériques et esclavage africain. La fin de cette période se situerait entre la révolution haïtienne (1791) et la dernière des abolitions, intervenue au Brésil en 1888. Du côté africain, généralement nous disposons d'histoires des empires africains subsahariens, mais les connaissances sur les régions non étatiques restent lacunaires. Ce qui intéresse c'est l'art non islamique pour la période de l'art classique subsaharien pour lequel l'histoire orale doit être sollicitée à côté des sources produites par des voyageurs ; à partir de la colonisation européenne, l'influence de l'art chrétien se fait sentir dans l'art du Benin et dans le Congo dès le XVI^e siècle.

¹⁸ Gibson (1991) à propos de l'expressionnisme abstrait. Voir également les textes de Romare Bearden, Frank Bowling ; pour les Caraïbes, Aubrey Williams 1968, réflexion discutée par Leon Wainwright dans ce dossier, Sa lecture diffère de la mienne : Williams défend l'abstraction en tant que moyen de se libérer du caractère narratif de la figuration. Le débat fut relancé autour du Post-Black, lancé par Thelma Golden en 2001 dans l'exposition *Freestyle*. Pour une position critique à l'égard d'English, voir également Huey Copeland, « Necessary Abstractions », dans notre dossier.

Le début est choisi en fonction de la multiplication des contacts entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques : au début de la formation de l'Atlantique Noir l'évolution des arts bifurque. La production étant freinée dans les Amériques, signalons cependant l'investissement d'artistes afrodescendants dans l'art religieux chrétien (régions sous dominance catholique), tandis que les pratiques associées aux religions africaines sont moins connues pour la période avant le XIX^e siècle. Dans ce domaine beaucoup reste à faire, des lacunes subsisteront.¹⁹ Intéressant néanmoins est comment la fragmentation conduit à des recompositions, motif fréquent en littérature (Wilson Harris, Derek Walcott, Édouard Glissant), mais pas suffisamment étudié en arts visuels. Il y a certes une Afrique rêvée, mais aussi un travail sur les traces, la mémoire.

Avant le XIX^e siècle, les œuvres connues à ce jour en Afrique sont en métal ou en terre cuite, les premières œuvres en bois ou en tissu aujourd'hui dispersées dans les musées occidentaux datent du XIX^e siècle. Nous ne savons pas toujours si elles ont été produites pour le marché européen. Mais on abordera les sujets traités par les artistes africain.e.s pendant cette période afin de retrouver le plus en amont possible les éléments stylistiques et intellectuels susceptibles d'avoir traversé l'Atlantique.

2. 1880-1920

La colonisation du continent africain marque le début de la seconde période, tandis que dans les pays américains l'ère post-émancipation ouvre sur différents scénarios, sociaux et idéologiques. Le crédo du métissage comme fondement de la Nation, en Amérique latine, s'oppose à la ségrégation raciale aux États-Unis. Dans les faits, le statut des populations afro-descendantes ne varie pas tellement. Ce sont aussi les premiers retours de la diaspora vers le continent, sporadiques encore (ils n'étaient pas absents dès le XVIII^e siècle : voir les *Águdas* au Bénin et au Nigéria, la création de Liberia, parmi d'autres).

Au même moment commence la collecte systématique d'œuvres sur le continent, par les moyens les plus divers allant du pillage à l'achat ou le don en passant par la coercition, le vol et la confiscation, pour diverses collections européennes ou états-uniennes principalement. Des agents divers agissent sur le terrain : marchands, militaires, administrateurs, qui s'improvisent parfois en ethnologues revendiquant ou prétextant un intérêt « scientifique ». C'est une période où la jeune ethnologie est pratiquement la seule discipline à étudier ces œuvres, considérées artefacts placés dans le contexte religieux ou magique, loin de la sphère artistique telle que l'Europe l'a définie. Si on commence bientôt à distinguer l'art des cours royales africaines - suite notamment au pillage de la Ville de Bénin - de l'art produit dans des régions non-étatiques, de l'autre côté de l'Atlantique l'art afro-américain est tout au plus considéré comme du folklore. La bataille pour sortir l'art africain classique de ce ghetto n'est toujours pas gagnée ; modifier le terme en « art premier » (Musée Branly) n'est guère suffisant, tout comme le changement des noms des musées ethnologiques actuellement.

Une nouvelle attitude se fait pourtant jour au début du XX^e siècle. À la suite des artistes d'avant-garde, un certain nombre d'études critiques essaient de tirer l'art africain de

¹⁹ Ce qu'on connaît davantage ce sont les représentations en peinture, sculpture et gravure de personnages afrodescendants par des artistes blancs (voir l'exposition à Paris en 2018)

l'emprise ethnologique (Carl Einstein en particulier). L'engouement repose cependant sur l'idée qu'il s'agirait d'un art « primitif » (qualificatif partagé avec les arts océaniques et amérindiens) sans histoire, sans évolution donc, collectif, et à ranger du côté de l'art des enfants et des « aliénés ».

Pendant cette période les artistes africains et afro-américains font leurs premiers pas dans le « modernisme » occidental. L'intégration d'artistes noirs – plus ou moins tolérée, plus ou moins poussée – dans la sphère artistique occidentale, s'effectuera par le biais de l'adoption des langages formels de celle-ci.

3. 1920-1960

Une troisième époque pourrait commencer, en accord avec le « court XX^e siècle » d'Okwui Enwezor qui le situait entre la fin de la 1^{ère} Guerre mondiale, lorsque débutent les luttes pour l'indépendance, et la fin de l'apartheid en Afrique du Sud. De l'autre côté, aux États-Unis, le mouvement vers le Nord et le Civil Rights movement trouvera un prolongement jusque dans la période contemporaine avec le Black Lives Matter. À Cuba, le siècle débute par le massacre en 1912 d'environ 3000 morts, qui annonce la lente érosion de la « démocratie raciale » en Amérique latine. Dans les Caraïbes, une forte émigration vers la France et la Grande Bretagne commence à partir des années 1940. Les deux guerres mondiales ont fortement contribué à l'effritement de l'hégémonie européenne.

L'accès à la formation académique occidentale, à la pratique de l'art occidental reste difficile. Il existe des alternatives, mais en dehors du marché de l'art, labélisées art brut, naïf ou « populaire », qui relèveraient des études ethnologiques, formes exclues de la modernité ou contemporanéité. Plusieurs enseignants européens ouvrent des écoles d'art au Nigéria, dans le Congo, en Uganda, mais également en Haïti, où bon nombre des peintres issus de la formation au Centre d'Art de Port-au-Prince sont classés « primitifs ». C'est que l'enseignement se contente d'une introduction dans les différentes techniques de peinture européenne, ne s'appesantissant pas sur l'histoire de l'art européen. Est-ce pour éviter l'occidentalisation des élèves, ou au contraire, cela suppose-t-il une infantilisation des artistes locaux, produisant un marché spécifique pour les amateurs d'arts exotiques ? Carlo Célius (2007) a montré pour Haïti que cette division est précisément un produit de la modernité. Aux États-Unis la communauté noire, faute d'accès aux institutions ouvertes à la population blanche, instaure un système parallèle de formation, qui donnera ses premiers résultats lors de la Harlem Renaissance. Dans les Caraïbes l'infrastructure nationale est accessible aux afro-descendants. Wifredo Lam peut suivre une formation des plus classiques, qu'il poursuivra en Espagne dès 1923. Il commence à africaniser sa peinture vers la fin des années 1930, lorsque les premières œuvres afro-brésiliennes émergent également dans le monde de l'art national. Très souvent, c'est à souligner, les artistes noirs sont autodidactes, cela vaut encore pour des artistes émergeant dans les années 1950 et 1960 au moins.²⁰

Un moment donné, on pouvait écrire cette histoire comme une émancipation des normativités occidentales vers davantage d'« africanité ». C'est une position

²⁰ Voir à ce sujet le symposium portant sur l'éducation artistique dans les Caraïbes, University of West Indies St. Augustine, Trinidad and Tobago 2005. Leon Wainwright, dans *Timed Out. Art and the transnational Caribbean*. Manchester : Manchester University Press 2011, signalait que les artistes noirs caribéens étaient longtemps jugés « anachroniques » par rapport aux avant-gardes des métropoles européennes.

idéologique qui laisse ouvertes des questions qu'il faudrait résoudre en amont. Si le « modernisme » occidental a été marqué par l'art africain, comment démêler les fils ? Si tant est que l'art africain est transculturel, pourquoi il ne s'approprierait pas des traits de l'art occidental ? Très longtemps, le but était l'« intégration », qui laissait cependant intact un système défini et géré par l'élite blanche. La question se pose dès le début du XX^e siècle pour les artistes choisissant l'art occidental - en parallèle il faudrait étudier les arts dits traditionnels également, où la question ne se pose pas - Olu Oguibe tranche en faveur d'une appropriation légitime (Oguibe 2002). L'intégration est-elle possible sans assimilation ? En quoi, jusqu'à quel point, une séparation nette entre le continent et l'Occident est-elle possible ? Cela vaut autant pour la diaspora : le cheval de Troie que voulait être Wifredo Lam n'est plus à l'ordre du jour.

Vers la fin des années 1940, un certain nombre d'artistes rejoignent des mouvements d'avant-garde - Ernest Mancoba chez CoBrA, Norman Lewis se tourne vers l'abstraction expressionniste new-yorkaise ; des artistes afro-cubains installés à Paris rallient le surréalisme. Les contacts entre la diaspora et le continent s'intensifient à partir des années 50, mouvement dans les deux sens. Aux conférences panafricaines et festivals artistiques et littéraires, organisés entre les années 50 et 70, s'ajouteront bientôt des voyages et séjours parfois prolongés d'importantes personnalités de la diaspora sur le continent (DuBois, Stokely Carmichael, Maryse Condé, Manuel Zapata Olivella, des musiciens - la liste est longue).

4. 1960 – Présent

On peut introduire une césure autour des indépendances africaines. Elles inaugurent l'époque contemporaine, par des recherches approfondies sur les nouveaux rapports entre traditions africaines et modernités occidentales. Entre 1960 et 1980 environ, ce débat est mené des deux côtés de l'Atlantique : en guise d'exemples soient mentionnés pour l'Afrique Uche Okeke's « Natural Synthesis » ou l'École de Dakar basée sur l'esthétique senghorienne et pour les Amériques, le Black Arts Movement aux États-Unis (rien d'une telle ampleur en Amérique latine). Plus tard, il faudra discuter la diaspora contemporaine d'artistes et curateurs/curatrices africain.e.s - et l'infrastructure artistique croissante sur le continent, mais surtout des thématiques partagées - décolonisation, racisme, monde de l'art occidental discriminatoire - qui rapprochent davantage les deux rives dans la recherche d'un nouveau savoir vivre ensemble.

Cette période voit l'avènement de la performance et de l'installation, de la vidéo, du collage, etc. La production contemporaine des deux côtés de l'Atlantique se distingue par l'investissement de formes, supports et pratiques de l'art occidental en rupture avec l'académie. Des stratégies similaires se développent, jusque dans la formation de collectifs d'artistes et d'institutions créées par des artistes, pour suppléer à l'absence de support par l'État. Un précurseur était Abdias do Nascimento lorsqu'il créa le Museu de Arte Negra au Brésil, dans les années 1970.

Parmi les discours contemporains et les pratiques artistiques, je retiens, dans une liste non exhaustive,

1. Autour des identités (la question, non pas le résultat), des subjectivités et de leur malléabilité, la représentation des corps à travers le portrait (souvent collectif,

parfois « antiportrait »), le corps étant figuré souvent contre un fonds « décoratif », rythmé, textile. Dans le contexte apparaissent le masque, le cheveu, les habits, en photographie ou dans d'autres médias.

2. La question identitaire mène au collage en ce qu'il peut être une métaphore des identités contemporaines. Cet aspect pourrait être abordé dans un chapitre discutant la dimension transculturelle des arts de l'Atlantique Noir, où le collage est une pratique relativement récente qui s'est imposée en association à des thématiques contemporaines les plus diverses telle la migration, la violence, l'effritement des utopies. Le collage joue ici un double rôle. D'une part, il met en évidence la dé(con-)struction des systèmes de croyance et de connaissance. D'autre part, il réunit ce qui s'est brisé, a menacé de se briser ou n'a jamais été uni. En ce sens, il est aussi un kit de réparation, une offre de réconciliation, sans nier les blessures et les frontières identitaires. Partant de l'ambivalence entre la destruction et de la construction, il peut être une métaphore d'un monde global hétérogène, mais aussi de l'interaction des cultures
3. L'écriture, au sens large en tant que signe, serait un autre domaine à étudier, depuis les écritures des régions islamiques jusqu'aux idéogrammes de l'Afrique subsaharienne étudiées en particulier par Clémentine Faïk-Nzuji (1996). Le signe apparaît sur les masques et autres surfaces sculptées, sur les corps (voir Bruly Bouabré, parmi bien d'autres), les textiles, les murs, mais il inclut aussi bien le texte occidental et ses déformations. Il s'étend vers les textures et la trace tout court.
4. La bataille entre figuration et abstraction – vaste champ depuis les signes d'origine africaine jusqu'à l'abstraction géométrique – est devenue caduque à l'arrivée du postminimalisme et l'art conceptuel. L'épisode mérite néanmoins un développement car c'est la dernière fois qu'il y a eu polémique autour de l'appropriation de langages occidentaux ; l'installation – qui a des précédents africains - et la vidéo n'ont plus posé problème. Dans la conférence « Reshaping the Field. Arts of the African Diaspora on Display », organisée en novembre 2021 par Nana Adusei-Poku, les participants refusaient les approches essentialistes des arts visuels de la diaspora africaine.
5. L'art contemporain est-il en rupture avec les époques précédentes, ou bien peut-on y lire des « constantes » qui traverseraient les arts visuels de l'Atlantique Noir (pas forcément en même temps)? Une approche iconographique montrerait que ces « constantes » s'avèrent précisément le lieu d'innovation et créativité (les masques contemporains, la représentation des corps, etc.). Je mentionne en particulier des motifs liés à la mémoire de la diaspora. Huey Copeland et Krista Thompson en ont regroupé un certain nombre sous le concept d'afrotropes, plus fréquents dans la diaspora mais cités en Afrique depuis peu (Copeland, Thompson 2011). Intimement liés à la mémoire, ils sont associés majoritairement à l'esclavage : la traversée sur le bateau négrier, motif principal chez Gilroy ; ensuite les instruments de torture, scènes de chasse aux marrons, etc. L'afrotrope – qui n'est pas nécessairement figuratif - postule un inconscient culturel (mémoriel) auquel il donnerait une forme matérielle. Il émerge « dans des constellations sociales et politiques particulières de l'expérience noire », à

des moments de crise intense - en fait, il est toujours sur le point d'émerger - pour mettre en lumière ce qui est latent dans les récits, les fantasmes et les fictions du XVIII^e au XXI^e siècle. Thompson et Copeland ne décrivent pas les modalités de cette (ré)émergence, mais l'afrotrope efface la ligne de partage entre passé et présent, constituant une « anti-archive » en dehors des contraintes du dicible selon Foucault. En deçà de la dimension iconographique, cet état de latence constante pourrait se traduire aussi par le *layering*, la superposition de plusieurs couches permettant de jouer entre fonds et figure, entre émergence et disparition, la visibilité et l'invisibilité, entre épaisseur et transparence des couches (il renvoie ainsi à l'importance du texte, entendu comme palimpseste).²¹

L'esprit de la démarche

Cette histoire commencerait donc en partant de la dynamique intra-africaine, laquelle inclut le dialogue avec les influences extérieures. Étant donné qu'aucune culture – vivante - est autosuffisante, ce qui nous intéresse ce sont les modalités d'appropriation et les transformations qu'elles entraînent sur la production locale. Ensuite, naturellement, les rapports qui se créent avec la culture des puissances coloniales et les religions conquérantes (l'islam et le christianisme). De l'autre côté de l'Atlantique, la fragmentation, les rétentions et transformations que subit le patrimoine africain, et les formes que prend la recomposition de ces fragments. Elle aborderait les divergences, polémiques et ruptures (certaines sont des constantes de cette histoire).

En général un tel projet est confié à des spécialistes régionaux. Mais une organisation régionale ne ferait que noyer le poisson : on obtiendrait une agglomération de fragments, que nous avons déjà. Les histoires locales, trop peu étudiées jusqu'à présent, doivent tenir compte de la circulation des styles, techniques, idées. En Amérique latine notamment, il y a des voix et des réflexions *sui generis* que la perspective transnationale de l'Atlantique Noir devrait sortir de l'ombre, provincialisant le contexte national qui les a étouffées trop longtemps. Les différentes temporalités rendent peut-être encore plus significatifs les contacts et/ou parallélismes, mais aussi les déphasages et contrastes au sein de la diaspora.

L'idée consiste à créer des chapitres autour des thématiques proposées ci-dessus, dont plusieurs pourraient occuper la fonction de fil rouge traversant la longue durée de cette histoire. Non seulement une telle histoire serait un moyen de tester de nombreuses hypothèses qui se présentent souvent comme des acquis. Mon ambition – toute personnelle - serait une histoire qui chercherait à être confirmée par les monographies d'artistes, qui nous manquent toujours ; autrement dit, une histoire qui mettrait à l'épreuve les théories au lieu de les utiliser comme cadres. Elle serait hantée par la terreur d'étouffer les exceptions, celles qui ne confirment pas la règle.

21 Dickerman, Joselit, Nixon (2017 : 17). Cheryl Finley (2018) a étudié en particulier le motif du bateau négrier.

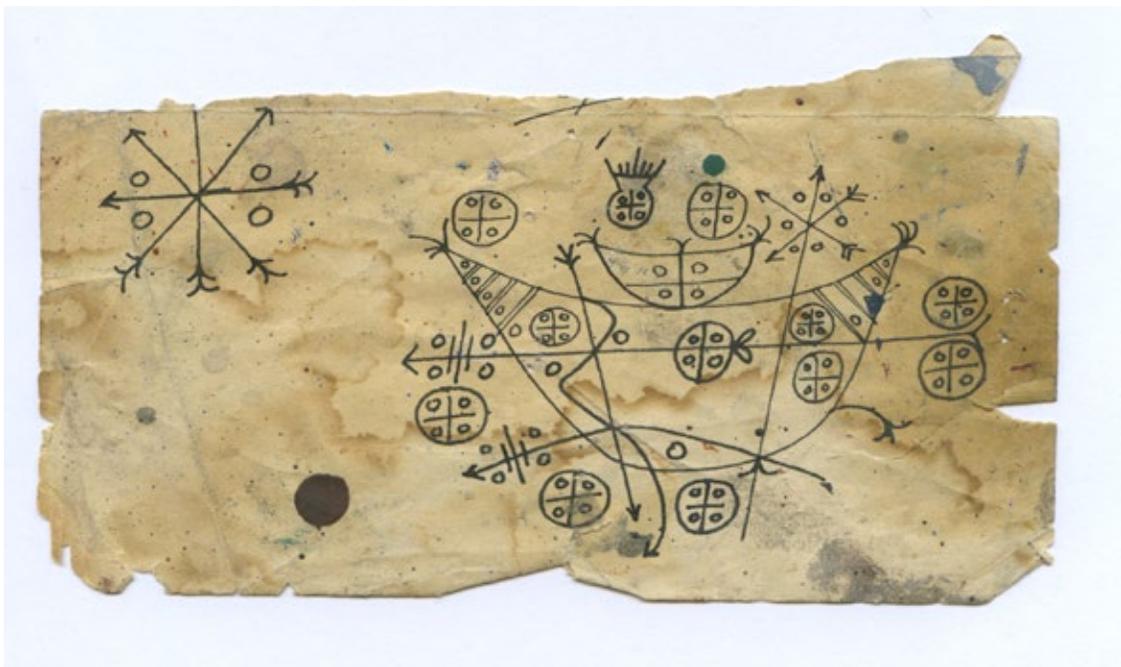
Bibliographie

- Abiodun, Rowland, *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. New York, NY: Cambridge University Press, 2014.
- Alexis, Gérald, *Peintres Haïtiens*. Paris: Editions Cercle d'Art, 2000.
- Araújo, Emanuel (org), *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- Araújo, Emanuel, in Aguilar, Nelson. *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 42-63.
- Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie*. Paris: Riveneuve 2007.
- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana letras, música, arte*. in Colección Ébano Y Canela. Miami (Fla.): Ed. Universal, 1994.
- Célius, Carlo A., *Langage plastique et énonciation Identitaire : L'invention de l'art haïtien*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 2007.
- Chambers, Eddie, *The Routledge Companion to African American Art History*. New York: Routledge, 2020.
- Conduru, Roberto, *Pérolas negras, primeiros fios*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- Copeland, Huey, « Post/Black/Atlantic Afro-Modern. A conversation with Thelma Golden and Glenn Ligon », *Studio Museum Harlem 2009*, Website Afro-Modern Tate Liverpool (accessed 2017).
- Copeland, Huey, and Krista A. Thompson, « Perpetual Returns: New World Slavery and the Matter of the Visual », *Representations* 113, no. 1, 2011: 1-15.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Diawara, Manthia, «Édouard Glissant's Worldmentality», *Nka* n° 42-43, Global Black Consciousness, 2017: 20-27.
- Dickerman, Leah; David Joselit, Mignon Nixon, «Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson», *October* 162, 2017: 3-18.
- English, Darby, *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- Enwezor, Okwui; Olu Oguibe (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: InIVA, 1999.
- Eyo, Ekpo, *Two Thousand Years of Nigerian Art*. Lagos: Federal Dept. of Antiquities, Nigeria, 1977.
- Faïk-Nzuji, Clémentine, *Le dit des signes. Répertoire de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*. Hull, Québec: Musée canadien des civilisations, 1996.
- Farrell, Laurie Ann; Byvanck, Valentijn, *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York, Museum of African Art; Gent: Snoeck, 2008.
- Finley, Cheryl, *Committed to Memory : The Art of the Slave Ship Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Gibson, Ann, «Two Worlds: African-American Abstraction in New York at Mid-Century», in *The Search for Freedom. African American Abstract Painting 1945-1975*. New York: Kenkeleba Gallery, 1991.

- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Harris, Wilson, "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guineas", in *The Unfinished Genesis of the Imagination. Selected Essays*. Georgetown: National History and Arts Council 1999.
- Jules-Rosette, Bennetta, « Unmixing the Chaos. Contemporary African and diasporic art on display », *Critical Interventions* n° 2, 2008.
- Moura, Sabrina, « The Dilemmas of African Diaspora in the Global Art Discourse », *Art@s Bulletin* 8, n° 2, 2019.
- Munanga, Kabele, « Arte Afro-Brasileira: o que é, afinal? », in Aguilar, Nelson (ed.), *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 98-111.
- Nicodemus, Evelyn, « The Black Atlantic and the Paradigm Shift to Modern Art », *Critical Interventions* n° 3-4, 2009.
- Oguibe, Olu, « Appropriation as Nationalism in Modern African Art », *Third Text*, 16:3, 243-259, 2002.
- Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Duke University Press, 2016.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Munich: Beck, 2009 (La transformation du monde. Une histoire du XIX^e siècle).
- Peffer, John, « Notes on African Art, History, and Diasporas Within », *African Arts*, Vol. 38, n° 4, winter 2005: 70-77, 95-96.
- Singler, Christoph, « Black Atlantic, Afro-Atlântico... On the Expansion of its Locales and its Manifold Relocations », dans *Beyond the Black Atlantic*, Hannover: Kunstverein exh.cat. 2020: 20-23.
- Thompson, Robert Farris, *Aesthetic of the Cool: Afro-Atlantic Art and Music*. Pittsburgh, PA: Periscope Pub., 2008.
- . *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. 1st ed. New York: Random House, 1983.
- Zezeza, Paul Tiyambe, « Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic », *African Affairs* 104, n° 414, 2005.

Recomposer les fragments. Motifs de la diáspora dans l'œuvre de Guido Llinás (Cuba 1923 – Paris 2005)

Christoph Singler



Ill. 1. De l'archive: Gandó Abakuá (Ekpe), dessin copié de Lydia Cabrera, *Anaforuana*. Madrid: Ediciones R, 1975: 87.



Ill. 2 *Umbral* (Seuil), 1977, xylographie, 93 x 66 cms
Le seuil est la matrice.



Ill.3 Sans titre, 1977, xylographie, E/A, 84 x 66 cms

Le seuil – la matrice – s'effaçant. Mémoire / fragilité / incertitude



Fragmentation. Ses propres œuvres

Ill. 4 *Tinta-Collage*, 1992, encre, 50 x 32 cms



Ill. 5. *Peinture*, 1965-1967, huile sur toile, 130 x 97 cms Ill. 6. *Collage Peinture*, 1991, 130 x 97 cms

Couches. Transparence/ Opacité/ Apparition, disparition (→ Mémoire)
Raturer. Confrontation / Enchevêtrement / Déjouer la lisibilité



II. 7 *Ancestral*. Pour l'exposition *Masques d'artistes*, Salons Malmaison 1987.



III.8. *Pintura Negra*, 1968-1970, huile sur toile, 115 x 120 cms.

Identité. Primitivisme / Les Demoiselles
décadrées.

Recomposition. De l'abstraction géomé-
trique au Signe-Forme

Paulo Nazareth : un *crack* au milieu du terrain

Roberto Conduru

La matérialité triviale, parfois ordinaire, quelque peu précaire, apparemment improvisée et à peine esthétisée qui caractérise l'œuvre de Paulo Nazareth renvoie aux conditions de vie des groupes sociaux subalternes au Brésil, ou dans d'autres contextes de la diaspora africaine et d'Afrique.

Comme d'autres artistes Afro-descendants au Brésil – je pense à Seu Gabriel (Gabriel Joaquim dos Santos), Arthur Bispo do Rosário et Nêgo (Geraldo Simplício) – Nazareth produit ses œuvres avec ce qu'il trouve autour de lui : l'art, comme le monde, commence à ses pieds. Mais contrairement à ces artistes-là, chacun d'eux se limitant à un lieu, à certains matériaux et à certaines façons de faire, Nazareth manipule quant à lui des objets très divers, de différentes manières et agit sans limitations spatiales apparentes. Il parcourt un territoire beaucoup plus grand que celui de la *Casa da Flor* (Maison de la Fleur), que Seu Gabriel a construite avec des fragments de vaisselle sur la base d'un rêve, ou que l'hôpital psychiatrique dans lequel Arthur Bispo do Rosário s'est construit un univers parallèle pour lui-même avec ce qu'il avait à portée de main, ou encore que le *Jardim do Nêgo* (Jardin du Noir) que Geraldo Simplício a modelé avec la terre et la boue autour de lui. Le champ d'action de Nazareth est vaste ; après tout, comme il le dit dans son livre, il « vit et travaille dans le monde entier ».¹ Malgré tout, il me semble proche de Seu Gabriel, d'Arthur Bispo do Rosário et de Nêgo, moins par la matérialité précaire qu'il ramasse à l'échelle mondiale, mais parce qu'il construit sa subjectivité poétique en réinventant son imaginaire avec ce qu'il collecte et manipule au gré de ses pérégrinations.

Bien que ses œuvres semblent aller de soi, résultats naturels et tranquilles de son existence, ce sont des artifices. Tout en vivant il les pense et les fabrique ; et en les élaborant il vit. Certes, il y a de la continuité, mais aussi des lacunes, des choix, des libertés volontaires, des arbitrages, des directions. Profitant de l'indétermination virtuelle du langage artistique en cours actuellement, Nazareth transite avec une aisance raisonnable à travers les langages, les manières de faire et d'exposer l'art de nos jours. Il engage son propre corps, s'approprie les choses qui apparaissent sur son chemin et les réarticule sous forme d'images, d'artefacts et d'ambiances. Il vagabonde comme quelques-uns, il collectionne comme d'autres, et fait des installations multimédia comme beaucoup.

¹ «Biografia», dans Paulo Nazareth, 2012.



III. 1. Paulo Nazareth, Vue de l'installation, *Beyond the Black Atlantic* exposition Hannover Kunstverein 2020. Photographie de Raimund Zakowski © Kunstverein Hannover

Nazareth n'est pas le premier artiste à vouloir articuler, entrelacer, presque fusionner l'art et la vie. Gideon Lewis-Krauss a dit une fois qu'à l'instar de la plupart des performances artistiques, « ce que fait Nazareth, subtilement, c'est de présenter son œuvre comme un jeu déguisé en travail » (2019). Cependant, de la même manière qu'il implique sa vie dans son match avec les autres acteurs du domaine artistique, il fait de ce jeu un mode de vie. Certes, les voyages par lesquels, en partant à pied du Brésil, il atteint les États-Unis via l'Amérique latine et l'Europe via l'Afrique sont des actions qui visent à détourner les hégémonies et les centralités colonialistes. Mais ces projets artistiques sont également des moyens de connaître et de cultiver ses ascendances amérindienne, africaine et européenne, entremêlant histoires personnelles et collectives à l'histoire de l'humanité.

Quand il dit que sa formation en art a commencé dès l'enfance, dans son environnement familial et communautaire, il ne s'affirme pas nécessairement comme un autodidacte, à l'instar d'Heitor dos Prazeres, Maria Lira et Eustáquio Neves, d'autres artistes Afro-descendants. Tout comme Agnaldo Manoel dos Santos, Abdias do Nascimento et Jorge dos Anjos dans des circonstances différentes, Nazareth n'omet pas l'importance de l'apprentissage par le dialogue avec d'autres artistes ; dans son cas, avec Mestre Orlando, plasticien, et Tião Vieira, via son théâtre de marionnettes. Et il n'oublie pas que, comme dans les trajectoires d'Estevão Silva, Arthur Timothy da Costa et Rubem Valentim, auparavant, d'Ayrson Heráclito, Rommulo Vieira Conceição et Rosana Paulino, l'enseignement artistique récemment institutionnalisé est une partie incontournable de son parcours, plus précisément les études d'arts visuels et de linguistique à l'Université fédérale du Minas Gerais, à Belo Horizonte.² Plutôt que de souligner dans quelle mesure sa formation en art a été dispensée dans divers contextes – de manière plus ou moins formelle, intégrée, connectée ou en dehors

2 Sur la formation de Paulo Nazareth, voir «Biografia», Nazareth 2012, et Nazareth 2019.

des institutions culturelles – il est intéressant de noter l'amplitude et l'hétérogénéité de ce processus de formation et, surtout, sa dimension existentielle.

Il n'est donc pas surprenant qu'il soit conscient des limites et des défis que l'art rencontre actuellement. Dans l'une de ses premières œuvres datant de 2005, *A History of the Americas [I'm going to make me a pop artist] [conceptual, (contemporary)]* (Une histoire des Amériques [Je vais devenir un artiste pop] [conceptuel, (contemporain)]), Nazareth expliquait déjà son plan d'intervention à partir de repères du *Pop art* et du conceptualisme, loin de toute utopie ou naïveté. Il n'est pas non plus surprenant qu'il profite de la structure et du soutien offerts par une galerie multinationale comme Mendes Wood, avec laquelle il collabore depuis 2011, et d'autres institutions, pour entreprendre ses actions audacieuses. On ne s'étonne pas non plus qu'il s'avère parfaitement conscient des conventions de l'art, tout en croyant que l'instant poétique puisse se produire dans toutes les situations, qu'elles soient saturées, banales voire dégradées, comme il le fait dans la série *AQUI É ARTE – PAMPHLET* (CECI EST DE L'ART – PAMPHLET).

Cela n'atténue pas son engagement pour un certain nombre de causes ; au contraire, sa participation aux luttes contre le racisme, le colonialisme et les inégalités sociales, entre autres, n'en est que renforcée.

Nazareth se confronte directement à la fascination pour l'exotisme primitif qui persiste dans le système artistique, à l'intérêt porté aux impuretés influentes, aux marges plus ou moins éloignées des centres hégémoniques. Il le fait souvent avec ironie, comme lors de l'intervention *Banana Market / Art Market* (Marché de bananes / Marché de l'art), qu'il a présentée en 2011 à la Foire d'art contemporain Art Basel à Miami Beach : au milieu d'une installation dans laquelle se démarquait un combi Volkswagen rempli de régimes de bananes, il se présentait tenant une pancarte avec l'inscription « Mon image d'homme exotique à vendre ». Il décortique également les profondes contradictions inhérentes au goût de l'exotisme, comme lorsqu'il dit, en écrivant sur Sonia Gomes, que « l'œil pas sympa est un œil qui refuse de voir l'autre » (Nazareth 2017 : 119).

Comme Antonio Obá, Jaime Lauriano et Priscilla Rezende, d'autres artistes afro-descendants travaillant aujourd'hui au Brésil, Nazareth lutte contre le racisme en brouillant son entourage, en rendant opaque ce que l'on souhaiterait transparent voire inexistant, en montrant combien le racisme est structurel et contribue à engendrer les inégalités de la société brésilienne et au-delà.

Mais Nazareth s'engage en se plaçant au-dessus de la polarisation entre noir et blanc, de plus en plus dominante dans le débat. De par son physique, il insiste sur le fait d'être noir et dans son travail il affirme l'empouvoirement noir. Depuis son nom professionnel, qui associe *Paulo*, son nom de naissance, à *Nazareth*, adopté de sa grand-mère maternelle – « métisse », « afro-indienne », « rustre », « une femme d'une place sociale indéfinissable » – il distille son expérience de vie « en marchant », car il soutient que « c'est l'art contemporain lui-même qui construit cet endroit » (Nazareth 2019 : 20-23). Il a dit un jour : « À l'intérieur de mon métissage, je me façonne / Je suis indien et noir / C'est fantastique ».³ Et il est allé jusqu'à présenter le Minas Gerais,

3 Paulo Nazareth dans Kiki Mazzucchelli, « Sobre marfins », 2012.

l'État dans lequel il est né, comme le « centre du métissage brésilien ». ⁴ Toutefois, s'il souligne son ascendance africaine dans un cadre multiethnique, ce n'est pas pour faire l'éloge du métissage. Nazareth explore les effets visuels, linguistiques et corporels du métissage précisément dans le but de questionner les marques identitaires et leurs conséquences sociales délétères. Sur des photographies comme dans la série *What is the color of my skin? / Qual é a cor da minha pele?* (Quelle est la couleur de ma peau ?), de 2013, où il pose aux côtés de personnes à la peau plus foncée que la sienne comme les artistes Carlos Martiel et Moisés Patrício, Nazareth touche, afin de les contrecarrer, aux jeux pervers de la discrimination sociale fondée sur les gradations chromatiques de l'épiderme.

Il dit : « Je ne suis ni noir, ni indien, ni blanc... (...) trop blanc pour être noir... et trop noir pour être blanc. Ce n'est pas mal, je me suis transformé... tout en restant le même ». ⁵ À la manière des objets qu'il trouve, qu'il s'approprie, qu'il manipule et transpose dans le monde de l'art, il se transforme lui-même, avec eux et dans ses relations avec autrui, dans l'art et au-delà. Nazareth fait des jeux artistiques une farce sérieuse qui semble l'amuser voire enchanter. Comme un joueur de football conscient que ce jeu est aujourd'hui un business mondial mais qui, une fois sur le terrain, malgré tout ce qui est en jeu, essaie de jouer avec plaisir.

La référence au football fait penser au mot « crack ». Le *crack* est un expert dans son domaine, c'est un terme qui est beaucoup utilisé dans le milieu du football. Mais *crack* est aussi une interjection qui résonne avec casse, fissure, rupture. Charmant, attachant, Paulo Nazareth est un virtuose qui, comme beaucoup de footballeurs brésiliens venant d'une zone périphérique, sur la touche, a atteint le centre. C'est aussi un artiste qui, avec son œuvre, d'une manière douce, joviale, presque docile et apparemment inoffensive, instaure une rupture critique au milieu du terrain.

Références

Lewis-Kraus, Gideon, «The walken», *Frieze*, n° 170, April 2015. <https://frieze.com/article/walker>
Consulté le 10 décembre 2019.

Kiki Mazzucchelli, «Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth», in Paulo Nazareth, *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó 2012

Melo, Janaina, «Conversas e caminhos de viagem», in *Paulo Nazareth*, 2012.

Nazareth, Paulo, «Biografia», in *Paulo Nazareth*, 2012.

Paulo Nazareth, « Possíveis anedotas de um artista em deambulância », in *Paulo Nazareth*, 2012.

Paulo Nazareth, «As mãos negras contra o olho que não eh gente», in Ricardo Sardenberg, *Sonia Gomes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Paulo Nazareth, «Entrevista», in *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n° 38, juillet 2019: 8-47.

4 Paulo Nazareth, «Possíveis anedotas», 2012.

5 Paulo Nazareth dans Janaina Melo, «Conversas e caminhos de viagem», 2012

Joe Ouakam et l'avant-garde anti-esthétique

El Hadji Malick Ndiaye

Dans un film d'Ican Ramangelissa intitulé *Sans Rien* (2015), une voix off se fait entendre et un homme avance au centre de l'objectif. Béret et lunettes qui suffisent à le caricaturer, cheveux débroussaillés et barbe blanche, éternelle pipe entre les lèvres, il arbore un visage aminci. Il se tient debout dans la cour automnale de cette maison en arcades, devenue aussi son atelier et au centre de laquelle trône un baobab géant. Le personnage qui est mis en scène est le porte-étendard d'une avant-garde de l'art au Sénégal. Il se nomme Issa Ramangelissa Samb, aussi connu sous le nom de Joe Ouakam (fig. 1).¹ Toute sa vie durant, il fut un corps qui a hanté des lieux. Sa silhouette iconique a été une partie du décor et un chapitre de l'histoire de l'art du Sénégal. Cet article est un portrait de l'art de Joe Ouakam à travers son rapport au corps conçu comme performance vivante. Il s'agira de présenter l'art de Joe Ouakam dans sa relation avec la vie et la manière dont il a contribué à façonner un nouveau rapport entre l'art et la société.



Ill. 1. Issa Samb, Décembre 2015 au Laboratoire Agit'art, ZAT : Zone Temporairement Autonome, exposition pour défendre la cour menacée de destruction. Photo: ICAN Ramageli

Peintre, performeur, sculpteur, acteur, critique et écrivain, Joe Ouakam est une icône de l'art contemporain. Né en 1945, il fait ses études à l'Institut National des Arts

¹ Ouakam, du nom d'un quartier Lébou de Dakar dont il est originaire.

et à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar où il s'initie au Droit et à la Philosophie. Très tôt animé d'idées révolutionnaires, tant au niveau politique qu'artistique, son œuvre fut une performance sans retenue, mêlant l'art et la vie, l'un débordant dans le flux saccadé de l'autre. L'image de Joe Ouakam a été popularisée par le Laboratoire Agit'Art. Ce collectif d'intellectuels et d'artistes pluridisciplinaires de la période postindépendance émerge dans un contexte politique très chargé. Il est né dans le sillage de mai 1968 et dans le cadre de plusieurs actions subversives ayant secoué la vie politique sénégalaise. Il est cofondé en 1974 avec le comédien et poète Youssouf John et composé de peintres, cinéastes, musiciens, écrivains. Mais le collectif sera en réalité dirigé par deux artistes : Joe Ouakam et El Hadji Moussa Babacar Sy (dit El Sy).²

La naissance du Laboratoire Agit'Art se situe dans une période d'émergence des pratiques conceptuelles en Afrique. Dans le milieu des années 1970, le pouvoir politique local qui remplace le pouvoir colonial est en crise. Le processus de reconstruction ou de nouvelle gouvernance des pays indépendants sombre dans une série de dictatures, des régimes répressifs entrent en scène. Selon Okwui Enwezor, c'est dans cette période trouble de la « postcolonie » que la majeure partie des pratiques susceptibles d'être labélisées conceptuels émergent. Il est évident que le rejet du formalisme de Senghor en faveur de nouvelles expérimentations ne pouvait qu'aboutir à la valorisation du processus de production au détriment du produit, de l'éphémère plutôt que de la permanence et de la priorité donnée aux idées politiques sur les questions d'esthétique (Enwezor 1999: 111).

Le Laboratoire Agit'Art s'annonce contre le modernisme de l'école de Dakar et l'idéologie senghorienne de la Négritude. L'agitation qu'il prône prend forme dans les performances organisées par le collectif qui désavoue la politique picturale de Senghor et adopte de nouvelles techniques pluridisciplinaires (combinant sculpture, peinture, installation et performance) en encourageant une forte participation du public. Cette agitation est une subversion des idées, des pratiques, des canevas et des codes artistiques. Dans la démarche du Laboratoire Agit'Art, l'oralité et la performance permettent d'investir des modes d'action qui parlent au contexte sénégalais, à l'histoire du continent et aux multiples façons dont l'art occupe la communauté. C'est dans ce sens du travail collectif qu'un modernisme postcolonial (Okeke 2015) surgit, simultanément à une révolte politique et à une posture anti-esthétique si on entend par celle-ci une démarche contre les institutions artistiques consacrées par une modernité occidentale qui passe par l'image de Senghor. Cette posture conduit les artistes à s'installer dans ce qu'il est commun d'appeler le premier village des arts, situé au Camp Lat Dior d'où ils seront expulsés dans la nuit du 23 septembre 1983 par le régime du Président Abdou Diouf qui prend le pouvoir à partir de 1981.

La pratique d'Issa Samb trouve du sens dans cette période charnière de la vie artistique sénégalaise. La manière dont l'art s'exprime change de forme. Sa peinture est performative, la trace de quelque chose que le présent de son corps laisse dans son sillage. Mais l'expression du corps chez Joe Ouakam est une manière de nous rappeler le présent. Ce qu'il laisse sous forme de trace est moins important, car le passé

2 Djibril Diop Mambety, El Hadji Sy, Amadou Sow et Bouna Médoune Seye, sont entre autres les artistes ayant participé à ce collectif.

n'occupe pas une place majeure dans son travail. D'ailleurs, au regard de cette forte présence du corps performatif et de l'instant même, il dit travailler au présent :

Je vis au présent. Dès que je sors du présent, c'est pour me projeter, rarement pour revenir en arrière. Le passé a peu, voire pas de place dans mon travail. Mon travail porte précisément sur les choses du présent, et c'est même ce qui caractérise son côté éphémère. C'est pourquoi, d'ailleurs, j'ai arrêté mon travail photographique ; pour éviter de fixer les choses et d'y revenir. J'ai toujours pris garde à ça. Dès que je me rendais compte que ça me conduisait à vouloir historiciser, j'arrêtais. Le passé n'occupe pas une place centrale dans ce que je fais (Kouoh 2013 : 18-19).

Cette affirmation d'Issa sur le « présentisme » (Hartog 2012) de sa pratique artistique peut être mis en résonance avec deux perspectives de son travail. D'une part, sa performance et d'autre part, son rapport aux objets. Chez Issa, la posture vis-à-vis du passé sous-tend l'idée de la permanence, s'attachant davantage au corps « vivant » de la performance, dans un mouvement qui évoque chaque instant pour le renvoyer dans le passé. On pourrait penser que ce caractère éphémère de son travail est en opposition avec l'omniprésence des objets qui peuplent son atelier. Car autant on est dans le culte de l'éphémère, attaché aux avant-gardes - qui s'érigent contre le fétichisme de l'objet - autant les installations d'Issa ont la magie de donner une âme aux objets de la vie quotidienne. À ce propos, Elizabeth Harney mentionne que dans les multiples workshops du Laboratoire Agit'Art, l'objet fonctionne souvent comme accessoire et devient secondaire dans l'aspect conceptuel de la performance. En effet, si l'utilisation de matériaux recyclés, l'installation, l'accumulation et l'assemblage sont une manière de contester les hiérarchies modernistes entre haute et basse culture, entre art élitiste et art populaire, inhérentes au discours de Senghor, ce mode de production rentre dans un jeu manifeste promu à un art nouveau dans un contexte politique qui s'adapte à son environnement tout en adoptant les codes d'un marché international (Harney 2004 : 112).

Issa Samb travaille à partir d'objets de la vie quotidienne. Les associations qui en résultent trouvent leur particularité dans les lieux, les circonstances et les contextes qui donnent un halo d'étrangeté aux pièces. Cette récupération s'appesantit sur la société capitaliste et sur les rebuts de celle-ci. C'est la raison pour laquelle l'interprétation qui est faite de la récupération, relative à la pauvreté et au manque de matériel, doit être nuancée. Car la récupération est un choix dicté par une vision de la société et de l'art dont le langage et les modes de narration ainsi que la grammaire doivent être revus et corrigés. La pauvreté ne peut pas expliquer l'adhésion à une pratique de la récupération. C'est parce que la nécessité d'interroger la matérialité des choses amène les artistes progressivement à délaisser les techniques apprises à l'école des beaux-arts dans ce contexte historique. Dans la pratique individuelle de Joe Ouakam ainsi que dans son univers rationnel, sa performance « digère » les objets. L'artiste lui-même phagocyte les personnes qui entrent dans son espace devenu un atelier, un lieu de vie et d'exposition permanente. Joe Ouakam s'apparente à un collectionneur dont l'obsession décrite par Susan Pearce semble pathologique dans son rapport à l'objet (Pearce 1994). C'est que le collectionneur n'est pas l'artiste. Il détient l'objet qu'il ne transforme pas, il le garde et le pérennise pour la postérité. L'artiste, quant à lui, entre dans un

conflit avec l'objet qui n'est que matériau et dont l'intégrité est très souvent peu respectée et le sens, bien des fois, transformé.

Au regard de ce qui précède, il n'est donc pas étonnant que les installations d'Issa Samb nous rapprochent de la spiritualité des *Xàmbs*. Ces derniers représentent un dispositif d'objets que la tradition consacre dans un espace de la maison familiale comme lieu de culte. Agencés souvent dans une arrière-cour, ils sont le retrait des esprits. Lieux sacrés encore vivaces dans les cours de la communauté lébou de Dakar, espace de préservation d'un patrimoine immatériel vivant et territoire mystique de la maison où on dépose les offrandes pour les mânes des ancêtres, les *Xàmbs* constituent des autels qui parlent du présent dans le sens qu'ils réincarnent le lieu de vie des ancêtres qui sont morts mais ne sont pas partis. Le « présentisme » qui est visible dans la pratique artistique de Joe Ouakam, semble littéralement attachée à la mort et donc à un corps qui n'est plus.

Le *Xàmb* est un autel qui nous parle du présent. C'est une installation qui rapproche l'installation sacrée d'un acte performatif profane et fait de la vie et des traditions un dispositif scénique. Joe Ouakam ré-enchanté ce dispositif dans une contemporanéité qui l'émancipe de la « distinction ». Passeur ou embrayeur, c'est le rôle qu'il joue quand il brouille ces frontières entre le spirituel et le matériel, le sacré et le profane toujours dans la sphère esthétique. Dans l'atelier d'Issa, les objets prennent place comme des sujets et non comme des objets. Ils ne sont pas de simples accessoires, mais des actants qui participent de cette abolition entre l'art et la vie, entre l'animé et l'inanimé, entre le corps et l'esprit.

L'œuvre de Joe Ouakam est une œuvre entièrement subversive et foncièrement politique, à l'image de ses thématiques qu'il avait l'habitude de mettre en scène dans les années 1990, Gandhi, Mandela, Lénine, la France coloniale, Soweto, le drapeau du Sénégal, etc. (Ibong 1991 : 206), qui énoncent un discours entre l'Art et l'État. Dans la même veine, Issa brûle toutes ses peintures que Senghor sélectionne pour l'exposition de « l'art sénégalais d'aujourd'hui » qui se déroule 26 avril-24 juin 1974 au Grand Palais. Il refuse que son art justifie une instrumentalisation ou une illustration de la Négritude à travers le label École de Dakar (Kouoh 2013 : 13). La facture politique de son vocabulaire visuel rejoint facilement l'iconographie du mouvement socio-plastique *Sét-Sétal*.³ Un mouvement de la fin des années 1980 caractérisé par l'engagement citoyen des jeunes qui décident de nettoyer et décorer eux-mêmes leurs quartiers. Le *Set Sétal* nourri par un arrière fond sociopolitique sera soutenu par Joe Ouakam. L'artiste traduit la ferveur populaire du mouvement en ces termes :

En dehors de son caractère politique, le *Set Sétal* pose le problème d'une expression plastique de base. Dans les quartiers, beaucoup de gens qui ont agi sur les murs ne sont ni des peintres professionnels, ni des décorateurs. Ce sont des enfants, des adolescents qui ont commencé à se servir de la couleur sur les murs et ainsi parmi ces jeunes oisifs sirotant le thé du chômeur, il y avait, sommeillant, des talents qui se sont mis soudain à faire parler les murs et le macadam. C'est une expression populaire, les décorateurs et artistes professionnels vont intervenir bien après, sollicités parfois par les municipalités » (Enda 1991 : 21).

3 Expression de la langue wolof qui signifie « propre » ou « rendre propre »

Cette rupture advient dans la recherche d'un nouveau modèle de société avec un bouleversement des références politiques et esthétiques qui sera profondément développé dans la série de performances intitulée *Plekhanov*, dont une sera consacrée à Pierre Lods auquel Issa Samb rend hommage dans un essai intitulé *Poto-poto Blues*. Toujours dans la dynamique politique de sa performance, Issa se met en scène dans *Omar Blondin, Ré-ouverture du procès* (2016). Dans ce film d'Ican, Joe Ouakam s'attelle à la réouverture du procès de l'étudiant sénégalais et militant anticolonial Omar Blondin Diop retrouvé mort dans sa cellule en 1973.

Omar Blondin était une figure de la contestation étudiante de mai 1968 à Paris, en tant qu'adjoint de Daniel Cohn-Bendit. Il prenait une part active à la campagne électorale du trotskiste Alain Krivine, responsable de la Ligue communiste. Il fut exclu de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud et expulsé de France en 1969 pour « activités subversives ». Omar Blondin Diop fut arrêté en novembre 1971 à Bamako. Il était accusé de fomenter la libération de ses camarades incarcérés en brûlant le Centre culturel français et le ministère des travaux publics en protestation contre les travaux exorbitants à l'occasion de la visite du Président Georges Pompidou à Dakar en 1971, et en attaquant le cortège de celui-ci avec des cocktails Molotov (Cherel 2020: 90). Le 23 mars 1972 il fut condamné à trois ans de réclusion pour « atteinte à la sûreté de l'État » par un Tribunal spécial (Cissokho 2022).

Dans le film d'Ican, la voix monocorde de Joe Ouakam poursuit : « Le 11 mai 1973 Omar Blondin Diop, né le 18 septembre 1946, un ancien de l'ENS de Saint Cloud, est retrouvé pendu dans la cellule à la prison de Gorée où il était détenu pour motif politique ». Le 10 mai 2013 fut organisée une rencontre de témoignages sur « Omar Blondin Diop : 40 ans après », qui s'est tenue à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD) en présence de plusieurs figures de la gauche sénégalaise et la famille de Omar Blondin Diop qui réclame la réouverture du procès.

Les circonstances de la mort de Omar Blondin Diop ne sont, à ce jour, toujours pas élucidées. Néanmoins, contrairement au journal *Le Soleil* qui relayait la version officielle du suicide, Roland Colin, directeur de cabinet du président du Conseil Mamadou Dia (1957-62), raconte dans son essai intitulé *Sénégal notre pirogue* (Présence Africaine, 2007) qu'Omar Blondin Diop avait reçu en détention la visite de Jean Collin, ministre de l'Intérieur, avec lequel il eut une altercation: « Le ministre, a-t-on su en fin de compte, aurait donné l'ordre au gardien de le châtier. Le lendemain, il fut retrouvé pendu dans sa cellule » (Cissokho 2022). Dans le film d'Ican, Joe Ouakam se demande, d'une voix grave et posée : « s'était-il suicidé par pendaison ou avait-il été pendu après qu'il fut décédé ? ». Une toge d'avocat enrôlée autour du corps, il se dirige vers un mannequin tout de noir habillé mis en face d'un mur blanc sur lequel il écrit « mon frère Oumar Blondin Diop ». Cette performance inscrit Issa dans une temporalité de la gauche sénégalaise dont il fait partie.

Joe Ouakam essaie d'abolir la frontière entre l'art et le politique, le corps et l'esprit pour forger un corps qui pense, un corps-discours lui-même et que la performance énonce. Cependant, il ne s'évertue pas à une performance qui structure un espace et consacre des lieux communs d'énonciation encadrés par un protocole avec ses spécialistes et son public, attendu et converti dans une temporalité qui présente l'art dans ses espaces sacrés. Ici, la performance se confond avec la vie

de tous les jours. Elle porte l'expression d'un art qui détruit la temporalité des lieux de l'art et s'émancipe de son cadre attendu. Elle brouille les locations en inventant une nouvelle dimension où l'art nous reçoit et nous habite. Ce n'est donc pas étonnant si monologue et soliloque s'entrelacent de manière inextricable.

Joe Ouakam fut à la croisée des chemins et il a agi comme un embrayeur entre les sphères. Sa pratique multiforme a cassé les codes de l'art dans une époque où le discours du modernisme artistique au Sénégal est dominé par la pensée critique du président-poète Léopold Sédar Senghor. Passeur dont la vision se situe entre art, politique et épistémologie, il a joué avec la magie des objets dans des assemblages et des installations insolites, rendant à ceux-ci une dimension performative qui rompt avec le formalisme des peintres de l'école de Dakar. À l'image de son atelier, espace de réflexion et de production, son discours multiforme fut ré-enchanté par une esthétique du fragment. Tout comme il parvient à faire des arbres et des résidus de sa cour un tout entier inclus dans son art, il est resté un personnage énigmatique, bien connu du public dakarois, surtout du quartier du plateau en plein centre-ville de Dakar.

Bibliographie

- Cherel, Emmanuelle, « Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969 : une photographie reprise par Joe Ouakam et Vincent Meessen », in Mamadou Diouf et Maureen Murphy (dir.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*. Dijon : Les presses du réel, 2020.
- Cissokho, Demba, <https://www.senepius.com/opinions/quand-omar-blondin-diop-mourait-en-detention> (consulté le 25 avril 2022).
- Enwezor, Okwui, « Where, What, Who, When: A few Notes on African Conceptualism » in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2012.
- Harney, Elizabeth, In *Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham (NC): Duke University Press, 2004.
- Ibong, Ima, « Negritude: Between mask and flag. Senegalese cultural ideology and the 'École de Dakar' », in *Africa Explores. 20th Century African Art*. New York: The Center for African Art, 1991: 198-209.
- Kouoh, Koyo, *Parole ! Parole ? Parole ! Issa Samb et la forme indéchiffrable*. Cat.exh. Berlin: Sternberg Press; Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2013.
- Okeke, Chika, *Postcolonial Modernism, Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Pearce, Susan, *Interpreting Objects and Collection*. London: Routledge, 1994.
- Set setal: des murs qui parlent, nouvelle culture urbaine à Dakar*. Dakar: Enda, 1991.

Remémoration de la Mammy dans l'œuvre de Betye Saar

Shaweta Nanda



Ill. 1 : Hattie McDaniel, la Mammy dans *Autant en emporte le vent* (1939). Getty Images free access

Les stéréotypes de la femme noire : Aunt Jemima/ la Mammy/la domestique

La Mammy noire a été consacrée comme le modèle de la domesticité, de la loyauté et de la soumission dans l'imaginaire culturel populaire américain. La Mammy d'*Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell et la performance magistrale de Hattie McDaniel (1895-1952) dans l'adaptation de ce roman par David O. Selznick (1939) sont quelques-uns des exemples les plus mémorables et les plus marquants de cette représentation. Après l'abolition, de nombreuses publicités, des farines pour pancakes et des sirops d'érable par exemple, ainsi que des objets banals comme des boîtes à biscuits, des cloches et/ou des salières ont contribué à renforcer le stéréotype de la femme noire en tant que figure maternelle, altruiste et éternellement souriante. Visuellement, la Mammy ou Aunt Jemima¹ est représentée comme une femme obèse, à la peau

¹ Même si la figure de la Mammy désigne plutôt la nounou qui s'occupe de l'éducation des enfants - contrairement à Aunt Jemima, associée à la cuisine - elle est aussi connue pour ses talents culinaires. Dans ce qui suit je ne fais pas la différence entre les deux figures, puisque toutes les deux opèrent dans un réseau de domesticité. Mes arguments concernant les stéréotypes des femmes noires sont applicables tant à Aunt Jemima qu'à la Mammy.

noire foncée, vêtue d'un bandana (rouge), d'une robe grande taille et d'un tablier. Dans son récent documentaire *Black Memorabilia* (2017) Chico Colvard fait une découverte choquante qui dément l'idée ou supposition courante que les objets racistes anti-Noirs appartiendraient au passé : afin de répondre à la demande (mondiale) constante, les objets de collection montrant des images caricaturales de sujets noirs tels les boîtes à biscuits à la Mammy noire, les cloches, les tirelires au « Jolly Nigger » (Noir au sourire banania), sont toujours fabriqués, et plutôt massivement. Ces objets à caractère raciste nouvellement fabriqués sont par ailleurs souvent vendus comme des antiquités.

Le stéréotype de la Mammy a été utilisé par la société capitaliste hétéropatriarcale blanche pour camoufler, maintenir et justifier l'oppression des femmes noires en raison de leur race, de leur sexe et de leur classe, dans la société américaine d'avant et d'après la guerre de Sécession.² Hazel Carby soutient que l'objectif des stéréotypes n'est « pas de refléter ou de représenter une réalité mais de fonctionner comme un déguisement, ou une mystification, des relations sociales objectives ». Ces images de domination font que « le racisme, le sexisme, la pauvreté et les autres formes d'injustice sociale apparaissent comme des éléments naturels et inévitables de la vie quotidienne » (Carby dans Collins 2000 : 69). D'autre part, l'idéologie raciste anti-noire nie la réalité de la capacité intellectuelle des femmes noires, de leurs aspirations à la promotion sociale et de leur compétence à exceller dans des emplois autres que les travaux domestiques mal rémunérés. Il en résulte une surreprésentation des femmes noires dans le secteur du travail domestique et des services depuis l'émancipation jusqu'à aujourd'hui.

Alors que la demande d'objets de collection anti-Noirs a augmenté, les artistes et intellectuels noirs se sont constamment engagés pour contrer leur iconographie dégradante. En juin 2020, la marque alimentaire américaine Quaker Oats,³ vieille de 130 ans, décida de se passer de la marque Aunt Jemima pour commercialiser ses pancakes et sirops. Elle publia une déclaration soulignant « qu'à l'origine de Aunt Jemima est un stéréotype racial » (cité par Kessler 2020). Même s'il s'agit d'un pas dans la bonne direction, il reste encore beaucoup à faire. J'examine dans ce qui suit l'héritage durable de ce stéréotype dégradant et montre comment Betye Saar (*1926) transforme un large éventail d'objets trouvés, d'objets de collection anti-Noirs, de photographies anciennes et de textes en outils d'émancipation. Je montre également comment le traitement de ces images par Betye Saar a changé ou évolué au fil des ans. Son invention d'une Aunt Jemima armée, dans son œuvre emblématique *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), a inspiré d'autres artistes noires dont Renee Cox. Saar a repris son travail sur Aunt Jemima en 1998 et 2000 dans deux expositions, *Workers + Warriors : The Return of Aunt Jemima* (1998 ; Travailleurs et Guerriers : Le retour d'Aunt Jemima) et *In Service : A Version of Survival* (2000 ; En service : une version de l'art de survivre). Non seulement elle déconstruit les stéréotypes anti-Noirs, Saar exhume également les souvenirs douloureux de la traite transatlantique, de l'esclavage et de l'époque Jim Crow. Elle utilise l'assemblage pour commémorer l'histoire du

2 Pour une discussion détaillée de la question, voir Nanda Shaweta 2014 : 291-304.

3 Pour plus de détails, voir <https://www.nbcnews.com/news/us-news/aunt-jemima-brand-will-change-name-remove-image-quaker-says-n1231260>.

travail, de lutte et de résilience des femmes noires, généralement expurgée du discours dominant.

L'avènement de la Mammy au fusil

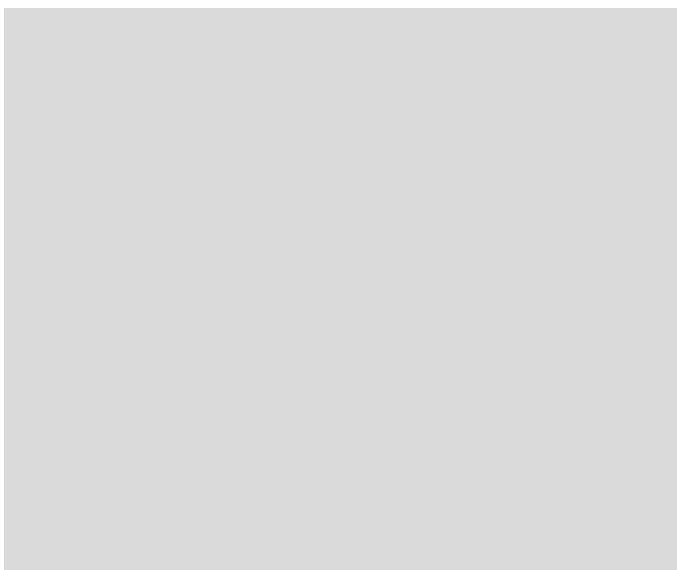
Pour recueillir les réactions de la communauté après l'assassinat de Martin Luther King Jr. (1929-68) en 1968, le centre culturel *Rainbow Sign*⁴ lança un appel aux artistes pour exposer leurs œuvres sur les « héros noirs ». Dévastée et enragée par la mort du Dr King, Saar saisit l'occasion pour créer *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), qu'elle désigne comme sa première œuvre d'art ouvertement politique. Le choix du sujet et la manière dont Saar répond à l'appel sont sans équivoque.⁵ La célébration de la vie du Dr King et de son héritage d'action directe et non violente aurait été un choix évident. Cependant, Saar revisite des objets ménagers quotidiens. Puisque leur fonction habituelle est d'ancrer et de perpétuer des stéréotypes humiliants, Saar choisit de les exposer pour attirer l'attention sur le travail, le labeur et les expériences méconnues de femmes noires que l'art rend mémorables.

Une publicité populaire pour des pancakes, représentant Aunt Jemima portant son bandana rouge classique, constitue l'arrière-plan de l'assemblage. Une figurine de Aunt Jemima, destinée à ranger un stylo et un bloc-notes, constitue le premier plan. Saar remplace le bloc-notes par trois choses. Tout d'abord, par la carte postale qui représente une Mammy noire dans la tenue conventionnelle de la domestique. Cependant, contrairement aux représentations populaires où des nourrices noires s'occupent d'enfants blancs, cette carte postale montre ce que Saar décrit comme « une Mammy avec un enfant mulâtre, ce qui était une autre manière d'exploiter les femmes noires pendant l'esclavage » (*Berkeley Revolution*).⁶ Saar met visuellement en avant l'histoire souvent cachée de l'exploitation sexuelle et du viol des femmes noires asservies par les hommes blancs. Simultanément, elle brise le mythe de l'asexualité de la Mammy noire et met à mal le récit du prétendu manque d'attrait sexuel des femmes noires.

4 Pour plus d'informations sur l'histoire et l'héritage du *Rainbow Sign*, et la manière dont il a accueilli d'éminents artistes noirs tels que Romare Bearden, Elizabeth Catlett, Betye Saar, Maya Angelou et James Baldwin, voir Max Lopez et Tessa Rissacher « The Rainbow Sign ». <https://revolution.berkeley.edu/projects/rainbow-sign/>. Saar a longuement parlé de la création de Aunt Jemima : « Je suis le genre de personne qui recycle les matériaux, mais je recycle aussi les émotions et les sentiments... Et j'étais furieuse à propos de la ségrégation et du racisme dans ce pays ». (<http://www.artnet.com/artists/betye-saar/>)

5 Saar explique comment et pourquoi elle a créé *The Liberation of Aunt Jemima* : « J'ai créé *The Liberation of Aunt Jemima* en 1972 pour l'exposition Black Heroes au *Rainbow Sign Cultural Center*, Berkeley, CA (1972). L'exposition était organisée autour des réactions de la communauté à l'annonce de l'assassinat de Martin Luther King Jr. en 1968. Cette œuvre m'a permis de canaliser ma juste colère, non seulement face à la grande perte de MLK Jr. mais également face au manque de représentation des artistes noirs, en particulier des femmes noires. J'ai transformé l'image désobligeante de Aunt Jemima en une figure féminine guerrière, luttant pour la libération des Noirs et les droits des femmes. Cinquante ans plus tard, elle s'est finalement libérée elle-même. Et, pourant, il reste encore du chemin à parcourir ».

6 Au cours d'un entretien conservé dans les archives numériques de *Berkeley Revolution*, Saar explique les différentes composantes de l'assemblage : « Pendant de nombreuses années, j'ai collectionné des images dérogatoires : des cartes postales, une étiquette de boîte à cigares, une publicité pour des haricots, du dentifrice Darkie. J'ai trouvé une petite figurine de Aunt Jemima, une caricature d'esclave noire, comme celles utilisées plus tard pour la publicité des pancakes. Elle avait un balai dans une main ; dans l'autre, je lui ai glissé un fusil. En face d'elle, j'ai placé une petite carte postale d'une Mammy avec un enfant mulâtre, autre façon dont les femmes noires étaient exploitées pendant l'esclavage ».



Ill. 2: Betye Saar: *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), assemblage, 11,75 x 8 x 2,75 pouces.

Image non disponible, veuillez cliquer sur le lien: <https://revolution.berkeley.edu/liberation-aunt-jemima/>

Deuxièmement, la moitié inférieure de la carte postale est recouverte d'un drap blanc. Le drap représente les tâches domestiques qui incombent à la Mammy. Au-delà de ce symbolisme évident, le drap blanc rappelle le Ku-Klux-Klan,⁷ un groupe suprématiste blanc, souvent décrit comme le parfait exemple du terrorisme blanc local.⁸ Les membres du Klan étaient souvent vêtus (et représentés ainsi à Hollywood) de robes blanches et de cagoules blanches pointues, notamment lors de leurs raids nocturnes au cours desquels ils terrorisaient et/ou lynchaient des Noirs. L'organisation fut créée pour rétablir la suprématie blanche et annuler les acquis de l'époque de la Reconstruction.

Finalement, les références à l'asservissement se retrouvent sous la forme du coton éparpillé aux pieds de Aunt Jemima, car les Africains ont été réduits en esclavage principalement pour être exploités comme travailleurs non rémunérés dans les plantations américaines. Au travers de son assemblage, Saar renverse habilement le cadre visuel de la servitude et de la déresponsabilisation en posant un poing noir (emblématique du mouvement Black Power), devant la feuille blanche. Ce poing se hisse au-dessus de la bande aux couleurs rouge, jaune, noir et vert du drapeau nationaliste noir,⁹ symbole de la lutte contre le racisme et l'oppression. Saar renforce l'iconographie militante de son œuvre en armant Aunt Jemima d'un fusil noir d'un côté et de l'autre, d'un énorme balai. Attribut du domestique, le balai se transforme en arme de défense et/ou d'attaque. Ces trois éléments - le poing noir, les couleurs du drapeau de la libération et le fusil - indiquent au spectateur que les Noirs, au lieu d'être subjugués, vont désormais riposter avec férocité à la violence qu'ils subissent. L'ironie sarcastique subvertit le stéréotype. Elle juxtapose le pistolet - emblème évident d'un objectif militant - au balai et le sourire naïf de la Mammy, soulignant non

7 Dans *I'll Bend but Not Break*, Saar utilise un drap blanc et brode KKK sur le drap pour rendre explicite le lien entre les deux.

8 Finlay Greig, dans son rapport pour *The Scotsman*, rapporte que plus de 140 000 personnes ont signé la pétition pour que le KKK soit « officiellement étiqueté comme une organisation terroriste ». La pétition déclare : « Les Noirs américains sont ceux qui ont le plus souffert de ce groupe terroriste. Le terrorisme est le recours à la violence et à l'intimidation dans la poursuite d'objectifs politiques... Si ISIS - ou ISIL - est qualifié de groupe terroriste pour ses actes, alors le KKK correspond assurément à la description claire d'un terroriste ». <https://www.scotsman.com/news/world/ku-klux-klan-terrorist-organisation-white-supremacist-history-explained-kkk-leader-attacks-black-lives-matter-protesters-2879382>.

9 Le drapeau panafricain, également appelé drapeau afro-américain ou drapeau de la libération des Noirs, a été officiellement adopté par l'UNAI-ACL (Universal Negro Improvement Association and African Communities League), le 13 août 1920.

seulement les éléments clés de la servitude mais aussi leur transformation en instruments de pouvoir.¹⁰

The Liberation of Aunt Jemima est une œuvre révolutionnaire pour deux raisons. Premièrement, Saar renverse le stéréotype de la Mammy pour en faire une icône de la libération des Noirs. Deuxièmement, la fusion des mondes de l'art et de la politique qu'elle cherche suit le mot d'ordre du mouvement Black Arts, l'aile artistique du Mouvement Black Power. Ces deux mouvements tirent leur synergie intellectuelle de la pensée de Malcolm X (1929-1965). Soulignant l'importance de l'arène culturelle pour l'émancipation des Noirs, Malcolm X affirmait que les Noirs « doivent lancer une révolution culturelle pour déconditionner un peuple tout entier » (Robson 2008 : 9).¹¹ Cette révolution viserait l'autodétermination, l'autonomie, la responsabilisation et la reconnexion avec le passé et le patrimoine du peuple noir. Les arts joueraient un rôle central dans l'élévation politique du peuple noir. Saar intègre ces préoccupations dans *The Liberation of Aunt Jemima* (1972).

Si *The Liberation of Aunt Jemima* exprime son indignation face au meurtre de King, l'œuvre témoigne donc surtout de l'influence idéologique de Malcolm X. En opposition à la non-violence de King, Malcolm X défendait la « violence révolutionnaire » et l'autodéfense armée comme moyen d'assurer l'égalité, l'indépendance et les droits civiques et politiques des Noirs. Inspiré par ses idées, Huey Newton (1942-1989) incita les Noirs à s'armer pour lutter contre l'oppression raciale et la brutalité policière : « Avec des armes dans nos mains, nous n'étions plus leurs sujets, mais leurs égaux ». ¹² Outre l'autoprotection, les armes à feu jouaient un rôle central dans le démontage de la hiérarchie raciale en termes visuels. Eric Baker affirme que dans la culture américaine les armes à feu sont des symboles de la suprématie blanche.¹³ L'image des Black Panthers (principalement des hommes) portant ouvertement des armes à feu en public véhiculait le message de l'empouvoirement noir qui ferait vaciller la suprématie blanche. La convergence entre les Black Panthers, que leurs détracteurs qualifiaient de « militants armés » (Morrison 2021),¹⁴ et la Jemima armée me permet d'affirmer que Saar remet en question les hiérarchies raciales et de genre.

En plus de transformer la Mammy soumise en guerrière héroïque, Saar lance une croisade contre les stéréotypes anti-Noirs dégradants. Dans une déclaration citée par LeFalle-Collins (2000 : 5), elle précise que sa mission consiste à « transformer les images négatives pour en extraire des informations positives puissantes ». ¹⁵ Les

10 Je suis redevable à Christoph Singler pour cet argument.

11 Robson proclame que le mouvement Black Arts est né le jour où Malcolm X fut assassiné.

12 Pour plus de détails, voir <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

13 Voir le site <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

14 Pour plus de détails, voir <https://why.org/articles/decades-later-a-new-look-at-black-panthers-and-their-legacy/>.

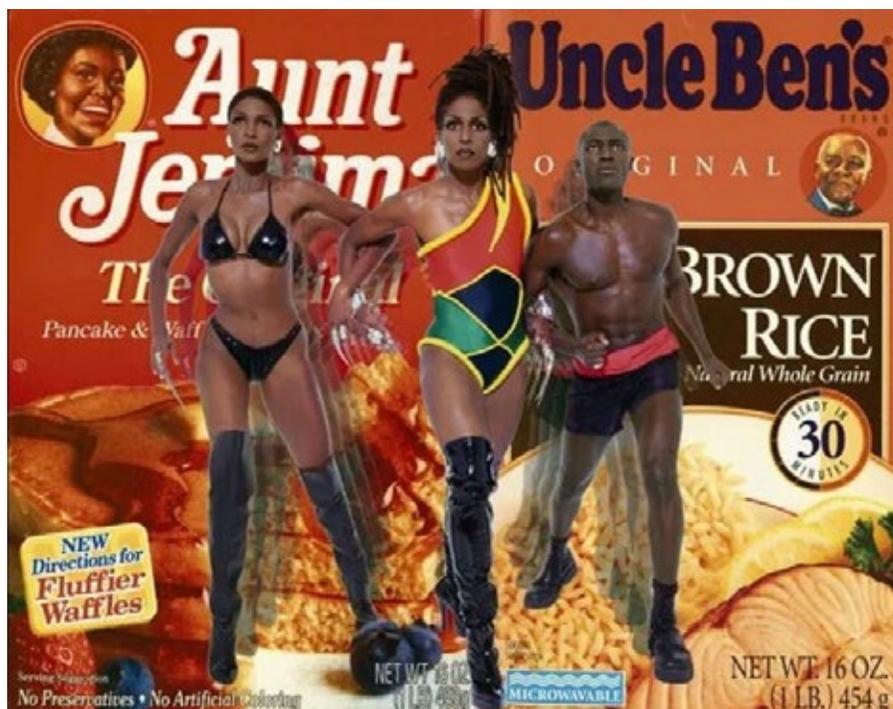
15 Saar écrit : « À la fin des années 1960, j'ai commencé à collectionner les images dégradantes d'Afro-Américains, désormais appelées *Black Collectibles*. J'ai le sentiment que ces images étaient importantes pour documenter la façon dont les Blancs ont historiquement perçu les Afro-Américains et comment ils nous ont dépeints comme des caricatures, des objets, des êtres moins qu'humains. Il s'agit d'images et d'objets fabriqués qui, dans bien des cas, étaient la seule référence que nous avions de nous-mêmes. Le mouvement des droits civiques et l'assassinat de Martin Luther King Jr. m'ont incitée à utiliser ces images dans mon art. J'ai commencé à recycler et à transformer des Sambos, des Toms et des Mammys dans mes assemblages. La Mammy, personnage inventé par les Blancs pour représenter une servante, est toujours obèse avec des traits grossiers... La Mammy savait et restait à sa place. En 1972, j'ai tenté de changer cette «place» en créant la série *The Liberation of Aunt Jemima*. Mon intention était de transformer une figure négative et avilissante en une femme positive et puissante, qui se tient face à l'ennemi, un balai dans une main et une arme dans l'autre, pour la bataille. Une guerrière prête à combattre la servitude et le racisme » (Saar 1998 : 249).

objets trouvés et les publicités, souvent considérés comme futiles, jouent un rôle crucial dans la formation du discours culturel populaire. Trudier Harris observe que dans la plupart des représentations conventionnelles, la Mammy est associée à la cuisine. En ce sens, la cuisine n'est pas seulement un espace physique, elle évoque aussi des notions comme docilité, conformisme et gémissement (Harris 1982 : 172). Saar offre trois représentations différentes de femmes noires dans cet assemblage : une image publicitaire, la figurine et une carte postale représentant la Mammy avec un enfant mulâtre. Or, dans aucune de ces images, la femme noire ne se trouve à l'intérieur de la maison ou n'est représentée dans ses espaces habituels, à savoir la cuisine ou la chambre d'enfant. Harris soutient également que si la bonne traditionnelle est obséquieuse, réservée et s'identifie au statu quo, l'activisme politique est la caractéristique de la Mammy « militante » (Harris 1982 : 24). Elle n'a aucun scrupule à recourir ouvertement à la violence, dans la lutte pour ses droits ou contre l'oppression. La représentation de Aunt Jemima par Saar correspond à la description que fait Harris de la Mammy militante. Armée de son balai et son fusil, Aunt Jemima est une héroïne noire puissante, une guerrière qui s'apprête à démanteler la suprématie blanche. Saar révèle des images racistes anti-Noirs associées à des « objets de collection méprisables » (Patricia Turner, 2002 : 5) utilisés par l'économie capitaliste hégémoniale et le dispositif idéologique blancs pour populariser les stéréotypes.

L'héritage de *The Liberation of Aunt Jemima*

The Liberation of Aunt Jemima devint rapidement populaire. L'intellectuelle et militante noire Angela Davis lui attribua le mérite de marquer le début du mouvement des femmes noires (Sayej 2018). Elle a influencé des générations d'artistes noirs comme l'US-jamaïcaine Renee Cox (*1960), dont *The Liberation of Lady J. and U.B.* (1998, ill. 3) a été inspirée par l'œuvre de Saar.¹⁶ Cox lui rend hommage en utilisant le titre de l'assemblage de Saar. Cox poursuit sa croisade contre les marques alimentaires populaires telles que *Uncle Ben's Brown Rice* et *Aunt Jemima Pancakes* qui ridiculisent les corps et les identités des Noirs pour en tirer des bénéfices économiques. Les boîtes d'aliments qui affichent des étiquettes et les images dégradantes constituent la toile de fond du collage de Cox. Le procédé éclaire la manière dont la politique, les abus économiques, le racisme et les stéréotypes anti-Noirs se côtoient dans les publicités, composantes cruciales de la culture populaire. Le premier plan est occupé par la propre Cox en tant que super-héroïne nommée Rajé. On voit Rajé tenir les mains de nouveaux avatars de Aunt Jemima et d'Oncle Ben, désormais libres. Les expressions déterminées et sombres des trois personnages, ainsi que la manière dont ils avancent ensemble, leur confèrent une certaine dignité. Leur regard tourné vers le large suggère également qu'ils se lancent dans une entreprise monumentale.

¹⁶ Cox en parle dans son entretien avec Artress Bethany White (1998 : 55).



Ill. 3 Renée Cox, *The Liberation of Lady J. and U.B.*, 1998. Impression Cibachrome, 48 x 60 pouces (121,9 x 152,4 cm). Courtesy Renée Cox

Rajé porte des tresses afro et des bottes en cuir noir qui la placent dans la tradition de la résistance politique noire, car ces coiffures afro, les bérets noirs, les vêtements en cuir (y compris les bottes et les vestes) et les lunettes de soleil noires sont les éléments centraux de l'héritage visuel des Black Panthers dans l'arène culturelle. D'autre part, le justaucorps de super-héroïne de Rajé - noir avec du rouge, du jaune et du vert - est aux couleurs du panafricanisme et du drapeau national jamaïcain. À l'instar de l'utilisation du poing noir par Saar, Cox explicite sa position politique par le biais des tresses de Rajé et les couleurs du nationalisme noir dans sa version de la libération de Aunt Jemima.

Malgré certaines similitudes, la manière dont Cox et Saar libèrent Aunt Jemima des cases stéréotypées est différente. Cox brise le moule et remplace Aunt Jemima et l'oncle Ben, maintenant affranchis, par la mannequin noire Roshumba Williams et l'acteur Rodney Charles. Elle les habille en cuir noir associé aux Black Panthers et leur ouvre les portes de la prison aux sourires serviles et aux bandanas rouges. Libérés des sempiternelles boîtes de riz brun et de sirop d'érable, l'oncle Ben et Aunt Jemima respirent la force et la jeunesse, ils sont plus dynamiques, musclés, sûrs d'eux et déterminés - bien loin de leurs homologues stéréotypés, plus âgés et plus faibles. Comme Saar, Cox démonte également leur représentation (fausse) en tant que figures asexuées. Ses modèles respirent la virilité, le glamour et la beauté pulpeuse. Au contraire, l'Aunt Jemima de Saar, sur la voie de l'émancipation, conserve son physique stéréotypé tels son corps obèse, une peau noire comme la suie et le foulard caractéristique ; Saar se concentre essentiellement sur un changement d'attitude et lui fait arborer un sourire narquois. Chez Cox, la libération ne comporte ni armes ni bombes, mais avec leurs ongles pointus et saillants, ses trois personnages sont prêts à en découdre. Alors que chez Cox c'est une figure noire qui libère les deux autres, Saar se concentre sur

l'émancipation de Jemima, armée d'un pistolet, d'un fusil et de son sempiternel balai. Aunt Jemima n'est plus une victime, elle cherche rétribution et devient une héroïne exerçant son pouvoir.

La différence entre les approches de Saar et de Cox se reflète du reste dans les titres. Contrairement à Saar qui conserve le nom de Aunt Jemima, Cox ne se contente pas de démolir visuellement les stéréotypes mais transforme également les noms. Elle désigne Aunt Jemima sous le nom de Lady J., dissociant ainsi sa figure, qui vient de s'émanciper, du monde de la servitude. Le terme « lady » désigne une femme de la classe supérieure, généralement une femme blanche. Par ce biais, Cox souligne la mobilité sociale des femmes noires. J'aimerais toutefois remarquer que le terme « lady », surtout lorsqu'il est appliqué à une femme noire, peut être controversé en raison de son histoire complexe. Lisa Thompson affirme que « le comportement sexuel conservateur est le fondement de la représentation de la féminité de la classe moyenne » (Lee 2010 : vii). Le modèle de la « Black Lady » met l'accent sur la moralité ou la pureté des femmes tout en minimisant la sexualité des femmes noires. Il adhère à la vision victorienne négative de la sexualité féminine et à celle de la sexualité des femmes noires comme l'obscur « autre », odieuse et indésirable qui doit être maîtrisée voire éradiquée. Le paradigme de la « Black Lady » respectable, tout comme le stéréotype de la « Mammy », est donc un instrument de répression qui maintient le statut de la femme noire comme une entité asexuée. La « Black Lady » fonctionne aussi comme une « image de surveillance » (Collins 2000 : 69), en ce qu'elle sert à soumettre davantage les femmes noires au lieu de les libérer (Patricia Hill Collins 2000 : 80, Lisa Thompson 2009 : 3 et Shayne Lee 2010 : x). Le nouveau modèle soi-disant libéré de Lady B. et les stéréotypes anti-Noirs, qui devraient s'opposer diamétralement, semblent bizarrement converger. D'autre part, ce nouveau modèle a l'air plus menaçant car, contrairement aux stéréotypes de Mammy/Aunt Jemima, créés par l'ordre capitaliste hétéropatriarcal blanc, la « Black Lady » émerge de la communauté noire – de la bourgeoisie noire - elle-même.

L'œuvre se prête à des significations multiples, souvent contradictoires, l'humour et l'ironie de Cox aidant. Richard J. Powell observe qu'elle met en scène une « évasion fantastique » des deux mannequins qui s'éloignent des paquets de nourriture, et qu'elle met en évidence la « la ligne fine qui sépare les stéréotypes et les représentations idéalisées ». Cox répond par « l'humour et l'ambiguïté plutôt que par une dénonciation solennelle » pour vérifier si les Noirs peuvent vraiment se libérer du racisme intériorisé (Powell 2002 : 231). Chez Cox les avatars émancipés de Jemima et de Ben sont des mannequins et/ou des athlètes. Certes ils se débarrassent d'un stéréotype (signifié par les publicités pour les pancakes), mais le spectateur est amené à se demander s'ils ont vraiment atteint la libération à cette époque de marchandisation culturelle des corps noirs. Ces belles évasions ouvrent des possibilités alternatives bien limitées, dont le sport et la mode, et empêchent la progression des Noirs dans de nombreux autres domaines tels que les sciences, la technologie, la politique, l'université, l'entreprise et les affaires, parmi d'autres.

Le retour de Saar sur le chantier inachevé de Aunt Jemima

On ne saurait nier les avancées politiques et juridiques du Mouvement dans le domaine des droits civiques, qui ont abouti à la déségrégation des établissements d'enseignement et des installations publiques, ainsi qu'à l'interdiction de la discrimination à l'embauche et à l'emploi fondée sur la race, le sexe, la religion ou la nationalité.¹⁷ Malgré ces avancées, Saar revient à la fin des années 1990 sur les objets de collection dégradants. Elle soutient que *The Liberation of Aunt Jemima* reste un « chantier inachevé » en raison du « racisme persistant » aux États-Unis.¹⁸ Les stéréotypes anti-Noirs, la discrimination à l'embauche et au logement, la brutalité policière, l'incarcération massive et le racisme systématique sont toujours à l'ordre du jour. Je soutiens que les choix de Saar concernant la forme d'art et les matériaux sont intimement liés à son projet intellectuel en trois volets : mettre en lumière et honorer ses racines africaines, critiquer la colonisation européenne et l'asservissement des Africains et mettre en avant les histoires de travail des femmes noires bien souvent ignorées et/ou dénigrées par le patriarcat blanc capitaliste et la bourgeoisie noire. J'en viens maintenant à *Lest We Forget ; The Strength Of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, tiré de *Workers + Warriors : The Return of Aunt Jemima* (N'oublions pas : la force des larmes, la fragilité des sourires, la hardiesse de l'amour, œuvre de la série *Travailleurs et Guerriers : Le retour de Aunt Jemima*, 1998).

Le palimpseste des femmes noires

Lest We Forget... (ill. 4) est composée de trois vieilles planches à laver abîmées, rassemblées sous la forme d'un triptyque. Sur le panneau central, Saar retrace visuellement la terrible histoire de la traversée atlantique en agrandissant l'image du *Brookes*, tristement célèbre navire négrier britannique. L'image montre des centaines de captifs noirs enchaînés et enfermés dans la cale du bateau. Violés, maltraités, battus, affamés, dépouillés et mutilés, nombreux étaient les captifs qui connurent une mort douloureuse au cours de la traversée infernale. Si pour les colonisateurs anglais et les maîtres impérialistes le navire représentait le commerce, la prospérité et la gloire, pour les Noirs il signifiait la mort, la déshumanisation et l'enfermement dans une vie d'esclave sans fin. Aunt Jemima portant un fusil revient dans cette œuvre sur le panneau de droite. La planche à laver de gauche porte une photographie floue dévoilant une femme noire penchée au-dessus d'un évier en train de frotter des vêtements. Alors que le panneau à droite illustre l'humour subversif de la première *Aunt Jemima*, celui de gauche célèbre le travail et la résilience des femmes noires.

17 Le militantisme en faveur des droits civils a également ouvert la voie à la loi de 1965 sur le droit de vote et celle de 1968 sur le logement équitable, rendant illégale la discrimination en matière de droit de vote, d'achat et de vente de biens immobiliers.

18 Saar explique que le racisme persistant aux États-Unis, sous différentes formes, l'a poussée à revenir sur le sujet : « Aujourd'hui, en cette fin de millénaire, je suis encore plus consciente de la persistance du racisme, notamment dans les arts, et plus particulièrement de la tendance actuelle à réinventer les images stéréotypées négatives des Noirs. J'interprète cette tendance comme l'émergence de la mentalité subconsciente de la plantation et une forme de contrôle de l'art noir. En réponse, j'ai commencé une nouvelle série d'assemblages qui composent cette exposition *Workers and Warriors : The Return of Aunt Jemima* » (Saar 2000) .



Ill. 4 Betye Saar, *Lest We Forget, The Strength of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, 1998. Technique mixte et figure en bois sur 3 planches vintage, 22 ¾ x 30 ¼ x 2 in. (57.8 x 76.8 x 5.1 cm). Courtesy Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, Purchase, R. H. Norton Trust, 2006.32, Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY. Photo Credit: N/A

Cette œuvre reprend la tradition du triptyque, un format fréquemment utilisé pour des sujets religieux dans les églises chrétiennes. Tatty Martin (n.d.) explique qu'il donne lieu à des perspectives variées sur un sujet ou pour narrer une séquence. Puisque le triptyque permet une narration visuelle, Saar s'en empare pour créer un récit de l'histoire des femmes noires en Amérique. Elle exhume les souvenirs traumatisants, la douleur viscérale et la déshumanisation endurés par ses ancêtres africains à différents moments de l'histoire, notamment lors de la traversée transatlantique, de la période de l'esclavage, de la ségrégation et dans le monde après le Civil Rights Movement. Les trois panneaux interconnectés illustrent non seulement la ridiculisation et les stéréotypes dont sont victimes les femmes noires en Amérique, mais aussi le calvaire de l'esclavage et leur interminable travail harassant dans des emplois subalternes et sous-payés.

Composé d'éléments verbaux et visuels, chaque planche à laver est une œuvre en soi. La dimension visuelle est soutenue par les éléments textuels correspondants, tels que les titres ou les courtes citations que Saar ajoute aux planches. Ma thèse est que Saar revisite les « lieux du traumatisme », pour ainsi dire; elle mène une bataille contre l'oubli et l'effacement de l'expérience des femmes noires.¹⁹ Mon interprétation est étayée par l'analyse des éléments textuels qui accompagnent les éléments visuels dans ce triptyque.

Lest We Forget, est embossé en haut du panneau central et doit être mis en lien avec trois autres textes écrits sur les trois planches à laver. Le panneau central se lit comme suit : « N'oublions pas la fragilité des sourires d'étrangers perdus en mer ».

19. Saar soutient que « ses préoccupations sont les luttes de la mémoire contre l'oubli » (1998: 249).

Saar exhorte les futures générations noires à se souvenir de la traversée transatlantique. Malgré tout, les navires négriers étaient aussi des lieux où se jouait la survie et où se produisaient des rébellions. Aussi Saar lance-t-elle un avertissement : les sourires sur les navires négriers sont fragiles, car non seulement la mort, mais aussi l'insurrection rôdent sous la surface. Sur le panneau de gauche, qui représente le travail des femmes noires, on peut lire « la force des larmes de celles qui ont trimé ». Saar renverse la connotation habituelle des larmes comme un signe de faiblesse, elle accorde de la dignité à ces femmes noires dont le travail était souvent considéré insignifiant. Arlene Raven qualifie ce triptyque de « portrait commémoratif » où souvenirs et larmes se mêlent (1998 : 8). Saar exhume, célèbre et consacre la mémoire et le travail de ses ancêtres anonymes, souvent désarmées, battues mais invaincues, dignes et résilientes, « sur les épaules desquelles nous nous tenons aujourd'hui » (titre d'un autre assemblage de Saar).

Le panneau de droite contient une planche à laver dotée d'un objet de collection anti-noir et trois textes. Associant son art et sa quête d'action politique, Saar écrit le mot d'ordre « Libérez Aunt Jemima », cousu en rouge sur le tablier de Jemima. La deuxième citation, « Les temps extrêmes appellent des héroïnes extrêmes », est inscrite sur l'extrémité inférieure de la planche à laver. Alors que la reconceptualisation de Aunt Jemima en tant qu'« héroïne » noire était implicite dans *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar déclare maintenant ouvertement que la Jemima armée est une « héroïne extrême » qui jouera un rôle central dans la libération des Noirs. L'artiste critique l'inégalité sociopolitique qui empêche l'épanouissement des Noirs. Les temps qui courent sont une « époque extrême ». Soulignant l'importance des textes et des accessoires tels que les fusils dans l'œuvre de Saar, LeFalle-Collins observe : « Qu'elle travaille avec des images de Noirs dignes ou dégradantes, Saar manipule leurs contextes historiques en donnant à ces personnes des voix à travers un texte subtilement tordu et des gestes subversifs » (2000 :6). Enfin, l'inscription en haut se lit comme suit : « N'oublions pas la férocité de l'amour ». Saar remet en question la compréhension banale de l'amour, conçu principalement en termes de paix et de non-violence. Pour elle, l'amour est intimement lié à l'activisme politique, à la hardiesse et à la création de nouvelles possibilités radicales. La Mammy de son œuvre est poussée par ce même amour à revendiquer la justice pour les Noirs et l'éradication des inégalités systémiques.

L'assemblage réunit des objets trouvés pour créer des œuvres d'art en trois dimensions. Créé à partir d'une grande diversité de matériaux tels que des planches à laver, des photographies vintage, des gravures et des objets de collection dérogatoires, cet assemblage accuse une multiplicité d'influences artistiques. Saar était fascinée par l'utilisation que l'artiste blanc Joseph Cornell (1903-72) fit de vitrines en bois comme dispositifs d'encadrement.²⁰ L'utilisation par Saar de planches à laver dans ce triptyque comme dispositifs d'encadrement reflète l'influence de Cornell.²¹ Saar s'est également inspirée des œuvres de Noah Purifoy (1917-2004). Purifoy faisait partie du groupe d'artistes qui organisa *66 Signs of Neon*, une exposition créée à partir des débris de la rébellion de Watts (1965) qui ravagea le quartier noir de Watts

20 Saar raconte que l'observation de l'art d'assemblage de Joseph Cornell (1903-1972) au Pasadena Art Museum en 1967 a été un moment décisif dans son évolution en tant qu'artiste. Cornell avait créé de petites boîtes en bois qui abritaient ses œuvres délicates. Olivia Laing fait remarquer que la boîte est la principale métaphore de la vie et de l'œuvre de Cornell.

21 Dans nombre de ses œuvres, Saar utilise des cadres de fenêtres, des portes et des panneaux comme éléments d'encadrement.

à Los Angeles.²² Dans *Sir Watts* (1966) il utilisait des objets récupérés dans les débris des tours de Watts. L'influence de Purifoy est palpable dans la propension de Saar à utiliser l'assemblage pour commémorer l'histoire des Noirs.

La planche à laver ne fonctionne pas seulement comme un dispositif de cadrage à des fins esthétiques. Motif central de ce triptyque, elle est un « signifiant du travail, en particulier du travail des femmes » (LeFalle-Collins 2000 : 5) et permet de tisser un récit sur ce sujet. Les surfaces rugueuses des planches à laver évoquent les souvenirs viscéraux et sensoriels de la souffrance des femmes noires, qu'il s'agisse de douleurs de dos ou jambes, ou bien de mains meurtries (Kaplan 2021 : 198). En soulignant l'opposition entre, d'une part, la manière dont les femmes de service noires sont perçues par ceux ou celles qu'elles servent et de l'autre, les modalités dont leur héritage devrait être revu par des artistes noires comme Saar elle-même, elle montre son respect et sa reconnaissance à ces travailleuses noires anonymes, sous-payées et sous-estimées.

Saar est appréciée comme une « conteuse visuelle » (Carpenter 2004 : 98) qui excelle dans l'art de « faire quelque chose à partir de rien ».²³ En effet, elle utilise des matériaux banals, bon marché, vieux et souvent jetés au rebut. Or, dès qu'elle les combine avec du matériel textuel dans de nouvelles permutations et combinaisons, elle génère des significations inédites. Raven observe de nombreuses répétitions et continuités dans *Workers + Warriors*. Par exemple, Saar utilise la même photographie du *Brooks*, le navire négrier britannique, dans ce triptyque et dans *I'll Bend But I Will Not Break*. De même, la photographie vintage de la domestique noire du triptyque, déjà été utilisée dans *National Racism*. L'image de la Mammy portant un pistolet, associée au mot d'ordre « Libérez Aunt Jemima », revient dans de nombreuses œuvres. Sans doute il s'agit là d'une stratégie artistique. Saar recycle, répète et réutilise les images et les slogans pour souligner le caractère fastidieux et répétitif de l'activité des femmes noires. Cette répétition incessante est également un moyen de réaffirmer, de revendiquer et de commémorer le travail acharné, l'ingéniosité et la résilience des femmes noires ordinaires qui ont survécu contre vents et marées. J'ajoute que la transformation d'objets anciens dans de nouveaux contextes et de nouvelles formes crée une sorte de palimpseste, un parchemin où une ancienne écriture oblitérée et/ou réécrite pour un autre récit. L'artiste arrache les objets à leur contexte d'origine et les combine pour créer une nouvelle histoire, beaucoup plus complexe car composée d'une multitude de visions. Ces objets incarnent la mémoire de leurs anciens propriétaires/utilisateurs et les contextes de leur production et de leur utilisation, qui interagissent avec les souvenirs personnels et la vision artistique de Saar, créant ainsi ce qu'Ishmael Reed appellerait un « artefact historique communautaire ». Reed soutient que ces œuvres pourraient être considérées comme un acte de « documentation historique » où le communautaire fusionne avec le personnel dans une œuvre d'art (Reed cité dans Carpenter 2004 : 94).

22 La rébellion de Watts est le nom donné à la série d'émeutes qui ont éclaté dans le quartier majoritairement noir de Watts à Los Angeles en 1965. « La rébellion de Watts a duré six jours, faisant 34 morts, 1 032 blessés et 4 000 arrestations, impliquant 34 000 personnes et se terminant par la destruction de 1 000 bâtiments, pour un total de 40 millions de dollars de dommages » (rédacteurs de History.com). <https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots> Céleste-Marie Bernier et Nicole Willson utilisent une formulation similaire entre guillemets pour décrire le travail de Saar (8).

23 Céleste-Marie Bernier et Nicole Willson (2020) utilisent une formulation similaire entre guillemets pour décrire le travail de Saar.

Du militantisme ouvert à la subversion discrète

Dans *Power*, 1998-99, Saar utilise quatre planches à laver pour former une table.²⁴ Sur la surface de la table elle colle une publicité pour une boîte de levure chimique qui présente l'image péjorative habituelle d'une Mammy noire dans la cuisine, accompagnée d'un Pickaninny.²⁵ En effet, les femmes noires étant connues, surtout dans le Sud, pour leurs recettes savoureuses. De nombreuses publicités ont exploité leur image pour vendre leurs produits. Ici, la femme noire offre tous les stéréotypes associés à la Mammy. Le garçon noir à son côté semble lui aussi sorti des archives visuelles des représentations racialisées de l'époque de Jim Crow, avec ses lèvres rouges épaisses, son nez large, sa peau foncée, ses yeux globuleux et sa démarche chaloupée. La Mammy contemple la pâte (qu'elle semble avoir préparée) en train de monter, posée sur une table en bois.

Sharon F. Patton soutient que les œuvres postmodernistes véhiculent des significations contradictoires entre les mots et les éléments picturaux (1998 : 234). Les observations de Patton s'appliquent à la combinaison d'éléments visuels et verbaux de Saar. L'apparente conformité visuelle de la scène est sévèrement mise à mal par la narration textuelle de l'œuvre. Saar évite l'armement de la Mammy et se concentre sur les symboles de servitude. Elle subvertit cependant l'iconographie racialisée de l'œuvre en introduisant les signifiants de la dissidence et de la rébellion dans cette scène apparemment conformiste. J'examinerai trois points pour étayer mon argument.

Premièrement, Saar masque la lettre « D » de « POWDER » de sorte que le spectateur voit le mot « POWER » surgir du gâteau en train de lever. La cuisine, épice de la servitude, se transforme en une arène d'activisme et de changement où la Mammy revendique et affirme son pouvoir. Sa grimace pitoyable, emblématique de sa supposée simplicité d'esprit, est remplacée par une expression sombre tandis qu'elle regarde attentivement le gâteau. La pâte montante crée une image visuelle du bouleversement et de l'insurrection qui ont éclaté et continueront d'éclater au cœur des foyers blancs et des cuisines conventionnelles. Saar s'abstient de déployer une arme ou tout autre objet tel qu'un balai ou un fer à repasser. Elle insinue que le pouvoir de la Mammy, au contraire, ferait éruption de la farine et de la levure qui semblent l'avoir ligotée au fil des décennies.

Deuxièmement, la présence de l'enfant noir au cœur de cette cuisine est à noter. Dans d'autres œuvres de la série, comme *Lullaby* (1999), Saar exprime la douleur des nourrices noires qui doivent s'occuper des petits blancs pendant que leurs propres enfants sont abandonnés dans l'herbe. À l'opposé de Saar, *The Bluest Eye* de Toni Morrison²⁶ et les publicités populaires mettant en scène la Mammy stéréotypée montrent que seuls les Blancs sont les consommateurs des plats exquis préparés

24 *Power* a été publié dans *In Service : A Version of Survival* (2000). Image non disponible.

25 Les enfants noirs sont représentés comme autant de Pickaninnies. Ils sont négligés et habillés de façon peu soignée. Ils sont généralement exposés en train de fourrer une pastèque dans leur grande bouche. Alors que leurs yeux sont typiquement peints, exorbités, leur peau est de couleur ébène et leurs lèvres sont carrément rouges. Ils apparaissent régulièrement sur des cartes postales, des affiches et autres éphémères comme des bouffons naturels sans nom et sans intérêt fuyant les alligators pour se diriger vers le poulet frit (Pilgrim 2000). <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>.

26 Le premier roman de Toni Morrison (1970) présente les histoires de Pauline, une femme noire qui travaille dans une maison de blancs, et de sa fille, Pecola. Pauline prépare son plat fétiche, la tarte aux myrtilles, pour sa pupille et ses employeurs blancs, mais jamais pour ses propres enfants.

par les femmes noires. Saar semble battre en brèche cette attente conventionnelle. La présence de l'enfant noir joyeux qui regarde le gâteau et envisage de le manger (ce qui lui est habituellement refusé) pourrait être considérée comme un défi face à l'héritage iconographique des Noirs généralement en situation de servitude et non de consommateurs, en particulier des produits de leur propre travail. En outre, la pâte qui monte indique visuellement non seulement le plaisir culinaire et la satiété du désir, mais aussi l'espoir d'empouvoirement et d'opportunités d'accomplissement pour les Noirs.

Troisièmement, la présence d'un chat dans la cuisine pourrait être vue comme un signe de subversion au sein de la maison du maître. En effet, alors que le chien représente la loyauté, le chat est associé à l'indépendance et à l'intelligence dans la culture populaire ; dans l'iconographie occidentale, il est aussi le symbole de la sensualité et de la luxure.²⁷ Moffitt explique que le chat a généralement des connotations négatives car il est identifié à une femme lubrique (Moffitt 1994 : 24). Kitty Jackson affirme que le félin évoque également « l'énergie féminine mystique » associée à « des images de sorcières » et « l'obscurité et la magie noire » (Jackson 2019 : 2). Je souhaite cependant faire valoir que même dans les limites sécurisées d'un foyer, le chat n'est pas un animal domestiqué, mais un chasseur. Chez Saar, sa pose est également significative ; il ne dort pas ou ne se repose pas, il se tient en alerte sous la table où repose le gâteau. En outre, il donne l'impression de grogner tout en fixant l'observateur. Ainsi, à l'instar de la Mammy dans *The Wind Done Gone : An Unauthorized Parody* (2001) d'Alice Randall,²⁸ qui assassine les fils du maître pour rétablir son propre pouvoir au sein de la maison, le chat de Saar signifie une subversion similaire.

Ma lecture de *Power* acquiert davantage de crédibilité si l'on examine le contexte dans lequel l'œuvre a été présentée pour la première fois. L'une des raisons possibles du passage d'un appel manifeste aux armes à un appel plus discret à la dissidence et à l'insurrection serait la « guerre factice contre la drogue » que menait le gouvernement capitaliste blanc. Commencée dans les années 1980, cette campagne s'est traduite par une mise sous surveillance, un contrôle social racialisé et des « mesures punitives légales » qui ont ouvert une ère d'« incarcération de masse en Amérique ».²⁹ La répression qui s'est abattue sur les communautés noires a été renforcée par le système de justice pénale et par « un maillage de plus en plus dense de lois, de règles, de politiques et de coutumes pour contrôler des personnes taxées de criminelles, tant en prison qu'à l'extérieur » (Alexander 2010 : 13). Saar créa ces deux séries à une époque (1998 et 2000) où Bill Clinton était président. Alexander réfute l'idée selon laquelle seuls les politiciens républicains conservateurs menaient cette guerre contre la drogue. Elle examine comment les démocrates, y compris Bill Clinton et Barack Obama, poursuivirent ou plutôt menèrent la guerre par procuration

27 Par exemple, bien que Manet ait modelé *Olympia* (1865) d'après la *Vénus d'Urbino* (1534) du Titien, qui comportait un chien, il choisit de peindre « un chat noir droit, excité et crachant » (Moffitt 1994 : 22). Ici, le chat signifie la sexualité féminine car il est associé à une prostituée.

28 *Wind Done Gone* parodie le roman sudiste *Autant en emporte le vent* (1939). On pourrait le placer dans la catégorie de ce que Susan Donaldson appelle les romans de tradition anti-plantation, car ils sapent la manière dont des romans comme *Autant en emporte le vent* représentent le Sud d'avant la guerre de Sécession, les Noirs réduits en esclavage et la représentation unilatérale de la guerre civile (1861-65).

29 Angela Davis a été l'une des premières intellectuelles à attirer l'attention sur l'« état d'urgence » (terme utilisé par Davis) et le « complexe carcéral-industriel » aux États-Unis. Pour un examen détaillé de l'« incarcération de masse » des Noirs, voir Michelle Alexander (2010), qui approfondit le discours déjà présent chez de nombreux penseurs noirs tels que Manning Marable, Angela Davis, Michael Eric Dyson et Tony Platt, entre autres, qui représentent ce que Platt appelle « une très longue tradition noire dans la praxis criminologique antiraciste » (Tony Platt 2014 : 5).

contre la drogue avec grande férocité. Le nombre de femmes noires incarcérées sous Clinton atteignit un niveau record, suite à la draconienne « loi des trois infractions ».³⁰ Le choix de mettre en avant des méthodologies obliques de subversion et de résistance au capitalisme blanc s'explique par la vie précaire des communautés noires à l'ère de l'incarcération de masse, de la brutalité policière et de la prolifération du racisme anti-noir.

Conclusion

L'intention artistique de Saar me semble-t-il est triple. Premièrement, comme d'autres féministes noires telles qu'Alice Walker *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), Saar tient à la mémoire de ses aïeules noires. Deuxièmement, elle rappelle les travaux pénibles et quasi sisyphéens que les femmes noires ont accomplis avec dignité pour survivre à un système qui ne favorisait pas leur épanouissement. Troisièmement, le choix des objets trouvés et sa méthode basée sur la répétition sont intimement liés à son objectif idéologique et politique de libération des femmes noires.

Les assemblages de Saar procèdent à une relecture et à une réinterprétation d'histoires disponibles. Ses œuvres sont construites à partir de matériaux soigneusement sélectionnés, comme des planches à laver et des objets de collection anti-noirs. Saar ne se contente pas de réfléchir à l'époque et à la période d'utilisation de ces objets, mais cherche activement à faire de la place pour des histoires qui n'ont pas été chantées, des histoires oubliées et/ou perdues. La réappropriation d'objets ancrés dans la violence et la discrimination à l'égard des Noirs lui permet d'attirer l'attention sur l'histoire et les actes d'historicisation, à savoir les absences, les omissions et souvenirs oubliés qui permettent d'obtenir une cohérence narrative. La répétition et la juxtaposition des matériaux dans les œuvres de Saar fonctionnent comme un palimpseste qui crée des interconnexions et rend visibles les couches superposées et changeantes des mémoires et des significations.

Références

- Alexander, Michelle, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Color Blindness*. New York: The New Press, 2010.
- Adler, Esther. « Review » of <https://www.moma.org/Artists/5102>. MoMA Artists, 2019. <https://www.moma.org/artists/5102>.
- Bernier, Celeste-Marie, and Nicole Willson, « Workers + Warriors: Black Acts and Arts of Radicalism, Revolution, and Resistance Past, Present, and Future », *Kalfou: A Journal of Comparative and Relational Ethnic Studies* 7 (1), 2020. <https://doi.org/10.15367/kf.v7i1.294>.
- Carpenter, Jane, *Betye Saar*. San Francisco: Pomegranate Communications, 2004.
- Collins, Patricia Hills, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.

³⁰ La loi prévoit une peine d'emprisonnement à vie si une personne est prise à trois reprises pour une infraction à la législation sur les stupéfiants, considérée, elle aussi, comme un crime non-violent. En outre, non seulement Clinton a adopté une approche « dure envers la criminalité », mais il a également sabré dans l'assistance publique et les fonds publics de manière importante.

- Duron, Maximiliano, « Artists Betye Saar, Faith Ringgold, and Renee Cox Called for Aunt Jemima's Liberation Years Ago » *ARTnews.com*, 19 juin, 2020. <https://www.artnews.com/art-news/news/betye-saar-faith-ringgold-renee-cox-aunt-jemima-1202691661/>.
- Farrington, Lisa E., *African-American Art: A Visual and Cultural History*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Harris, Trudier, *From Mammies to Militants: Domesticity in Black American Literature*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1982.
- History.com Editors. « Watts Riots », *History*, August 21, 2018. <https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots>.
- Kaplan, Sara Clarke, *The Black Reproductive: Unfree Labor and Insurgent Motherhood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- Lee, Shayne, *Erotic Revolutionaries: Black Women, Sexuality and Popular Culture*. New York: Hamilton Books, 2010.
- Lefalle-Collins, Lizzetta, « Surviving Servitude », in *Betye Saar: In Service: A Version of the Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- Lewis, Samella S., *African American Art and Artists*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Laing, Olivia, « Joseph Cornell: How the Reclusive Artist Conquered the Art World – from His Mum's Basement », *The Guardian*, 25 Juillet 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/25/joseph-cornell-wanderlust-royal-academy-exhibition-london>.
- Martin, Tatty, « What Is a Triptych? », *Rise Art*, n.d., <https://www.riseart.com/guide/2414/what-is-a-triptych>.
- Miranda, Carolina A., « For Betye Saar, There's No Dwelling on the Past; the Almost-90-Year-Old Artist Has Too Much Future to Think About », *Los Angeles Times*, 29 April 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-ca-cam-betye-saar-20160501-story.html>.
- Morrison, Toni, *The Bluest Eye*. New York: Vintage Books, 1970.
- Moffitt, John F., « Provocative Felinity in Manet's Olympia », *Notes in the History of Art* vol. 14, n° 1 (1994): 21–31. <http://www.jstor.org/stable/23205579>.
- Nanda, Shaweta, « Re-claiming the Mammy: Racial, Sexual and Class Politics Behind 'Mammification' of Black Women », Anisur Rahman, Supriya Agarwal and Bhumika Sharma (eds.), *Discoursing Minority: In-Text and Co-Text*. New Delhi: Rawat Publications, 2014: 291–304.
- Patton, Sharon F., *African American Art: Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Pilgrim, David, « The Picaninny Caricature », 2000. <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jim-crow/antiblack/picaninny/homepage.htm>
- Platt, Tony, « Editor's Introduction: Legacies of Radical Criminology in the United States », *Social Justice* 40, n° 1/2 (2014): 1–5. <http://www.jstor.org/stable/24361656>.
- Powell, Richard J., *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson World of Art, 2002.
- Randall, Alice, *Wind Done Gone: An Unauthorized Parody*. New York: Houghton Mifflin, 2001.
- Raven, Arlene, « Mostly 'Bout Survival », in *Betye Saar: Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- Robson, David, *The Black Arts Movement*. Detroit: Lucent Books, 2008.

- Saar, Betye, « Influences: Betye Saan », *Frieze*, September 27, 2016. <https://www.frieze.com/article/influences-betye-saar>.
- Saar, Betye, « Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima », in *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- « Artist's Statement », in *Betye Saar: In Service: A Version of Survival*. Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- *Betye Saar: In Service: A Version of Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale, Arizona: Scottsdale Museum Of Contemporary Art; Sittard, The Netherlands, 2017.
- Sayej, Nadja, « Betye Saar: The artist who helped spark the black women's movement », *The Guardian*. 30 Octobre 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/30/betye-saar-art-exhibit-racism-new-york-historical-society>.
- Thompson, Lisa B., *Beyond the Black Lady: Sexuality and the New African American Middle Class*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Turner, Patricia A., *Ceramic Uncles & Celluloid Mammies: Black Images and Their Influence on Culture*. New York: University of Virginia Press, 2002.
- Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. New York: Phoenix, 1983.
- White, Artress Bethany, « Fragmented Souls: Call and Response with Renée Cox », in Monique Guillory and Richard C. Green (eds.), *Soul: Black Power, Politics, and Pleasure*. New York: NYU Press, 1998: 45–55. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfg2m.9>.

Abstractions nécessaires, ou comment envisager l'art en tant que féministe noir¹

Huey Copeland

I. Dans cet essai, j'examine les répercussions, en histoire de l'art, d'un positionnement méthodologique centré sur les femmes noires dans la construction du monde moderne, en particulier pour notre compréhension de l'abstraction picturale du XX^e siècle aux États-Unis. J'aborderai les « formes errantes » d'Howardena Pindell et la conceptualisation brillante qu'effectue la curatrice Naomi Beckwith d'œuvres telles que *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)* (Sans titre #20, Compagnes hollandaises, encerclées et quadrillées)² de 1978 (ill. 1), une énorme toile recouverte de milliers de petites perforations, comme la plupart des œuvres de l'artiste afro-américaine de cette période (Beckwith 2018 : 90). Cependant, afin de fournir un cadre historique et théorique à son art et celui de ses contemporains qui viennent tout juste de recevoir leur juste reconnaissance critique et commerciale, je veux d'abord exposer, de manière assez détaillée, les inclinations et les points aveugles du champ artistique américain au sens large et leurs implications pour les artistes noires.



Il. 1 Howardena Pindell, *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)*, 1978. Technique mixte sur toile, 86 x 110 pouces (218,4 x 279,4 cm). Courtesy the artist and Garth Greenan Gallery, New York. Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Albert A. Robin by exchange, 2014.15. Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago

1 Cet essai est tiré d'une conférence plénière prononcée en mars 2019 au Musée Théodore Monod d'Art africain de Dakar dans le cadre de la série de séminaires « Anthropologie et arts visuels contemporains de l'Atlantique Noir » lancée par Christoph Singler. En révisant le texte pour la publication, j'ai bénéficié des commentaires des auditoires du Musée, de l'Université de Harvard, de la Michigan State University, de l'Université de Pennsylvanie et de la Wesleyan University. Je remercie T.J. Clark, avec qui j'ai collaboré à l'élaboration des versions précédentes : T.J. Clark, avec qui j'ai d'abord pensé à Olitski, Elise Archias, Sampada Aranke, Janet Dees, Hannah Feldman, Amy Mooney et Krista Thompson. Merci également à Lauren Taylor et Darlene Jackson pour leur aide précieuse dans l'assemblage et la sécurisation du programme d'images.

2 «Dutch wives» : Longs traversins serrés contre le corps pendant le sommeil (NdT).

Pour ce faire, il est utile de revenir sur quelques-unes des affirmations clés qui ont guidé ma réflexion sur l'intersection épineuse entre la race et le genre, les « beaux-arts » occidentaux et l'esthétique radicale noire aujourd'hui (Copeland 2019 : 116-118). Au cours des vingt dernières années, ceux d'entre nous qui travaillent en Amérique du Nord et en Europe occidentale ont assisté à une explosion de l'intérêt du marché, des expositions et de la critique pour les modalités de l'abstraction noire, comme celle de Pindell, qui ont émergé dans les années 1960 et 1970. Bien entendu, des acteurs du monde de l'art noir américain et de ses institutions ont plaidé en faveur des œuvres abstraites d'Afro-Américains depuis des décennies, mais assurément aucun ne le fit plus que le Studio Museum de Harlem, dont l'exposition inaugurale en 1968 présentait les sculptures lumineuses de Tom Lloyd, et qui n'a cessé par la suite d'organiser des expositions personnelles de grands abstractionnistes afro-américains, dont Pindell. L'incontournable historienne de l'art et curatrice Kellie Jones aura revisité ces héritages dans son importante exposition de 2006 *Energy/Experimentation : Black Artists and Abstraction, 1964-1980* (*Énergie/Expérimentation : les artistes noirs et l'abstraction*), qui, à son tour, s'est inspirée de l'exposition pionnière d'April Kingsley *Afro-American Abstraction* (L'abstraction afro-américaine), au P.S.1 de New York en 1980. Pourtant, aussi cruciales que fussent ces interventions pour relever le statut des artistes abstraits noirs, elles ont eu tendance - comme le suggère le titre de Jones, « Artistes Noirs » et « Abstraction » - à considérer l'art noir et l'abstraction comme des termes à réunir plutôt que comme des termes l'étant déjà.

D'un certain point de vue, sur le plan culturel cela fait sens, comme nous le rappelle le critique littéraire Philip Brian Harper dans son récent ouvrage *Abstractionist Aesthetics : Artistic Form and Social Critique in African American Culture* (L'esthétique abstraite : forme artistique et critique sociale dans la culture afro-américaine). Dans certains cercles, la tradition noire américaine, la poète June Jordan le notait en 1985, « abhorre toute abstraction ».³ En effet, l'abstraction n'est-elle pas la clé des processus de racialisation et de stéréotypisation - pensez aux Sambo, aux Mamas et à toute leur progéniture outrageuse - qui ont eu tendance à faire du visuel ce que la critique féministe noire Michele Wallace (1990 : 41) appelle la fameuse « scène négative d'instruction », dans laquelle les Noirs sont sans cesse caricaturés dans le champ visuel en même temps que leurs contributions à la pratique artistique moderne sont rendues effectivement invisibles ? Je pense que ces processus ont également eu un impact profond sur le destin culturel des femmes noires, comme le montre clairement la première phrase de l'essai qui a fait date de la théoricienne Hortense Spillers, intitulé « Mama's Baby, Papa's Maybe (Maman connue, Papa moins sûr) » :

Regardons les choses en face. Je suis une femme remarquée, mais qui connaît mon nom ? « Peaches » (Pêche) et « Brown Sugar » (Sucre brun), « Sapphire » (Saphir) et « Earth Mother » (Mère de la Terre), « Aunty » (Tatie), « Granny » (Mamie), « God's Holy Fool » (sainte Folle de Dieu), « Miss Ebony First » (Miss Ebène) ou « Black Woman at the Podium » (Femme noire sur le podium) : je représente un mélange d'identités, un terrain de rencontre d'investissements et de privations dans le trésor national de subtilités rhétoriques. Mon pays a besoin de moi, et si je n'étais pas là, il faudrait m'inventer (Spillers 1987 : 65).

« La femme noire », en d'autres termes, est culturellement imaginée et violemment reproduite comme une sorte d'*abstraction nécessaire*, sans pour autant qu'on lui attribue des capacités à avoir une pensée abstraite et une capacité à laisser une

3 June Jordan 1985 : 129, citée dans Philip Brian Harper 2015 : 69.

trace, malgré les preuves irréfutables fournies par sa survie même, cristallisant ainsi l'apparente inadéquation entre le racial et le non-objectif.

Confrontés à cette impasse, les auteurs qui cherchent à penser l'être noir et l'abstraction ont souvent eu recours à des approches qui cherchent des références de la diaspora africaine enfouies dans les langages visuels abstraits, comparant la peinture abstraite au jazz afin d'en autoriser le déploiement, ou bien ils lèvent les bras au ciel en comptant sur l'identité du créateur pour résoudre le problème. Récemment, Adrienne Edwards, conservatrice au Whitney Museum, a fait un travail essentiel pour résoudre ce problème en explorant la relation entre la noirceur chromatique et raciale dans l'abstraction du XX^e siècle par des artistes des deux côtés de la ligne de couleur (Edwards 2016). Mais comment développer un langage, un cadre critique, pour penser la riche palette de l'abstraction pratiquée par les artistes noirs, hommes et femmes, rendant justice, pour paraphraser l'historienne de l'art Rosalind Krauss, au travail minutieux de ces intervenants sur le signifiant?⁴ Comment pouvons-nous imaginer le potentiel de l'abstraction en tant qu'espace de possibilité politique pour imaginer le monde autrement, et ce d'autant plus que la figuration semble déployer plus directement la vie des Noirs ?

II. Répondre à ces questions est, en fait, l'objectif déclaré du critique Darby English dans *1971: A Year in the Life of Color* (1971 : Une année dans la vie de couleur). Son livre, il faut le dire, doit beaucoup à un article de 2004 du photographe Dawoud Bey, qui démontrait comment le discours esthétique dominant en est venu à apprécier les artistes noirs comme autant de signes de diversité, tout en supprimant la diversité de leurs pratiques, avec des conséquences particulièrement délétères pour le travail et la pensée sur l'abstraction. Pour Bey, le cas de Pindell était emblématique de ces conséquences. Sa cinglante vidéo de performance, *Free, White, and 21 (Libre, Blanc et majeur)* de 1980 fut encensé par la critique, mais ses œuvres antérieures, comme *Dutch Wives*, furent oubliées pendant des décennies. Le projet critique d'English est en fin de compte très différent, mais néanmoins instructif, car il s'appuie sur un formalisme vulgaire du type de celui dans lequel Pindell, formée à Yale, fut formée et qui façonne encore de nombreuses approches de l'art abstrait.⁵ Je souhaite donc consacrer quelques instants à exposer son argument avant de formuler le mien, ce qui en même temps nous donne d'autres objets à voir et, plus fondamentalement, j'espère, nous permet de mieux comprendre ce que peut signifier un regard de féministe noir depuis une perspective états-unienne.

En un sens, *1971* est un apport, bienvenu et nécessaire, à la littérature historique florissante sur l'art afro-américain des années 1960 et 1970, un discours qui avait tendance à se concentrer sur la pratique conceptuelle, la performance, la gravure et la peinture figurative, souvent avec une orientation politique. Or, l'objectif d'English n'est pas simplement de récupérer la peinture color field ; il présente cet art, et peut-être surtout celui de Peter Bradley et de son inspirateur, l'artiste blanc Jules Olitski, comme offrant des alternatives aux nationalismes noirs qui, selon English, occupaient le champ culturel et limitaient l'imagination esthétique et politique. Comme il le dit, « en mobilisant le modernisme en tant que politique, ces personnages (et les

4 Rosalind Krauss citée dans Hal Foster, Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon, et Benjamin Buchloh, 1993: 9.

5 L'approche critique d'English à l'égard de l'histoire de l'abstraction noire en 1971 est annoncée dans « Review : Kobena Mercer, ed., *Discrepant Abstraction* », *caa. reviews*, 7 octobre 2008, http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ. Il explique clairement sa dette envers Bey dans « Darby English et David Breslin sur *1971: A Year in the Life of Color* », 9 janvier 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.

expériences auxquelles elles ont participé) ont éclairé la crise de la liberté artistique précipitée par le mouvement de libération des Noirs » (English 2016: 27). Cependant, pour défendre de manière critique la spécificité de l'art abstrait pratiqué par les Noirs, English se sent obligé non seulement de rejeter sommairement ses érudits prédécesseurs, de Jones à Ann Eden Gibson, qui, selon lui, « s'approprient l'art abstrait pour une cause raciale », mais aussi de glaner des mots et des phrases d'artistes, de théoriciens et d'historiens de l'art noirs qui conviennent à son argument, malgré son avertissement qu'il faut éviter les « citations sélectives » lorsqu'on s'appuie sur des critiques blancs contemporains.⁶

Son engagement aux côtés du légendaire critique moderniste américain Clement Greenberg, qui travailla aux côtés de Bradley et d'un groupe interracial d'artistes abstraits pour monter l'exposition *DeLuxe* à Houston, sujet du troisième chapitre d'English, est à cet égard particulièrement éclairant. Bien que Greenberg n'ait jamais, à ma connaissance, dit un mot dans la presse sur le travail d'un artiste afro-américain, il entretenait des « relations » amicales avec un certain nombre d'artistes noirs, dont le peintre guyano-britannique Frank Bowling. En fait, les lettres de Greenberg à Bowling ont été récemment publiées par le curateur Okwui Enwezor : elles illustrent de manière frappante les logiques complexes de racialisation à l'œuvre dans l'esprit du critique et dans la culture en général, qu'English a du mal à supprimer. Prenez cette missive que Greenberg a envoyée du Zimbabwe (alors Rhodésie), le 10 décembre 1975 :

Cette affaire de racisme. Toi aussi tu en raffoles.... Certaines personnes pensent que je suis anti-irlandais, anti-anglo-saxon, anti-goï ou même anti-juif, sans parler du fait que je suis un machiste. Je suis donc aussi anti-noir. Eh bien, j'adore les distinctions ethniques, raciales et sexuelles. Parmi elles, il y a les odeurs différentes: t'es-tu rendu compte que les Allemands ont une odeur différente de celle des Anglais, et les Italiens de celle des Français, et qu'ils ont tous une odeur différente de celle des Juifs ? Et que les Zoulous ne sentent pas comme les Noirs d'ici ? Il ne s'agit pas seulement de l'odeur corporelle, mais aussi de l'haleine. De même, les intérieurs domestiques ont des odeurs différentes, comme vous le savez certainement, et c'est toujours selon des critères ethniques ou raciaux (1975 : 232-33).

Il s'agit d'un texte incroyablement étrange, qui mérite évidemment une analyse plus approfondie; ici, je veux attirer votre attention sur le schéma olfactif complexe de Greenberg, qui a tout d'une taxonomie raciste de la discrimination esthétique. Mais l'odeur, pour Greenberg, est moins un « signe de personnalité » qu'un positionnement culturel dans le champ socio-économique, qui ouvre ensuite sur divers horizons subjectifs de possibilités ainsi que sur des questions concernant la relation entre les divers sens dans tout acte d'évaluation esthétique, malgré le fait qu'il privilégiait publiquement l'aspect visuel avant tout quand il abordait des œuvres d'art.⁷

Notre discussion ultérieure de l'œuvre de Pindell permettra de se défaire de tels schémas esthétiques raciaux. Ici, je veux simplement noter comment English se tient à l'écart de telles complications productives, en particulier celles qui découlent de la dynamique du genre, sans parler de la modélisation d'une approche intersectionnelle des manifestations

6 English, 2013 : 7. Voir aussi Gibson, 1991.

7 Voir Clement Greenberg, 1960, dans *Clement Greenberg* 1986: 85-94.

de cette dynamique dans les domaines esthétique et culturel.⁸ Il n'est donc pas surprenant que son récit ignore les pratiques culturelles dont les femmes de la diaspora africaine peuvent éclairer, se recouper avec ou intervenir dans ce qu'il interprète comme la tradition moderniste : alors qu'Alma Thomas se voit consacrer quelques lignes, English s'intéresse à peine au travail des artistes noires abstraites comme Pindell et Barbara Chase-Riboud. Il faut dire, néanmoins, qu'English n'est pas le seul à agir de la sorte ; en fait, son oubli est en soi symptomatique : dans la récupération historique des artistes abstraits noirs, ce sont les hommes et leurs innovations formelles - Jack Whitten peignait avec une raclette des années avant Gerhard Richter, nous rappelle *Artforum* - qui se sont taillé la part du lion dans l'intérêt des critiques et du marché, car leurs pratiques peuvent souvent être plus facilement mobilisées pour justifier plutôt que défier le canon moderniste (Michelle Kuo 2012).

Aujourd'hui, heureusement, d'autres travaux sont réalisés pour dénicher, célébrer et recadrer le travail des femmes noires artistes abstraites. Une exposition montée en 2018 est particulièrement digne d'intérêt : *Magnetic Fields : Expanding American Abstraction, 1960s to Today* (Champs magnétiques : l'expansion de l'abstraction américaine, des années 1960 à aujourd'hui), organisée par Erin Dziedzic et Melissa Messina pour le Kemper Museum of Contemporary Art de Kansas City, une exposition inédite d'œuvres de vingt-et-une femmes noires abstractionnistes, dont beaucoup étaient présentées dans un contexte muséal pour la toute première fois, bien qu'elles aient eu une carrière active depuis les années 1960. Ces artistes comprenaient des figures telles que Mildred Thompson, dont les constructions en relief blanc sur blanc sur du bois trouvé demandent à être considérées à part entière et supportent la comparaison aux monochromes blancs de Robert Ryman, décédé récemment, ainsi qu'aux assemblages sculpturaux noir sur noir de l'artiste blanche Louise Nevelson (Dziedzic et Messina 2017).

Cette exposition et d'autres, intergénérationnelles, sont des initiatives bienvenues, à n'en pas douter : elles ne se contentent pas de poursuivre le travail de redressement de l'historiographie entrepris par Gibson dans son livre de 1997 intitulé *Abstract Expressionism : Other Politics* (Expressionnisme abstrait : des politiques autres), mais aussi d'élargir ce que l'on peut trouver à l'intersection de la négritude, du féminin et de l'esthétique (Gibson 1997). En soi, le catalogue qui accompagne *Magnetic Fields* a tendance à se concentrer sur des vues d'ensembles historiques et des récits biographiques, comme il convient peut-être à un discours qui n'est pas encore sûr de lui-même : comme Brent Hayes Edwards l'a affirmé à propos des anthologies noires des années 1930 qui ont traversé l'Atlantique, de telles initiatives servent moins à confirmer qu'à fonder les traditions qu'elles sont censées documenter, avec tous les risques d'exclusion et de simplification qu'un tel processus comporte (Edwards 2009 : 44). Prenons l'exemple de l'essai de la curatrice Valerie Cassel Oliver dans le catalogue de *Magnetic Fields*, intitulé « Kindred: Materializing Representation in the Abstract », qui soutient que les femmes noires artistes abstraites « ont évité la figuration pour construire de nouveaux langages visuels autour de la représentation corporelle [visant à] reconstituer l'ensemble de la négritude » (Cassel Oliver 2017: 50). Ces lignes sont merveilleusement suggestives, et nous y reviendrons afin d'explorer également comment le cadre conceptuel de Cassel Oliver peut être davantage mis en œuvre en tant que praxis féministe noire.

8 Sur l'intersectionnalité, une approche critique développée par la spécialiste du droit Kimberlé Crenshaw à la fin des années 1980 qui met au cœur de son texte les femmes noires en raison de leur positionnalité structurelle. Voir McCall, 2013: 785-510.

III. Avec cette cartographie du terrain discursif en vue, nous sommes maintenant arrivés au cœur du problème : que signifierait le développement d'une approche matérialiste féministe noire de l'abstraction américaine de la fin du XX^e siècle - quelle que soit l'identité de son auteur - qui tienne compte, voire prenne position à *partir* d'une compréhension de la condition politique, ontologique et visuelle des femmes africaines de la diaspora dans le monde moderne ? Pouvons-nous développer des critères d'évaluation esthétique basés non pas sur les réalisations d'un canon intrinsèquement raciste, sexiste, homophobe et patriarcal, mais plutôt sur l'hypothèse selon laquelle - étant donné l'imbrication nécessaire entre les dimensions formelle et sociale, l'œuvre d'art et le monde - la position historique des femmes noires leur permet de s'ouvrir aux engagements politiques et esthétiques les plus radicaux, quelle que soit la forme qu'ils puissent prendre ? En élaborant mon propre cadre d'analyse, que j'appelle, faute d'une meilleure expression, matérialiste féministe noir, j'ai trouvé utile de réviser mes engagements antérieurs en fonction de certaines pierres de touche théoriques, artistiques et discursives, en particulier celles proposées par les diverses formes de pratiques culturelles des femmes de la diaspora africaine. Il va sans dire que dans l'histoire du monde moderne, en gros du XV^e siècle à nos jours, aucune figure ou corpus n'a été aussi constitutivement et constamment exclu du champ de l'humain et de l'universel que la femme noire, dont l'inassimilabilité, en tant que sujet intellectuel, à l'intérieur du socius occidental a fait d'elle, pour reprendre une expression de Slavoj Žižek, « *une singularité universelle* », de celles qui sont toujours déjà pré-reléguées à l'extérieur.⁹

Bien sûr, cette présomption était déjà formulée dans la célèbre « Déclaration féministe noire » du Combahee River Collective en 1977 :

Nous n'essayons pas de nous battre sur un seul ou même deux fronts, mais plutôt de nous attaquer à toute une série d'oppressions. Nous n'avons pas de privilèges raciaux, sexuels, hétérosexuels ou de classe sur lesquels nous pouvons nous appuyer, et nous n'avons même pas l'accès minimal aux ressources et au pouvoir que les groupes qui possèdent l'un de ces types de privilèges peuvent avoir... Cependant, nous pouvons utiliser notre position au bas de l'échelle pour faire un saut dédicié dans l'action révolutionnaire. Si les femmes noires étaient libres, cela signifierait que tout le monde devrait être libre, puisque notre oppression nécessiterait la destruction de tous les systèmes d'oppression.¹⁰

Cette liberté, bien sûr, doit être obtenue de manière matérielle et discursive, à la fois dans le monde de l'art et au-delà, étant donné que le corps de la femme noire a longtemps fonctionné comme le lieu de ce que Spillers appelle « une propriété sur-signifiante » dans la culture occidentale depuis l'avènement de l'esclavage transatlantique (1987 : 65). Sa chair partout déchirée, le fruit de ses entrailles volé, et son être réduit à une espèce de propriété, la femme esclave a été produite historiquement comme une marchandise parlante dont les cris de douleur articulent les bases du capital moderne, mais dont le discours est rarement approuvé ou entendu.¹¹

9 Je reprends ici les termes de James Bliss, 2015: 89 ; la phrase citée vient de Slavoj Žižek, 2008: 17.

10 The Combahee River Collective, « A Black Feminist Statement » (1977), dans Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott et Barbara Smith 1982: 18.

11 Cette ligne est extraite de Huey Copeland, 2012: 210 ; son approche du discours sur la marchandise est inspirée par Fred Moten, « Resistance of the Object : Aunt Hester's Scream », 2003: 1-24.

En outre, comme l'affirme la spécialiste de la littérature Tracy Sharpley-Whiting, « la femme noire » reste soumise à des régimes visuels qui la vident de sa particularité et l'emprisonnent dans une image créée par quelqu'un d'autre et imposée de l'extérieur (1999 : 10). Il n'est donc pas étonnant que les femmes noires travaillant dans le domaine de la culture aient cherché, à maintes reprises, à élargir notre conceptualisation du visuel et à jouer sur ses autres sens - l'haptique, le sonore, et même l'olfactif, Clem ! - afin de se tailler des espaces pour une certaine autonomie provisoire, étant donné que l'ensemble du monde matériel est potentiellement dressé contre elles.¹² Une telle approche est au cœur de l'essai de Beckwith intitulé « Body Optics : Howardena Pindell's Ways of Seeing » (Optique du corps : les manières de voir d'Howardena Pindell), dans le catalogue rétrospectif magistral qu'elle a codirigé avec Cassel Oliver et publié en 2018 :

Dans la pratique de Pindell, la visualité est occultée ou dépouillée de ses privilèges à la faveur d'un registre somatique, ou corporel, pour une œuvre d'art... [Nous] sommes mis au défi de penser à une arène raciale dont les premiers termes ne sont pas de voir le corps noir, mais plutôt de le *ressentir*. Si, depuis la fin des années 1960 (lorsque Pindell a commencé sa carrière professionnelle) jusqu'à aujourd'hui, un mode scopique d'engagement social et politique a défini les termes de la réflexion sur les corps, alors nous devrions jeter un regard rétrospectif sur l'œuvre de Pindell pour voir comment son travail, qui dé-privilégie le système même de la vision, perturbe nos modèles de fonctionnement de la vision, de la connaissance et du pouvoir (Beckwith 2018 : 90).

On ne saurait dire mieux. Mais l'approche de Beckwith a une histoire beaucoup plus longue dont nous allons considérer les implications pour notre regard sur l'art moderne et contemporain.

Rappelons, comme je l'ai souvent fait, la ruse inventée par l'esclave Harriet Jacobs et décrite en détail dans son étonnant récit *Incidents in the Life of a Slave Girl* (Incidents de la vie d'une jeune esclave) : alors qu'elle se cachait dans le grenier de sa grand-mère pendant sept ans, à deux pas de la maison de son ancien maître, Harriet Jacobs était néanmoins capable d'envoyer des lettres, de sa propre main, qui étaient ensuite transportées par ferry sur toute la côte est et renvoyées à sa grand-mère où elle savait que son ancien maître les intercepterait. Ce faisant, elle produisait l'illusion qu'elle était ailleurs, agent libre et mobile, afin de préserver son autonomie corporelle même si elle était confinée dans un espace à peine plus grand qu'un cercueil ; elle fournit un exemple paradigmatique de l'utilisation d'une métaphore visuelle pour préserver son moi réel. Produite en tant que ready-made, fantasmée en tant que presque-objet, et forcée de simuler corporellement sa propre « mort sociale », Jacobs fut confrontée à des conditions dont les structures anticipent une grande partie de ce que nous considérons comme une innovation esthétique moderniste, et a développé des moyens de résistance à ces conditions.¹³ Dans cette optique, les réalisations les plus vantées de l'avant-garde euro-américaine du XX^e siècle, de la *Fontaine* de 1917 de Marcel Duchamp à la *Box for Standing* (Boîte pour se tenir debout) de 1961 de Robert Morris, ne peuvent être lues que comme des reprises esthétisées des tactiques de survie de Jacobs, désormais mises en œuvre avec des objets étranges dans la galerie plutôt qu'appliquées aux chairs dans la plantation (Jacobs 1987).

12 Pour plus de détails à ce sujet, voir Huey Copeland, 2010: 480-497.

13 Harriet A. Jacobs, 1987 ; j'emprunte la notion de mort sociale à Patterson, 1982.

Avec Jacobs comme modèle à l'esprit, nous pouvons commencer à mettre ces préceptes en pratique, face à des œuvres spécifiques apparaissant aux États-Unis dans les années 60 et 70, qui visaient à retourner la vision contre elle-même, à perturber les pulsions scopiques despotiques portées sur les corps des femmes noires. Le monde de l'art new-yorkais de l'époque était témoin de ce qui, pour beaucoup, semblait être les derniers soupirs de l'abstraction moderniste tardive, emblématisée par le travail d'Olitski, Helen Frankenthaler, Frank Stella et Kenneth Noland (ill. 2). Leur travail fut présenté par Greenberg et son acolyte Michael Fried comme une modalité de la critique immanente kantienne qui considérait que le développement de chaque support, qu'il s'agisse de peinture ou de poésie, dépendait de la capacité de ses artistes à s'enraciner toujours plus profondément dans leur domaine de compétence et à exciser toutes les caractéristiques qui ne soient pas ontologiquement centrales à la forme choisie. Ainsi, comme nous le savons tous trop bien, la peinture devait être plate, non illusionniste, purement optique, sa plénitude et son étendue partout présentes, presque comme si elles pouvaient être saisies en un seul instant de perception.¹⁴ Peu d'artistes illustrent mieux ce mode de peinture que Noland, dont le critique Leo Steinberg considérait que les œuvres possédaient une efficacité « instantanée » visant à une vitesse maximale de communication visuelle qu'il alignait sur la « technologie du design » (1975 : 79).



Ill. 2 Kenneth Noland, *Shoot*, 1964, Acrylique sur toile, 103 3/4 x 126 3/4 in. (263.5 x 321.9 cm). Smithsonian American Art Museum/Washington, DC/U.S.A. Purchase from the Vincent Melzac Collection through the Smithsonian Institution Collections Acquisition Program (1980.5.8). Smithsonian American Art Museum, Washington, DC / Art Resource, NY © VAGA at ARS, NY

Le mode de regard initialement sollicité par l'œuvre de Noland, il faut le dire, est celui produit et encouragé par *le capital* - publicité, logos, marques - mais ancré,

¹⁴ Greenberg, « Modernist Painting »; Michael Fried, 1968: 116-47.

peut-être, dans la vision des corps noirs comme des marchandises piégées dans la carapace d'une noirceur raciale inventée, une abstraction qui les empêchait d'être vus comme humains, si tant est qu'ils le soient. Dans l'ensemble, la combinaison assez idiosyncratique entre Sharpley-Whiting et Steinberg nous aide à comprendre le fait que le regard qui réduit un sujet particulier à une « femme noire », et à la fois permet l'appréhension de la peinture de Noland, est sous-tendu par une seule épistème et habitude perceptives. La vision n'est jamais neutre : elle est nécessairement surdéterminée par les logiques de la race et du genre ; et c'est une sorte de « vision rapide » implicitement chargée de préjugés, dirais-je, qu'une optique matérialiste féministe noire vise souvent à travestir, puisque chaque œuvre d'art est une proposition - non seulement sur ce que c'est que de voir et d'être vu, mais aussi sur *la façon* dont nous devrions regarder ce qui apparaît devant nous, à la fois dans et au-delà du cadre.

IV. Tout ceci étant dit, regardons maintenant différemment Pindell, Olitski et leurs contemporains. Comme English, au moins à cet égard, en pensant l'accomplissement de l'artiste blanc aîné, je suis redevable aux premiers travaux de Krauss, avant *October*, le tournant poststructuraliste et sa répudiation nécessaire de Greenberg. Dans son essai pour le catalogue de la rétrospective Jules Olitski de 1968, elle déclarait que son art remettait en question la frontalité de la peinture occidentale et qu'en ce sens il devait être vu de manière oblique, obligeant le spectateur à le parcourir dans le temps et dans l'espace (ill. 3). Dans un tableau comme *High A Yellow* (Haut un jaune, 1973), par exemple, les bords de la toile s'affirment avec force afin de séparer le dessin de la peinture et de construire des registres de vision distincts, l'un immédiat et cognitif, l'autre ne se produisant qu'avec un regard focalisé. Dans un autre tableau, *Magic Number* (1969), les marges nettes nous conduisent au centre de la peinture en amenant nos yeux et nos corps sur ses côtés afin que nous puissions regarder à travers la surface et commencer à comprendre sa logique déroutante : ce qui semble être un champ jaune solide lorsqu'on le regarde de face est vu imprégné de vert sous un angle, comme si la couleur projetait une ombre d'elle-même (Krauss 1968).



Ill. 3 Jules Olitski, *High A Yellow*, 1967. Acrylique et vinyl sur toile, 89 1/2x 150 in. (227,3 x 381 cm). Whitney Museum of American Art, New York. Purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art. Inv.N.: 68.3

En d'autres termes, ce que Krauss nous donne à voir chez Olitski n'est rien moins qu'une peinture à la fois profondément corporelle et astucieusement anamorphique. Sous cet angle, l'exigence d'une réponse oblique et corporelle, plutôt qu'une simple attention optique/frontale, offre une expérience visuelle fascinante qui, l'espace d'un instant, pourrait nous permettre de sortir de notre monde de communication instantanée, raciale, sexuée ou autre. En fait, la marée critique qui allait condamner Olitski à l'obscurité pendant des décennies aura été, au moins à cette occasion, ouvertement articulée en termes de goût ethnicisant et féminisant. Voici le commentaire désobligeant du critique conservateur Hilton Kramer, qui écrit en 1973:

Certes, les tableaux abondent en jolies couleurs, celles des sorbets, des saris indiens et des couchers de soleil romantiques, et ont donc parfois un certain attrait décoratif. Mais c'est l'attrait de quelque chose de superficiel, de simplement joli. Au-delà de la beauté de la couleur, on ne ressent que les décisions froides et les calculs mécaniques d'un artiste qui travaille pour appliquer une formule historique étroite (Kramer, 1973 : 25).

Olitski risquait ainsi de voir son travail considéré comme uniquement décoratif parce qu'il était en contradiction avec les présupposés de la tradition qu'il était censé prolonger ; ou, comme le laisse entendre la critique de Kramer, en suivant de si près les prescriptions avant-gardistes de Greenberg, Olitski avait fini, ironiquement, par tomber dans une esthétique kitsch.¹⁵

Les artistes noirs travaillant au même moment, cependant, s'appuyèrent explicitement sur d'autres histoires, rencontres et expériences qui leur permettaient de perturber la vision rapide en mettant en avant les pratiques matérialistes féministes noires qui faisaient l'objet de divers trafics dans les modernismes dominants, les exigences de la vie des Noirs aux États-Unis et, plus important encore pour mon argument, les traditions des femmes afro-américaines. Je pense en particulier aux étonnants quilts, dont certains datent encore des années 1920, réalisés par la communauté de femmes artistes travaillant depuis des générations à Gee's Bend, en Alabama, comme ceux de Martha Jane Pettway, dont la fille Joanna, également créatrice de quilts, décrit l'imbrication de la vie et du travail qui a donné naissance à ces objets créateurs de mondes (ill. 4).

Nous étions une sorte de grande famille - sept sœurs et cinq frères. À l'époque, on découpait des robes pour faire des quilts. Aller au champ, cueillir le coton. Aller à l'égreneuse, l'emballer, matelasser le quilt. On aimait ça. À cette époque de l'année, le coton s'ouvre. On ramasse le coton puis on va au quilt, après en avoir fini avec le coton, on retourne au quilt. Tout le temps quelque chose à faire, tout le temps. Ce n'est plus comme avant. On s'amusait à transporter les quilts d'une maison à l'autre. Sortir les quilts d'ici, aller là, puis aller ailleurs. On en matelassait tellement en une journée. On est juste assises à penser au bon vieux temps, comment elles font et ce qu'elles font. Et dans l'attente des jours à venir (Pettway 2002).

15 Sur l'antagonisme fondateur présumé entre les deux termes, voir Clement Greenberg, 1961 ; pour leur refonte vitale, voir Clark, 1982.



Ill. 4 Martha Jane Pettway, *Center medallion strips with multiple borders and cornerstone*, n.d. © 2022 Estate of Martha Jane Pettway / Artists Rights Society (ARS), New York

Sous cet angle, les quilts nous apparaissent comme des modes vitaux de l'autonomie créative des individus et comme des preuves matérielles de la manière dont les femmes noires cherchaient collectivement à perturber l'imposition de ce que le théoricien politique Michael Hanchard définit comme le « temps racial », afin d'aller vers la négritude, dans le sens où il s'agit de se pencher sur les êtres noirs et d'en prendre soin.¹⁶

Plus important encore, nous pourrions également considérer ces quilts comme des articulations modernistes ambitieuses, non seulement parce qu'ils sont fabriqués à partir de chutes reconfigurées en de nouveaux motifs, mais aussi parce que la forme même de socialibilité qui les a produits représente une réponse critique, un rempart haptique de protection, à la fois contre les nuits froides et les terreurs de la modernité, qui ont maintes fois pris la chair noire pour cible principale. Ces œuvres sont des *abstractions nécessaires*, même si elles ne le sont pas « à proprement parler » : leur intelligence esthétique et matérielle durement acquise se joue de la production occidentale de la femme noire et permet ainsi de reconsidérer radicalement le modernisme artistique en tant que tel. Une proposition, donc : si, comme l'historien social

16 « Le temps racial est défini comme les inégalités de temporalité qui résultent des relations de pouvoir entre les groupes raciaux dominants et subordonnés ». Voir Hanchard, 1999 : 220 ; Copeland, 2016 : 141-44.

de l'art T.J. Clark l'affirme, le modernisme va de pair avec le socialisme, parce que ce dernier « occupe le terrain réel sur lequel la modernité peut être décrite et combattue », alors ce sont les luttes de résistance des femmes noires qui pourraient être placées au cœur de l'entreprise moderniste puisque, comme nous le rappellent les sœurs de Combahee, elles ont dû s'opposer à la constitution du monde tout court, sans même une politique propre digne de ce nom (Clark, 1999 : 7).

En effet, les exigences de cette bataille trouvent un écho à la fois formel et matériel dans les approches plus récentes de la fabrication de quilts et leurs structures. L'exemple le plus connu de cette généalogie est sans aucun doute la série de quilts *Slave Rape* (Le viol de l'esclave, ill. 5) de Faith Ringgold, un groupe d'œuvres figuratives commencées en 1973 et cousues sur du tissu matelassé par la mère de l'artiste, la créatrice de mode Willi Posey. Si nous recherchons l'abstraction la plus pure, nous pouvons également nous tourner vers un trio d'artistes masculins travaillant à la même époque. William T. Williams nous offre un travail sur la surface qui reprend les motifs du quilt et les transforme en une sorte d'abstraction pure et dure et tout à fait lisible pour quelqu'un comme Fried et ses fans (ill. 6). Le flirt de Sam Gilliam avec le quilt est également important ici, même s'il n'est pas aussi immédiatement apparent, qui l'amène à tordre et à plier la toile comme un tissu produisant des œuvres mi-peintures mi-sculptures qui, comme les œuvres d'Eva Hesse, exigent un temps corporel ralenti. Parmi les artistes masculins afro-américains, le travail du matelassage effectué par Al Loving est peut-être le plus profond : il commença sa carrière publique par des efforts acharnés, mais, directement influencé par des traditions textiles, il passa à la réalisation d'œuvres littéralement tissées à partir des lambeaux de ses toiles précédentes, comme pour éviscérer la modalité même qui l'avait rendu célèbre et pour s'aligner sur une éthique matérielle féministe noire (ill. 7).



Ill. 5 Faith Ringgold, *Help*, *Slave Rape* series #15, 1973. © 2022 Faith Ringgold / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy ACA Galleries, New York



Ill. 6 William T. Williams, *Trane*, 1969. Acrylique sur toile, 108 x 84 pouces. The Studio Museum in Harlem; gift of Charles Cowles, New York 1981,2.2



Ill. 7 Al Loving, *Square*, 1973-74. Technique mixte sur toile, 93 x 93 pouces (236,2 x 236,2 cm). Courtesy the Estate of Al Loving and Garth Greenan Gallery, New York.

Tout comme ces praticiens masculins nous donnent beaucoup à voir et à ressentir, je pense que les coordonnées opérationnelles du matérialisme féministe des femmes noires sont retracées de manière productive par Fred Moten, dans son ouvrage intitulé *In the Break : The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (La coupure : l'esthétique de la tradition radicale noire). S'appuyant sur les travaux de Spillers et Hartman, il situe

cette tradition dans les expériences des femmes asservies, tellement essentielles pour comprendre l'esclavage racial et les « progrès » qu'il a rendus possibles. Pour Moten, ces femmes n'incarnent pas seulement l'idée contrefactuelle de Marx dans *le Capital* « si la marchandise pouvait parler... », mais leur résistance à devenir des objets façonne également toute forme de pratique radicale noire. Il s'appuie notamment sur l'ouvrage d'Adrian Piper intitulé *Untitled Performance at Max's Kansas City* (Performance sans titre chez Max à Kansas City), dans laquelle l'artiste - les yeux bandés, les mains couvertes, la bouche fermée et les narines pincées - cherchait à se produire elle-même en tant qu'objet, en écho non intentionnel au statut ontologique de la femme esclave. Pour Moten, ce que la performance de Piper exige, ce ne sont précisément pas les présomptions de la critique moderniste formaliste qui posent l'objet comme une forme autonome ouverte au regard rapide, mais plutôt celles qui soulignent la « différenciation interne holosensuelle, invaginativement ensembliste de l'objet » (Moten 2003 : 235).

La phrase mérite d'être répétée : « différenciation interne de l'objet, holosensuelle, invaginative et ensembliste ». Ce qui revient à dire, à mon sens, que l'œuvre d'art, un peu comme le corps humain, est censée mobiliser tous les sens, conjoignant des parties disparates qui se replient sur elles-mêmes pour produire une structure interne richement différenciée qui exige un *ressenti*, pour citer Beckwith, au-delà de la surface, le seuil auquel une simple vision de « la femme noire » s'arrêterait et à partir duquel un regard attentif peut vraiment commencer. La phrase de Moten s'applique magnifiquement, je pense, à toute une série d'œuvres, y compris celles de Pindell, mais peut-être plus directement aux sculptures en relief de Chase-Riboud, en particulier sa série de 20 pièces, commencée en 1968, en hommage à Malcolm X (ill. 8). Ces œuvres suggèrent une logique d'invagination, un objet tissé et travaillé qui se replie sur lui-même, mais qui est maintenant activé pour témoigner des complexités internes du grand leader nationaliste noir, souvent imaginé comme une icône du masculinisme noir, mais qui, comme nous le savons maintenant, était plus qu'un peu queer et beaucoup plus complexe dans ses positions controversées qu'on ne le croit souvent.¹⁷



Ill. 8 Barbara Chase-Riboud, *Malcolm X #3*, 1969. Bronze moulé poli, soie artificielle filée et coton égyptien mercerisé, 8 pieds 6 ½ pouces x 3 pieds 1 pouce x 2 pieds 8 pouces (260,4 x 94 x 81,3 cm). © Barbara Chase-Riboud. Collection of Philadelphia Museum of Art

17 Voir Manning Marable 2011.

Alors que le travail de Pindell dans les années 1980 se tournera plus tard explicitement vers les modes de production africains et diasporiques, ses premiers travaux manifestent également, à mes yeux, une approche matérialiste féministe noire dans leur facture et leur production mêmes.¹⁸ Ses tableaux sont constitués de carrés matelassés, chacun recouvert de ces minuscules perforations méticuleusement collées sur la toile, créant une multiplicité de points de vue qui ne peuvent être perçus en même temps. De plus, Pindell saupoudrait parfois ses toiles de paillettes et les vaporisait de parfum, créant ainsi une expérience olfactive riche qui non seulement connectait les sens pour élargir ce que veut dire regarder, mais qui amenait aussi le monde souterrain des odeurs dans le domaine plus élevé de la peinture, qui devenait un substitut et un emblème de l'existence de la négritude dans le monde social, bien qu'inaperçue ou non ressentie.

Or, le choix de Pindell d'utiliser ces perforations est peut-être le plus révélateur : elle optait pour la forme circulaire alors qu'elle travaillait comme conservatrice au département des gravures et dessins du Museum of Modern Art de New York entre 1977 et 1980, où les fournitures de bureau nécessaires étaient facilement disponibles. Ce choix de matériau était en fait inspiré par les souvenirs qu'avait l'artiste d'un voyage avec sa famille dans le Sud, où régnait la ségrégation : le fond des verres que les Noirs devaient utiliser était marquée d'un cercle rouge pour éviter qu'ils ne touchent jamais les lèvres des Blancs. Pindell prend donc une forme simple codée comme raciste, la redécouvre matériellement dans son lieu de travail aliénant, puis en fait un élément constitutif d'un mode d'abstraction qui à la fois réfute le type de vision requis par la logique ségrégationniste et fournit un moyen de réinvestissement dans sa propre vie et sa pratique.¹⁹

En d'autres termes, l'œuvre de Pindell, comme chacune des pratiques du « modernisme tardif » que nous avons examinées, vise de manière différenciée à détourner le regard, à nous renvoyer au passé de l'art moderne et au conflit civil, et à faire entrer la femme noire dans le tableau sans qu'elle ait à y être une fois de plus en tant qu'objet de surveillance et d'extraction. Car toute évocation de la « femme noire » n'est-ce pas une abstraction nécessaire qui ne peut aborder qu'asymptotiquement les complexités des expériences vécues par les femmes de la diaspora africaine ? Dans leur ensemble, ces œuvres, à suivre Cassel Oliver, nous renvoient à la totalité de l'expérience noire sans pour autant espérer la contenir entièrement. En saisissant des fragments, et souvent en les tissant littéralement ensemble, ces œuvres nous apprennent à regarder d'une autre manière « la femme noire », « l'art moderne », et peut-être aussi nous-mêmes.

Références

Beckwith, Naomi, « Body Optics, or Howardena Pindell's Ways of Seeing », in Naomi Beckwith and Valerie Cassel Oliver (éds.), *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, 2018: 87–108.

Bey, Dawoud, « Ironies of Diversity, or The Disappearing Black Artist », artnet.com 2004: <http://www.artnet.com/magazine/features/bey/bey4-8-04.asp> (dernière consultation 29 Mai 2022).

18 Voir, par exemple, Howardena Pindell, 1997 : 84-86.

19 Sarah Cowan, « Clearly Seen : A Chronology », dans Cassel Oliver et Beckwith 2018: 33.

- Bliss, James, «Hope Against Hope: Queer Negativity, Black Feminist Theorizing, and Reproduction without Futurity», *Mosaic* 48.1 (March 2015): 89.
- Cassel Oliver, Valerie, «Kindred: Materializing Representation in the Abstract», in Dziedzic Erin, Melissa Messina (éds.), *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Clark, T.J., «Clement Greenberg's Theory of Art», *Critical Inquiry* 9.1 (Sept. 1982): 139-156.
- Clark, T.J., «Introduction», in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999.
- Copeland, Huey, «Feasting on Scraps», *Small Axe* 38 (July 2012): 198-212.
- Copeland, Huey, «Flow and Arrest», *Small Axe* 48, November 2015): 19-48.
- Copeland, Huey, «Tending-toward-Blackness», *October* 156 (Spring 2016): 141-44.
- Copeland, Huey, «One-Dimensional Abstraction: Darby English, 1971: A Year in the Life of Color (Chicago: University of Chicago Press, 2016) », *Art Journal* 78. 2 (Summer 2019): 116-118.
- Copeland, Huey, «In the Wake of the Negress», in *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, ed. Cornelia Butler and Alexandra Schwartz. New York: Museum of Modern Art, 2010, 480-497.
- Dziedzic Erin, Melissa Messina (eds.), *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Edwards, Adrienne, *Blackness in Abstraction*. New York: Pace Gallery, 2016.
- Edwards, Brent Hayes, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- English Darby, *1971: A Year in the Life of Color*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- English, Darby, «Review: Kobena Mercer (ed.), *Discrepant Abstraction*», *caa.reviews*, October 7, 2008, http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ.
- English, Darby and David Breslin on *1971: A Year in the Life of Color*, January 9, 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.
- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Silvia Kolbowski; Miwon Kwon; Benjamin Buchloh, «The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial», *October* 66 (Fall 1993): 9.
- Fried, Michael, «Art and Objecthood» (1967), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1968: 116-47.
- Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Gibson, Ann Eden, *The Search for Freedom: African American Abstract Painting, 1945–1975*. New York: Kenkeleba Gallery, 1991.
- Greenberg, Clement, «Avant-Garde and Kitsch», in *Greenberg, Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961: 3-22.
- Greenberg, Clement, «Letter from Clement Greenberg to Frank Bowling, December 10, 1975», in Okwui Enwezor (éd.), *Frank Bowling: Mappa Mundi*. Munich: Haus der Kunst and Prestel Verlag, 2017: 232-233.
- Greenberg, Clement, «Modernist Painting» (1960), in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1986: 85-94.

- Hanchard, Michael, «Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora», *Public Culture* 11.1 (January 1999): 220.
- Harper, Philip Brian, *Abstractionist Aesthetics: Artistic Form and Social Critique in African American Culture*. New York: New York University Press, 2015.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, and Barbara Smith (éds.), «A Black Feminist Statement» (1977), in *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York: Feminist Press, 1982.
- Jacobs, Harriet A., Jean Fagan Yellin (éd.), *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* (1861). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- Jordan, June «Nobody Mean More to Me than You and the Future Life of Willie Jordan», in *On Call: Political Essays* (Boston: South End, 1985): 129, cité dans:
- Kramer, Hilton, «Jules Olitski: A Sectarian Scenario», *The New York Times* (September 16, 1973), 25: <https://www.nytimes.com/1973/09/16/archives/jules-olitski-a-sectarian-scenario.html> (dernière consultation 29 Mai 2022).
- Krauss, Rosalind, *Jules Olitski: Recent Paintings*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1968, n.p.
- Kuo, Michelle, «Artist's Portfolio: Jack Whitten», *Artforum*, February 2012: <https://www.artforum.com/print/201202/artist-s-portfolio-jack-whitten-30076> (dernière consultation 29 Mai 2022).
- Marable, Manning, *Malcolm X: A Life of Reinvention*. New York: Penguin, 2011.
- McCall, Leslie, «Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Application, and Praxis», *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38.4 (2013): 785-510.
- Moten, Fred, «Resistance of the Object: Adrian Piper's Theatricality», dans *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Moten, Fred, «Resistance of the Object: Aunt Hester's Scream», voir *In the Break*.
- Patterson, Orlando, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Pettway, Joanna, <https://www.soulsgrowndeep.org/artist/joanna-pettway> (dernière consultation Juin 2022).
- Pindell, Howardena, «The Aesthetics of Texture in African Adornment», in *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*. New York: Midmarch Arts Press, 1997: 84-86.
- Sharpley-Whiting, T. Denean, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
- Spillers, Hortense J., «Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book», *Diacritics*, vol. 17, n° 2 (Summer 1987): 65.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Wallace, Michele, «Modernism, Postmodernism, and the Problem of the Visual in Afro-American Culture», in Russell Ferguson et. al. (éds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Žižek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*. New York: Verso, 2008.

Indétermination raciale et art afro-latino-américain : le cas d'Antonio Argudín Chon

Cary Aileen García Yero

Antonio Argudín Chon était un peintre et sculpteur cubain qui contribua régulièrement à la scène des arts visuels de La Havane dans les années 1940-1960. Il exposait dans les centres d'art les plus importants de la nation et ses œuvres furent sélectionnées pour faire partie des manifestations les plus prestigieuses de l'époque, tels que les Expositions Nacionales, organisées par le Ministère de l'Éducation.¹ Malgré l'ampleur de l'œuvre, Argudín Chon a été largement oublié.² La seule institution qui abrite certaines de ses peintures se trouve très loin de son pays d'origine : dans Bromer Art Collection, en Suisse. Les conservateurs de Bromer dénichèrent des œuvres d'Argudín Chon par hasard en 2016, en visitant le dépôt de Roniel Fernández, un collectionneur d'art cubain dont le père était un ami d'Argudín Chon. Dix-neuf toiles y avaient été stockées, puis oubliées des années durant.³

Argudín Chon a créé un langage visuel unique, basé sur une combinaison de styles cubiste et pointilliste, utilisant une large palette de couleurs. Il associait souvent des rouges, des bleus, des verts et des jaunes vifs, qu'il disposait en formes circulaires ou incurvées tendant ainsi à créer un « effet de vague » autour des figures qu'il représentait, chaque vague itérée renfermant une couleur contrastée différente. Cet effet de vague a marqué nombre de ses œuvres, leur conférant sens et puissance. Sur le plan thématique, ses peintures révèlent une profonde préoccupation pour les questions de race et de nation. Elles représentent la négritude, le métissage ou la vie de la classe ouvrière, et embrassent les questions d'intégration (le terme le plus couramment utilisé par les communautés afro-cubaines de l'époque pour demander leur inclusion dans la vie de la nation) et d'égalité raciale.⁴ Une grande partie de sa production pourrait être, selon moi, classée comme suit : 1) Des peintures abordant la thématique noire, à travers la représentation de personnes de couleur. 2) Des peintures manifestant des idéaux d'harmonie raciale, y compris des notions de fraternité raciale, à savoir l'idéologie controversée qui sous-tend la vie politique et sociale cubaine depuis la fin du XIX^e siècle, selon laquelle les Cubains noirs et blancs sont unis en tant que membres égaux de la nation.⁵

1 Voir les catalogues de la IV^e Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, et du VI^e Salón Nacional de Pintura y Escultura, Capitolio Nacional. Archives du Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MNBA) Boîtes à catalogues, années 1950-1953

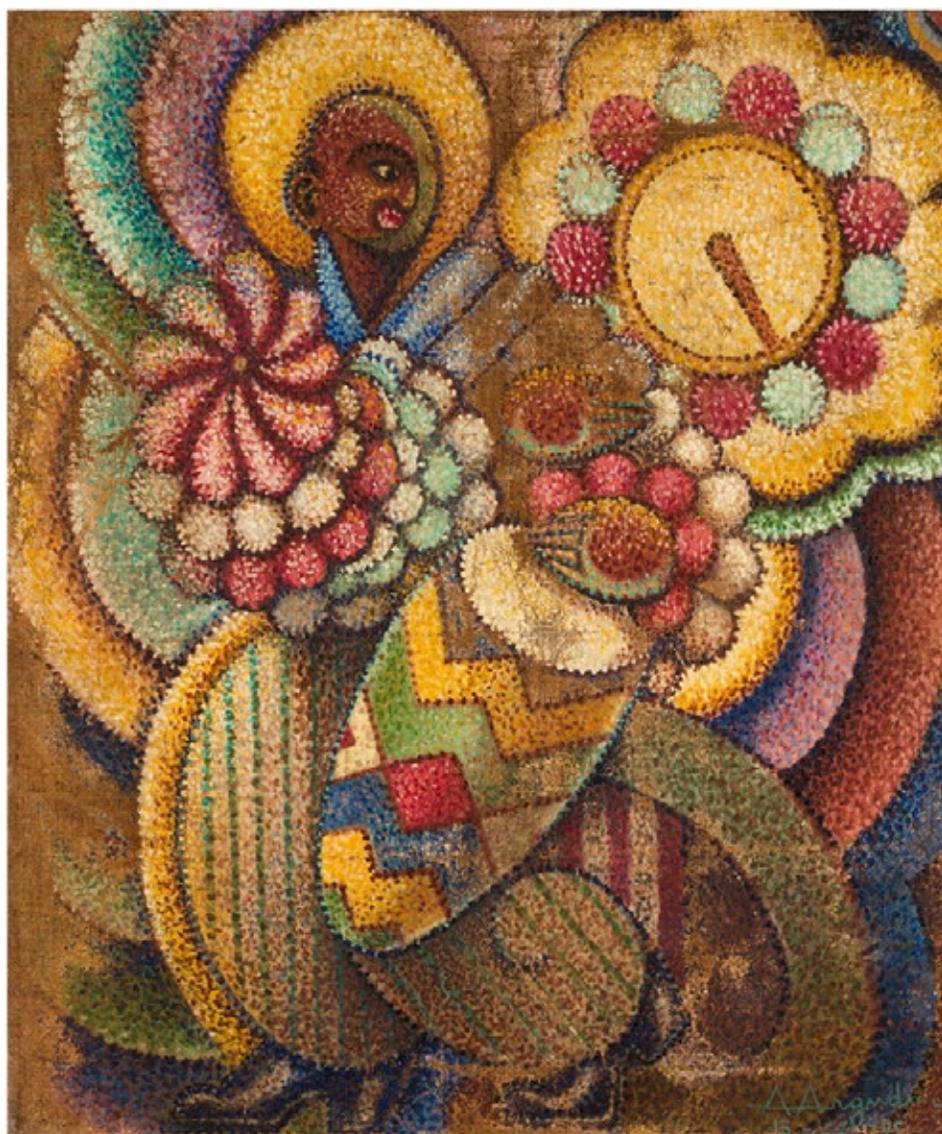
2 Veiga mentionne certaines des expositions auxquelles Argudín Chon a participé et les titres de certaines œuvres (José Veigas 2004). Il existe également une page dans EcuRed qui reprend les informations fournies par Veigas. https://www.ecured.cu/Antonio_Argud%C3%ADn_Chon. Dernière consultation le 31 janvier 2022.

3 <https://www.galeriebromer.com/en/cubism-futurism-pointillism-antonio-argudin-and-cuban-avant-garde>. Consulté en décembre 2020. Je remercie la Bromer Art Collection pour son soutien à cette recherche. Toutes les images de peintures d'Argudín Chon présentées m'ont été fournies la Bromer Art Collection.

4 Voir la presse afro-cubaine des années 1940-1950, comme les revues *Nuevos Rumbos*, *Amanecer* et *Atenas*.

5 Les chercheurs ont expliqué comment les idéologies d'harmonie raciale fonctionnaient de manière ambiguë, car elles pouvaient être exploitées par différents secteurs de la société pour faire valoir que l'égalité raciale avait été atteinte et ainsi faire taire le racisme en contribuant à perpétuer l'inégalité raciale. En même temps, l'idéal d'harmonie raciale pouvait être invoqué par les descendants d'Africains et d'autres groupes antiracistes pour exiger de l'État qu'il dénonce le racisme d'une société qui promettait l'égalité raciale sans pour autant la mettre en œuvre. Comme l'ont montré des chercheurs tels qu'Alejandro de la Fuente, Paulina Alberto et d'autres, ces idéologies ont joué un rôle-clé dans l'activisme antiraciste des descendants d'Africains dans toute l'Amérique latine au cours de la période couverte par cette étude. Voir de la Fuente 2001 ; Alberto 2011.

Ce langage visuel particulier a servi de base à nombre de ses représentations de problèmes raciaux. Prenons par exemple *Le Musicien* (1951, ill. 1), où il présente un *rumbero* noir jouant de la conga. Le *musicien* participe probablement à un *carnaval* ou à une manifestation collective de ce genre, car les ornements de ses vêtements donnent à penser qu'il fait partie d'un spectacle organisé et non d'une danse communautaire improvisée (observez la chemise aux manches à volants, typique des spectacles professionnels de rumba, ainsi que les élégantes chaussures à talons hauts). Le *musicien* regarde attentivement son instrument, se concentrant sur sa façon de jouer. Le sérieux de son expression, rendu par des traits de visage bien définis, suggère qu'il prend son travail d'interprète à cœur. Argudín Chon accorde une attention particulière au congas, déjà considérées à l'époque comme un élément central de la contribution des Afro-Cubains à la culture nationale. Il les place au centre de la pièce, les rehaussant de motifs colorés et d'ornements circulaires.



Ill. 1 *Musicien*, 1951, huile sur jute, 99 x 84 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

L'artiste semble utiliser la composition pour doter la culture noire d'un halo de splendeur et de générosité. Grâce à une riche palette de couleurs vives, il confère au *musicien* une vitalité saisissante qui irradie du musicien et de ses congas. Dans son style caractéristique, il crée des formes circulaires, disposées comme s'il s'agissait de

vagues d'énergie issues de l'artiste qui baigne dans une aura de luminosité colorée semblable à un arc-en-ciel. La peinture suggère que la performance noire est une force qui se répand et envahit son environnement, offrant ainsi une expression picturale alternative qui magnifie les traditions afro-cubaines historiquement discriminées.

Si en matière raciale l'art d'Argudín Chon est provocateur, l'identité raciale de l'artiste est beaucoup plus difficile à déterminer. Peu d'écrits ont été consacrés à la vie d'Argudín Chon - il est même inconnu de certains des plus éminents spécialistes de l'art cubain d'aujourd'hui - et les archives ne nous fournissent guère d'indices. En raison des préoccupations thématiques d'Argudín Chon, il serait tentant d'imaginer que l'artiste était d'origine africaine. Pourtant, il ne faut pas présumer de son ascendance noire en raison de son intérêt pour la question raciale et la vie afro-cubaine : à son époque, il n'était pas rare que des artistes cubains blancs travaillent sur la représentation afro-cubaine. En outre, les chercheurs ont déjà souligné les dangers que représente la primauté accordée à la race comme vecteur d'analyse dans la production artistique noire. Ils ont fait valoir la nécessité de remettre en question les attentes communes selon lesquelles certains artistes racialisés doivent produire des types d'art particuliers - ce que T. Carlis Roberts a appelé le *déterminisme corps-culture*.⁶ Pour reprendre les termes de l'artiste contemporain haïtien Mildor Chevalier, « on s'attend à ce que les artistes d'ascendance africaine et des Caraïbes travaillent dans le cadre de certains thèmes spécifiques ». ⁷ Or, la liberté, pour les artistes d'origine africaine, signifie que le processus créatif ne doit pas être conditionné par des symboles ou des codes culturels particuliers. D'où l'importance de chercher à comprendre les artistes dans leurs propres termes, sans les ranger dans des catégories prédéfinies de race et de nation.

Le cas de l'identité raciale indéterminée d'Argudín Chon présente un problème commun aux études sur l'art afro-latino-américain ; la recherche dans ce domaine travaille souvent sur des artistes pour lesquels on a peu d'informations et sur des œuvres difficiles à retracer, dans le but de restituer les contributions des Afro-Latino-Américains à l'histoire de l'art de l'hémisphère.⁸ La question de l'identification raciale est particulièrement ardue dans le contexte régional où les identités raciales peuvent être profondément incertaines, malléables et conjoncturelles, comme l'ont signalé plusieurs chercheurs.⁹ Dans le cas d'Argudín Chon, son travail a attiré mon attention il y a plusieurs années, alors que je faisais des recherches pour ma thèse sur la race et les arts à Cuba pendant la Seconde République (1940-1959), en raison de l'attention particulière qu'il porte à la question raciale. J'envisageais la possibilité qu'il ait eu des ancêtres africains, ne serait-ce que parce qu'il portait le même nom de famille qu'un célèbre peintre afro-cubain, Pastor Argudín, avec lequel Antonio a travaillé en étroite collaboration pendant de nombreuses années au Círculo de Bellas Artes, l'un des plus importants centres d'arts visuels de Cuba pendant la période républicaine. Séduite par la puissance de sa création et choquée par le silence qui l'entoure dans l'histoire de l'art cubain, j'ai poursuivi mes recherches sur lui et son œuvre.

Mes recherches m'amènent à conclure que, concernant la question de l'identification raciale d'Argudín Chon, elle est ambiguë (ill. 2). Les quelques documents

6 T. Roberts, 2016; Kobena Mercer, 2013; Stephanie Noah, Forthcoming, 2022.

7 Mildor Chevalier dans Artists Talk 5: *Conversaciones Sobre el Camino de Aprendizaje de los Artistas*. <https://darrylchappellfoundation.org/artists-talk/> Consulté le 16 novembre 2021.

8 Pour une analyse de l'émergence et des objectifs du domaine des arts afro-latino-américains, voir Alejandro de la Fuente, 2018.

9 Voir Joanne Rappaport, 2014 ; Matthew Restall, 2013 ; Rachel O'Toole, 2012.

disponibles laissent à penser qu'Argudín Chon avait des ancêtres asiatiques : Chon est en effet un nom de famille d'origine asiatique très courant, qui a probablement atteint l'île lors de la migration de travailleurs chinois vers Cuba au XIX^e siècle. Un document contenant des informations relatives à sa naissance confirme que ses grands-parents sont nés en « Asie ». Quant à son éventuelle ascendance africaine, une des rares photos disponibles de lui donne à penser qu'il aurait pu être un mulâtre à la peau claire. En fait, les personnes qui le connaissaient l'identifiaient elles aussi comme un mulâtre, « plus foncé que Nicolás Guillén » (poète afro-cubain de renom, célèbre pour ses écrits sur la race et le *mestizaje*), ou un *métis* « comme un Mexicain ». ¹⁰ Cependant, il semble qu'Argudín Chon ait utilisé la malléabilité de la race dans le contexte cubain pour parfois s'identifier à un Blanc : un document de santé du ministère de la Santé et de l'Assistance sociale, signé par l'artiste, porte le « B » pour *blanco*. Comme de nombreux Latino-Américains non-blancs soucieux de gravir l'échelle sociale dans des sociétés racistes, Argudín Chon a peut-être minimisé - parfois complètement dissimulé - son éventuelle ascendance africaine dans le but d'accéder au capital social associé à la blancheur.



ill. 2 Antonio Argudín Chon, photographe inconnu, s.d. Photographie extraite d'un document d'immatriculation à San Alejandro, 1954. Archive de l'Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Registro de Graduados de Escultura, Dossier 14

Si je ne puis préciser l'origine raciale d'Argudín Chon, je souligne en revanche l'importance de sa vie et de sa production pour le domaine des arts afro-latino-américains, et ce à plusieurs titres. Tout d'abord, que l'artiste ait revendiqué ou non des racines africaines, il a dû assumer son statut racial de non-blanc - *mulato/mestizo*. Ensuite, les efforts apparents d'Argudín Chon destinés à « se faire passer pour » en jouant sur son identité raciale ambiguë, ce qui lui permettait d'être étiqueté comme blanc à des fins sociales particulières, reflètent une expérience fréquente dans la région. ¹¹ Le fait qu'une telle attitude soit largement répandue montre combien il est important d'étudier son impact sur la production artistique. Les enjeux portés par ces artistes non-blancs racialement ambigus qui, comme Argudín Chon, revendiquent le droit de faire partie du champ de l'art afro-latino-américain, sont importants ; ils ouvrent la porte à l'un des aspects essentiels de la question raciale dans les Amériques, à savoir la gestion de l'indétermination raciale.

¹⁰ Conversations avec l'artiste Lesbia Vent Dumois, qui a connu Argudín Chon (interviewée le 20 février 2022), avec Jorge Luis Chirino, collectionneur d'art qui possédait des photographies de l'artiste.

¹¹ Degler 1971 ; Telles 2014.

Penser méthodologiquement le problème de l'indétermination raciale soulève des questions indispensables mais complexes. On peut s'interroger sur la façon dont l'expérience d'une identité raciale ambiguë et/ou de « se faire passer pour » impacte la vie des artistes et leur art. Qu'est-ce qu'un art racialement ambigu, et comment répondre à cette question et interpréter ses dimensions sociales, en particulier quand il n'y a guère de matériaux d'archives disponibles ? Ces interrogations conduisent à d'autres questions au cœur du domaine de l'art afro-latino-américain : comment traiter le silence des archives, qu'est-ce que l'art afro-latino-américain, et où se situe l'activisme antiraciste dans l'art de la région ?

Cet article se penche sur la vie et l'œuvre d'Argudín Chon afin d'explorer certaines de ces questions, en mettant en exergue la contradiction significative entre son identification en tant que Blanc, le fait qu'il soit identifié par d'autres comme non-blanc et sa production artistique subtilement antiraciste.¹² Tout tend à suggérer un conflit interne chez l'artiste entre d'une part, l'envie d'acquérir le capital social associé à la blancheur et d'autre part, sa volonté de défendre l'inclusion raciale à travers son art. Son recours à l'art comme moyen de traiter ses propres préoccupations concernant les relations raciales et l'inégalité - préoccupations qui pourraient avoir été déclenchées par sa propre expérience de catégorisation raciale en tant que non-blanc, tout en masquant son origine raciale - confirme l'importance de l'expression artistique individuelle pour aborder les problèmes de race. La dynamique contradictoire qui existe entre l'engagement d'Argudín Chon pour les questions raciales et son identité raciale ambiguë semble avoir façonné sa production artistique. Par exemple, plusieurs des peintures d'Argudín Chon représentant des personnes de couleur, oscillent entre un travail sur les stéréotypes blancs des Afro-Cubains et leur dépassement. En effet, d'aucuns pourraient interpréter la production d'Argudín Chon comme un écho à la production des artistes blancs « folkloristes » de l'époque, qui représentent les Afro-Cubains de manière exotique, généralement sous la forme de danseurs ou de musiciens de conga ou de *carnaval*. Comme de nombreux peintres blancs, Argudín Chon a joué avec ces stéréotypes folkloristes en vogue, au vu de ses représentations récurrentes d'Afro-Cubains dansant et jouant du tambour. C'était peut-être une manière d'agir, consciemment ou non, en tant que « Blanc ». Cependant, comme nous l'expliquerons plus loin, ses créations vont bien au-delà du stéréotype; elles le mettent en question, en conférant subtilement aux performances afro-cubaines un pouvoir, une beauté et une valeur intrinsèques.

Plus important encore, le fait d'attirer l'attention sur l'identification raciale d'Argudín Chon et d'essayer de la déterminer nous amène à aborder l'une des plus difficiles énigmes dans ce domaine. Étant donné que notre recherche participe inévitablement à la création de catégories raciales et de différence, une question latente demeure: comment concevoir une recherche qui repose largement sur une distinction raciale socialement construite et sur l'affirmation de la différenciation raciale sans aggraver le clivage social ? Comment ne pas reconnaître que, si le fait de nier et de taire le racisme alimente les inégalités raciales, le maintien des distinctions raciales peut entretenir lui aussi, une division sociale tout aussi ancrée ? L'art d'Argudín Chon contourne cette tension en bâtissant un discours qui célèbre la diversité, promeut l'égalité et insiste sur notre humanité commune. Son art évoque l'idéal - pas le mythe, mais l'idéal (pour emprunter

12 J'entends ici l'antiracisme au sens large, en le définissant comme des discours et des pratiques qui s'opposent aux préjugés anti-noirs, et qui affirment et diffusent des principes d'égalité raciale, dans ce cas via les arts visuels.

à Alejandro de la Fuente) - selon lequel les sociétés progressent sur les questions raciales grâce principalement à une action interracial conjointe. Ses peintures célèbrent le travail interracial de la classe ouvrière, l'amitié, les loisirs et la poursuite de la liberté, tout en plaidant pour l'égalité raciale et la beauté noire. Son art invite le spectateur à imaginer des moments de vie utopiques où la race n'est pas un facteur de tension sociale; il nous invite à garder vivant l'idéal de l'union sociale.

La vie et l'œuvre d'Antonio Argudín Chon : ce que les archives révèlent

Les silences des archives rendent difficile le récit de la vie et la production d'artistes tels qu'Argudín Chon. À ma connaissance, aucune collection ne lui est consacrée dans les archives des principales institutions artistiques cubaines (comme le Museo Nacional de Bellas Artes), ni dans les institutions étrangères spécialisées dans les arts cubains (comme Cernuda Arts ou la Cuban Heritage Collection, toutes deux à Miami). Étant donné qu'il reste peu de choses de cette œuvre, le travail de reconstitution devient particulièrement difficile. Les sources actuellement disponibles sur l'artiste sont une série de catalogues d'expositions collectives, certaines de ses peintures ainsi qu'un maigre dossier d'étudiant retrouvé aux archives de l'École nationale d'arts visuels San Alejandro. Ce dossier comprend des inscriptions aux cours, quelques notes, un document qui semble un certificat de naissance et deux documents de santé requis par le registre de l'école.¹³ Face à la rareté des papiers personnels, l'absence d'écrits autobiographiques, de correspondance ou d'autres sources similaires, cet article se propose d'analyser les peintures d'Argudín Chon en vue d'obtenir ce qui ne peut être trouvé dans la documentation existante.

Pour pallier ce désert biographique, les historiens se sont écartés des méthodologies traditionnelles. Ximena Gómez et Kevin Coleman proposent ainsi l'« imagination » comme moyen de « restaurer la potentialité de l'archive et la contingence de l'histoire », de révéler les actions et stratégies possibles dans les limites des normes de la société; actions qui auraient pu passer inaperçues et ne pas être enregistrées par les pouvoirs en charge des archives.¹⁴ D'autres chercheurs, à l'instar de Tamara Walker, soulignent l'inadéquation du recours à une seule méthode ou un type unique de source, suggérant d'utiliser plutôt la combinaison de méthodes et matériaux variés pour une analyse historique de l'art visuel.¹⁵ Je m'appuie sur leurs suggestions et aborde ces sources comme un exercice de déduction en vue de faire émerger des informations, principalement par extrapolation - ou ce que j'aime appeler : raisonner à partir des silences. En effet je trouve fort intéressant l'objectif de la micro-histoire qui consiste à transformer les silences des sources en une partie essentielle du récit historique.¹⁶ Cette étude combine donc les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art, telles que les analyses formelles et sociales, avec l'objectif de la micro-histoire consistant à mettre en évidence et d'intégrer les doutes, les hypothèses et les difficultés de la recherche dans le cadre du récit. Elle utilise les limites des archives comme moyen de faire face aux incertitudes de l'écriture de l'histoire, en l'occurrence, d'artistes non-blancs racialement ambigus comme Argudín Chon.

13 Archives de l'Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, registre des diplômés en sculpture, dossier n° 14.

14 Kevin Coleman 2015 : 119 ; Ximena. Gómez 2019 : 41.

15 Tamara Walker 2017 : 5-6.

16 Pour des études récentes sur l'Amérique afro-latine qui utilisent la micro-histoire, voir Scott, Rebecca et J. Hébrard 2012.

Les catalogues

Dans les boîtes de catalogues des années 1935-1967 trouvées dans les archives du Museo Nacional de Bellas Artes lors de recherches effectuées en 2016, j'ai trouvé vingt-neuf inventaires d'expositions collectives accueillant des œuvres d'Argudín Chon (je n'en ai trouvé aucun concernant une exposition individuelle de l'artiste). Ces listes comprennent des informations limitées, telles que le nom et le format de l'œuvre, parfois la photo de l'artiste. Elles n'offrent aucune information sur l'identité raciale. L'omission des identifiants raciaux dans la documentation institutionnelle de l'époque n'était pas rare : dans un pays façonné par des idéologies contradictoires d'harmonie raciale aspirant au dépassement des barrières raciales - à la fabrication de citoyens qui pouvaient être « plus que noirs ou plus que blancs, mais cubains » (José Martí) - la race était souvent minimisée dans la communication publique, y compris celle des institutions artistiques.¹⁷ Néanmoins les catalogues, complétés par les documents trouvés à San Alejandro, permettent de situer l'œuvre d'Argudín Chon parmi celle de ses contemporains, et de comprendre le contexte historique dans lequel l'artiste a travaillé.¹⁸

Un catalogue en particulier propose une courte notice biographique sur l'artiste qui peut être corroborée par son acte de naissance. Ainsi nous savons qu'Antonio Tobias Cristobal Argudín Chon est né à La Havane le 2 novembre 1910, huit ans seulement après que Cuba était devenue une République à l'ombre de l'hégémonie américaine. Nous n'avons pas de données sur les conditions sociales de son enfance, ni sur ses parents, Marco Felipe Argudín y Lombillo et Marcelina Isidora Chon y Cabarruiz. Nous pouvons pourtant imaginer qu'il a grandi dans un environnement valorisant la création artistique, en tout cas propice à son épanouissement. Argudín Chon a étudié à l'Académie nationale des arts visuels San Alejandro entre 1927 et 1931, puis entre 1952 et 1955 ; il y obtiendra le diplôme de professeur de dessin et de modelage en 1955. Comme bon nombre de ses contemporains, il mobilisait les connaissances qu'il y a acquises pour explorer les courants artistiques internationaux, se concentrant dans les années 1940 sur un style distinctif, influencé tant par le pointillisme que le cubisme (discutés ci-dessous). L'éducation occupait une place importante dans sa vie professionnelle. Dans les années 1940, il travailla comme maître d'éducation élémentaire (*Maestro de Instrucción Primaria*) dans différentes écoles rurales, très probablement dans la province de Camaguey. C'est là qu'il a participé à la construction du Rincón Martiano de la ville de Camaguey, en l'honneur de José Martí, héros de l'indépendance de la nation qui forgea l'idéologie cubaine de la fraternité raciale. La campagne cubaine était alors en proie à la pauvreté et comptait le plus grand nombre d'analphabètes de l'île (McGillivray, 2009). La vocation d'Argudín Chon en tant qu'éducateur travaillant dans des régions très humbles semble congruente avec les idéaux égalitaires exprimés dans son œuvre. Outre son apprentissage des arts visuels, il est possible qu'Argudín Chon ait atteint le plus haut niveau de réussite académique - à la fin des années 1950, il s'inscrivait dans les catalogues d'exposition comme Dr Antonio Argudín Chon.¹⁹ Il a certainement adopté l'idée que l'éducation comme la clé de l'égalité et de l'inclusion raciales, largement répandues au sein des communautés afro-cubaines.

17 Par exemple, aucun des documents d'enregistrement d'Argudín Chon trouvés dans les archives de San Alejandro ne comporte de données sur la race. Comme mentionné précédemment, le seul document trouvé dans le dossier de San Alejandro et comprenant des données sur sa classification raciale est un document de santé.

18 Archives MNBA, Boîte à catalogues Fondo Cuba, Années 1934-1968.

19 Archives de l'Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, registre des diplômés en sculpture, dossier n° 14. Catalogue III Exposición Nacional de Pintura y Escultura Capitolio Nacional, Dirección de Cultura, 1946; Catalogue Exposición de Pintura Tercer Salón de Otoño, Círculo De Bellas Artes, novembre 1959; Catalogue 40 Salón de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, 1959. Boîte de Catalogues 1946-1959, Archives du MNBA de Cuba.

Les catalogues nous offrent également un aperçu de la carrière d'Argudín Chon. La première exposition à laquelle nous savons qu'il a participé, est le Salón Anual (Salon Annuel) de 1933 du Círculo de Bellas Artes (CBA), il avait à l'époque vingt-trois ans. Il a fréquemment exposé dans les Salones Anuales du CBA,²⁰ ainsi que dans les expositions nationales organisées par la Direction générale de la culture (DGC).²¹ Grâce aux catalogues, nous pouvons également cartographier le vaste réseau institutionnel qu'Argudín Chon s'était construit : ses œuvres ont été sélectionnées par l'Instituto Cultural Cubano Español pour participer à l'Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid 1951, La Havane 1954, Barcelone 1956). Il était également en relation avec des centres d'art visuel nationaux tels que le Colegio Municipal de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado de Santiago de Cuba (1956), et le Patronato de las Artes Plásticas du Gran Templo Nacional Masónico (1960). Il fut membre du Grupo de Afirmación y Divulgación del Arte Cubano entre 1953 et 1954. Si la période 1941-1946 semble être une période creuse dans la production de l'artiste, les années 1950 sont les plus productives, en termes de quantité d'œuvres créées et exposées, mais aussi en termes de développement conceptuel - c'est à cette époque qu'il mûrit ce qui deviendra sa signature picturale. Après la révolution de 1959, Argudín Chon rejoint le Taller Experimental de la Gráfica (TEG). Créé en 1962, le TEG visait à promouvoir des formes d'art telles que la lithographie, dotées d'une longue tradition populaire et considérées comme plus démocratiques par les responsables de la politique culturelle. Sa participation au Taller, ainsi qu'à des événements tels que le Salón Provincial Guerrillero Heroico organisé en 1968 à la Galería La Rampa en l'honneur d'Ernesto Guevara, indique un possible soutien d'Argudín Chon à la Révolution. Il s'alignerait en cela sur les communautés noires cubaines : le régime révolutionnaire comptait parmi ses plus fervents défenseurs la population afro-cubaine qui constituait alors une grande partie de la classe ouvrière et bénéficiait largement des politiques égalitaires de la Révolution.²²

Même si Argudín Chon était engagé dans différentes organisations artistiques, l'institution dont il était le plus proche, reste le CBA. Il y expose tout au long des années 1960: le dernier Salón Anual du CBA où il apparaît est celui de 1965; l'institution ferme ses portes en 1968. Argudín Chon occupe également des fonctions administratives au CBA, en commençant comme « socio en activo » (membre actif) en 1947. En 1950, il fait partie du conseil d'administration en tant que vice-bibliothécaire et, entre 1951 et 1953, en qualité de bibliothécaire principal. La communauté du CBA tenait son travail en haute estime : non seulement il reçut des mentions honorifiques lors des Salones Anuales de 1946 et 1947, mais ses pièces ont été souvent sélectionnées pour les catalogues qui représentaient le meilleur des expositions du CBA.²³

La relation privilégiée d'Argudín Chon avec le CBA est cependant étonnante. Même si certains artistes d'avant-garde exposaient avec l'institution, surtout avant le milieu des années 1940, le CBA était considéré comme le principal bastion conservateur, aligné sur l'Académie et l'esthétique réaliste ou impressionniste européenne du XIX^e siècle. Le style pictural d'Argudín Chon, plus proche des courants avant-gardistes du XX^e siècle,

20 Círculo de Bellas Artes de la Habana Salones Anuales: 1933, 1934, 1935, 1936, 1940, 1941, 1946, 1947, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1956, 1958, 1959, 1965; Círculo de Bellas Artes de la Habana Salones de Otoño : 1957, 1959. Voir note 14 et Veigas 2004.

21 Expositions nationales organisées par la Direction générale de la culture du ministère de l'Éducation : 1935, 1946, 1950, 1951, 1953, 1956. Ibid.

22 En 1962, 70 % des travailleurs soutenaient la révolution ; 80 % des travailleurs noirs la soutenaient (de la Fuente, 2001 : 276, note 18).

23 Les catalogues de l'ABC comprennent des photos des pièces d'Argudín Chon dans les Salones Anuales de 1940, 1941, 1947, 1948, 1950, 1951, 1953, 1956. Voir note 18.

apparaît comme incongru parmi les présentations des catalogues du CBA. On ne comprend pas bien les raisons pour lesquelles l'artiste a gravité dans le milieu académique plutôt que dans celui des cercles avant-gardistes. Il est également intrigant que l'artiste n'ait jamais rejoint le tournant abstractionniste qui s'empara des avant-gardes cubaines dans les années 1950. Si nous ignorons comment Argudín Chon s'identifiait ou était identifié racialement dans l'espace du CBA, nous savons que ce dernier, soi-disant conservateur, était un lieu multiracial accueillant la majorité des artistes afro-cubains de l'époque. La plupart d'entre eux, comme Argudín Chon, continuaient à travailler dans une forte tradition figurative qui à l'époque pouvait être perçue comme datée.²⁴ Des peintres académiques afro-cubains comme Ramón Loy, Florencio Gelabert, Emilio Rivero Merlín, Pastor Argudín et Nicasio Aguirre se retrouvaient au CBA. Le centre était également la base institutionnelle de l'artiste afro-cubain Teodoro Ramos Blanco, souvent associé à la Vanguardia. Tout comme Uver Solís, qui fut soutenue par le CBA dans les années 1950. Tout porte à croire que l'alliance étroite d'Argudín Chon avec le CBA était due à l'environnement multiracial de l'institution.

En dehors de quelques informations personnelles, professionnelles et institutionnelles, les catalogues offrent peu d'éléments sur les idées politiques de l'artiste. Néanmoins, certains indices apparaissent dans les titres des pièces enregistrées. Alors que plusieurs titres sont d'ordre simplement descriptif, comme *A la luz de la luna* (« Au clair de lune », c. 1935), *Marina* (« Marine », huile, c. 1947), *Paisaje Camagüeyano* (« Paysage de Camagüey », aquarelle, c. 1952), d'autres suggèrent l'engagement d'Argudín Chon à faire émerger des questions sociales de classe : *Trabajo* (« Travail », huile, c. 1947), *El fundamento social* (« Le fondement social », huile, c. 1951) ; des questions de race et de construction de la nation : *Los inmortales del machete* (« Les immortels de la machette », huile, 1951), *Euritmia Cubensis* (« Eurythmie cubaine », huile, 1948) ; et un intérêt pour l'expression culturelle afro-cubaine : *Rumbeando* (« En dansant la Rumba », huile, c. 1951), *Carnaval* (c. 1957). Ces préoccupations sociopolitiques traversent l'imagerie disponible, à laquelle la section suivante est consacrée.

Les peintures

Contrairement à d'autres artistes visuels de son époque, tels que les afro-cubains Teodoro Ramos Blanco et Ramón Loy, Argudín Chon ne parlait pas ouvertement de son art. À notre connaissance, il n'a rien écrit dans des publications contemporaines sur la signification de ses tableaux et sur la manière dont ils s'inscrivent dans la production artistique de l'hémisphère et la société cubaine en général. Par conséquent, il est difficile de saisir avec certitude ce qui a motivé la créativité d'Argudín Chon. Les œuvres restantes sont les sources les plus éclairantes disponibles à ce jour, pour accéder à la vision du monde qui a pu animer sa production et sa contribution à sa communauté. J'ai trouvé des images de vingt-huit pièces d'Argudín Chon (vingt-cinq peintures et trois sculptures). Étant donné la prédominance des peintures sur les sculptures disponibles, l'analyse se concentrera ici uniquement sur les peintures. Il s'agit principalement de peintures à l'huile, pour lesquelles l'artiste a souvent utilisé un mélange de styles pointilliste et cubiste d'influence européenne.

24 Les principales exceptions sont Guido Llinás, Agustín Cárdenas, Wifredo Lam et Roberto Diago.

Comme mentionné dans l'introduction, les œuvres d'Argudín Chon révèlent une profonde préoccupation pour les questions de race et de nation. Nombre de ses œuvres peuvent être classées en deux groupes : les peintures qui mettent en exergue la négritude à travers la représentation de personnes de couleur et celles qui articulent des idéaux d'harmonie raciale, en particulier la fraternité raciale. Les œuvres disponibles qui reproduisent la vie afro-cubaine datent surtout d'avant 1959. Si Argudín Chon a continué à peindre des œuvres engagées sur le thème de la négritude après cette date, il était certainement moins prolifique après la révolution de 1959. Comme l'ont expliqué des spécialistes des relations entre la question raciale et la révolution cubaine, les menaces qui pesaient sur le jeune gouvernement révolutionnaire, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'île, exigeaient un fort sentiment d'unité nationale. Fin 1960, après la mise en œuvre d'une campagne antiraciste par le pouvoir qui s'attaquait au racisme structurel, Fidel Castro déclara prématurément que Cuba était un territoire exempt de racisme. Par la suite, les débats sur l'inégalité raciale étaient de plus en plus associés à la contre-révolution, et après 1962, largement réduits au silence. Cela a pu dissuader Argudín Chon de construire ce qui aurait pu être perçu comme des revendications dangereuses d'autonomie noire (les associations culturelles noires furent fermées au début des années 1960 et les intellectuels afro-cubains qui revendiquaient le pouvoir noir, tels que Walterio Carbonell et Carlos Moore, furent réprimés ou poussés à l'exil).²⁵

Comme nous l'avons déjà mentionné, les représentations des Afro-Cubains par Argudín Chon reproduisent d'une certaine manière les stéréotypes picturaux récurrents de l'époque, produits par plusieurs artistes blancs qui imaginaient les Afro-Latino-Américains de manière exotique, toujours en lien avec la musique et la danse. Cette imagerie problématique dépeint souvent les gens de couleur comme sensuels, en état de transe alors qu'ils dansent au son des tambours de façon primitive, associant négativement leurs pratiques culturelles à une sexualité débridée, à la débauche et/ou à l'atavisme.²⁶ À titre d'exemple, je citerais deux peintres reconnus de l'époque, Mario Carreño et Concha Ferrant.²⁷ *Cuba Libre* de Mario Carreño (1945, ill. 3) montre un groupe d'Afro-Cubains rassemblés dans les bois, jouant du tambour, de la guitare, des maracas et chantant dans la nuit. Ils sont montrés comme des hommes de la jungle, loin de toute notion de civilisation. Leur apparence de « sauvages » est rendue par la représentation de corps déformés à moitié nus, à peine couverts de pagnes ; au lieu d'ornements, leurs corps translucides dévoilent des lignes comme autant d'os et/ou de cicatrices. Les faciès indéfinis suggèrent une certaine animalité ; certains hurlent à la lune tout en formant un cercle autour d'un coq placé au centre de l'image, comme s'il dansait avec les hommes. Il n'y a aucune subtilité ni détail dans leur représentation - les traits, influencés par Picasso, sont brusques et contorsionnés. Le caractère nocturne de l'événement et son cadre apparemment isolé évoquent le mystère et une inadaptation à la vie publique « moderne ».

25 De la Fuente, 2001; Devyn Benson, 2016.

26 Pour Cuba, voir Martínez, 1994 : 75-90; García Yero, 2020 : chapitre 3. Pour l'Amérique latine en général, voir les œuvres d'Enrique Grau (*Mulata Cartagenera*) en Colombie, les représentations du *Candomble* par Pedro Figari en Uruguay, les représentations de la Samba par Emiliano di Cavalganti au Brésil, du Merengue par Jaime Colson en République dominicaine, les travaux d'Eduardo Abela et de Jaime Walls à Cuba, entre autres. Pour d'autres exemples, pour l'Argentine, voir Alberto 2022 ; pour le Mexique, voir Walker 2021 ; Ades 2010; de la Fuente, 2018 : 381.

27 Images extraites de Fernández Torna, 2012 : 154 ; Concha Ferrant, *Rumba Caliente*, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Salón de Primavera, 1945. Archives MNBA, boîte 1945.

À son tour, *Rumba Caliente* de Concha Ferrant (vers 1945, ill. 4) expose une femme de couleur dansant, comme en transe. À l'époque, il était courant de représenter des femmes d'origine africaine entièrement ou partiellement nues, ou exposant leur poitrine. L'image de Ferrant suit cette tendance, faisant allusion à la disponibilité de ce corps féminin à la peau sombre. L'absence de vêtements, combinée à la chevelure désordonnée et au visage peint dans un style primitiviste, montre l'incompatibilité entre cette femme et les idées contemporaines de civilisation et de comportement rationnel. Bien qu'exhibé, le corps féminin ne semble pas nécessairement célébré ni représenté comme beau : la pose convulsée et l'agitation qui émane de la composition donnent l'image d'êtres incontrôlables et instables.

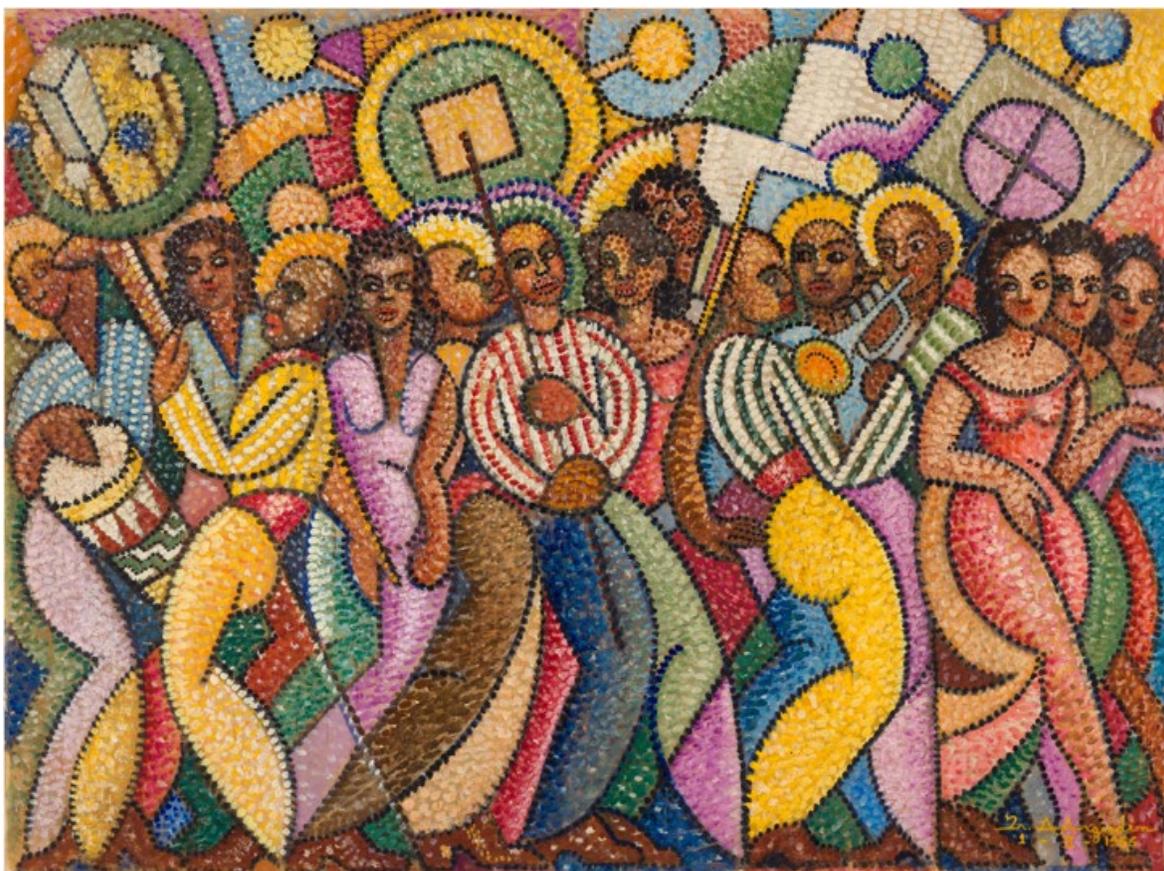


Ill. 3 Mario Carreño, *Cuba Libre*, 1945, gouache on paper, 21 3/4 x 20 in. (55.2 x 50.7 cm) Credit: Smithsonian American Art Museum



Ill. 4. Concha Ferrant, (c. 1945) *Rumba Caliente*. Catalogue Salón de Primavera, 1945, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Archive MNBA, Box 1945. Author's photo.

Plusieurs tableaux d'Argudín Chon, tels que *Le Musicien* (1951), *Les Musiciens* (1957), *Musique festive* (1956, ill. 5) *Les Danseurs* (1957), entre autres, reprennent les modèles folkloriques blancs : des personnes noires associées à la musique et la danse. Or, si Argudín Chon s'inscrit dans ce courant, il le fait de manière quelque peu différente, créant des visions alternatives au stéréotype du batteur/danseur exotique noir hédoniste. Comme l'a montré la description du *Musicien* (1951) dans l'introduction, ses sujets sont élégamment habillés et conscients, par opposition à ceux qui sont nus ou vêtus de haillons. Leurs poses reflètent l'affirmation de soi, loin d'un comportement atavique et irrationnel. Son effet de vague caractéristique et ses motifs colorés confèrent grandeur et puissance aux pratiques culturelles afro-cubaines. Présentées comme belles et précieuses, et non plus comme sauvages et dangereuses, ces images pourraient servir de déclarations picturales en faveur de l'importance culturelle des Afro-Cubains dans la vie nationale.



Ill. 5 *Musique festive*, 1956, huile sur toile, 74 x 102 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

Les peintures d'Argudín Chon sur les pratiques musicales noires expriment également des inquiétudes quant à l'altérité raciale. Prenons l'exemple de *Musique festive* (1956), qui présente la vie afro-cubaine au travers d'un groupe de descendants d'Africains participant à ce qui semble être une *comparsa*, étant donné l'utilisation des *farolas*²⁸ et la tenue des membres du groupe. Ils s'habillent avec style, toujours dans des tons vifs ; les femmes portent de belles robes et ont les cheveux élégamment coiffés. Certains hommes portent les *farolas* tandis que d'autres jouent de la conga et de la trompette, instruments courants dans les *comparsas*. Comme dans *Le Musicien*, Argudín Chon utilise une combinaison de teintes vives : les accents de jaune en arrière-plan ainsi que dans la composition vestimentaire apportent de la luminosité. Ces accents, combinés aux rouges, verts et bleus qui prédominent, insufflent énergie et puissance à la performance noire.

28 *Comparsa*: association de carnaval ; *farola* : lanterne utilisée dans les défilés de carnaval.

Cependant, ce qui semble à première vue un moment joyeux pourrait cacher des connotations bien différentes. Les performances de *carnaval* impliquent généralement le sourire, le rire, le chant et la partage de l'esprit festif des *comparsas*. Aucun des participants ici ne répond à cette attente. Argudín Chon crée une ligne d'yeux ; les interprètes regardent autour d'eux ou entre eux, échangeant des regards scrutateurs comme s'ils étaient inquiets et craignaient d'être observés par les spectateurs. Au lieu de les présenter en transe ou perdus dans la performance, comme le font habituellement les représentations blanches des Afro-Cubains, Argudín Chon laisse sourdre chez ses interprètes un sentiment d'inquiétude : ils se tiennent serrés les uns contre les autres, à l'écart de la fête alentour. Les yeux et les poses suggèrent un sentiment d'aliénation. Dans les années 1940-1950, la presse afro-cubaine faisait part d'intenses débats sur la signification des *comparsas* au sein de la communauté afro-cubaine. Alors que certains pensaient qu'elles étaient un symbole important de la culture afro-cubaine, d'autres les considéraient comme des pratiques non civilisées, empêchant la communauté de progresser.²⁹ Argudín Chon a pu prendre part à ces débats, en réfléchissant aux inquiétudes de la communauté - et aux siennes par la même occasion : celles d'être discriminé, de voir ses pratiques culturelles jugées et son appartenance, remise en question. Ses représentations de manifestations culturelles afro-cubaines reposent sur la tension suivante : alors que l'imagerie évoque uniquement les descendants d'Africains, les activités qui les concernent impliquent dans la réalité, une interaction multiraciale. Les *comparsas* et les *rumbas*, en particulier pendant le *carnaval*, étaient des événements multiraciaux auxquels participaient différents secteurs de la société cubaine. Néanmoins, les artistes noirs sont représentés isolés, séparés de la communauté nationale multiraciale à laquelle ils sont censés appartenir. Les œuvres pourraient donc faire allusion à des inquiétudes plus larges concernant l'inclusion des Afro-Cubains dans la société cubaine.

Les préoccupations apparentes d'Argudín Chon quant aux questions de la production d'altérité (*othering*) et de discrimination de la culture afro-cubaine s'insinuent dans un autre détail récurrent dans ses œuvres. Dans *Le Musicien*, *Musique festive* et d'autres tableaux, Argudín Chon peint dans son style personnel, une forme circulaire autour de la tête des interprètes noirs, simulant des Afro-Cubains portant des auréoles. Il pourrait s'agir de chapeaux, mais tout aussi bien d'auréoles, rappelant ainsi les fameuses représentations picturales de saints catholiques tout en leur conférant un halo de sainteté religieuse. Ce faisant, l'œuvre associe l'Afro-Cuba au catholicisme, à une époque où ce dernier est considéré comme le fondement moral et le pilier de la civilisation dans la société hégémonique cubaine. A contrario, les religions afro-cubaines étaient historiquement associées à la criminalité et à la barbarie. Il est possible qu'Argudín Chon ait voulu remettre en question ces notions en reliant les pratiques afro-cubaines au symbolisme catholique et donc aux notions de pureté et de béatitude. Les pièces pourraient mettre en évidence la tension apparente d'Argudín Chon entre son penchant pour la blancheur - dans ce cas, sa culture catholique - et ses efforts pour valoriser la vie des Noirs par le biais de l'art.

Alors que plusieurs de ses tableaux reconstituent des pratiques musicales et des danses noires, *Scène d'intérieur* (1957, ill. 6) évoque un moment de la vie domestique noire, un motif peu courant dans l'art cubain de l'époque. Au cours de cette période, des spécialistes tels que Juan Martínez ont mis en évidence un changement

29 Garcia Yero 2020, chapitre 3. Voir également Bronfman 2004, chapitre 7.

dans le monde artistique, lorsque les peintres blancs de l'avant-garde se tournaient vers la représentation d'espaces domestiques idéalisés des classes moyennes et supérieures blanches (Martínez 2000). Ces éléments étaient généralement représentés par le patrimoine architectural colonial hispanique, la richesse, la bienséance féminine et l'élégance présumée de la classe supérieure (pensez à la série *Interiores del Cerro* de René Portocarrero, c. 1940, à *Dos Hermanas* d'Amelia Pelaez, 1946, à *Patio Colonial* de Mario Carreño, c. 1940, parmi d'autres. La vie quotidienne des Noirs, en revanche, n'était guère un sujet de création artistique, ce qui nous amène à nous demander si *Escena Interior* d'Argudín Chon n'était pas la réponse de l'artiste à l'attention récurrente accordée à l'espace domestique de l'élite blanche par certains de ses contemporains.



Ill. 6. *Scène d'intérieur*, 1957, huile sur toile, 57 x 73,5 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

La *Scène d'intérieur* d'Argudín Chon diffère considérablement des représentations de la vie domestique de l'élite blanche de l'époque. Plutôt que de dépeindre une vie de classe supérieure, Argudín Chon saisit sur le vif ce qui semble être un couple de Noirs de la classe ouvrière - peut-être de la classe moyenne inférieure - passant du temps dans leur maison. Ils semblent vivre à la campagne plutôt que dans les zones urbaines des manoirs du Cerro de Portocarrero, par exemple, comme nous pouvons le constater par une fenêtre qui s'ouvre sur un paysage rural (même si cela pourrait tout aussi bien être un tableau accroché au mur). À la différence des environnements baroques des tableaux de Portocarrero, Pelaez et d'autres, remplis de meubles coûteux et d'ornements exubérants, Argudín Chon présente un espace intérieur simple et humble, tel que le suggère le mobilier de base : une modeste table à manger avec des chaises, une étagère et une table d'appoint. Le contraste entre les peintures contemporaines de l'espace domestique blanc et la *Scène d'intérieur*

pourrait être une manière subtile de marquer par le visuel l'intersection entre l'inégalité de race et celle de classe qui divise la société cubaine.

Bien que modeste, la scène présente la vie noire comme agréable et colorée. La combinaison de couleurs en arrière-plan donne à la maison une qualité de gaité et de chaleur. Des fleurs et une bougie orientent l'endroit, le couple est assis paisiblement en partageant un verre. L'homme est pieds nus, comme s'il était à l'aise dans sa propre maison, tandis que la femme s'habille simplement mais avec goût : elle porte une robe verte et des talons hauts. Ils se font face, l'homme baisse les yeux comme s'il était d'accord et tend la main vers la femme, tandis qu'elle a l'air de lui expliquer quelque chose. Le couple semble complice ; il y a un sentiment d'unité, de vie intime contrecarrant les représentations primitivistes et animales de la négritude que les Afro-Cubains ont dû endurer dans les médias contemporains. On remarque qu'Argudín Chon, concernant les manières et la tenue de la femme, suit les notions occidentales traditionnelles de la féminité, jouant avec les attentes des Blancs en matière de bienséance, attentes qu'il a peut-être soutenues dans le cadre de son expérience de « se faire passer pour ». Néanmoins, en présentant la vie familiale intime noire comme tranquille et harmonieuse, Argudín Chon peut la célébrer tout en revendiquant sa place au sein d'une société qui avait promis d'être racialement inclusive.

La question de l'inclusion est récurrente chez Argudín Chon. Plusieurs de ses œuvres matérialisent l'idéologie cubaine, complexe, de la fraternité raciale, clé de la mobilisation afro-cubaine de l'époque, pour réclamer la justice raciale et dénoncer le racisme qui façonnait une société censée être égalitaire. Sa vision diffère des mobilisations les plus récentes dans la région, où les activistes ont, ces dernières décennies, remis en question les valeurs des anciennes générations d'Afro-Latino-Américains et leur adhésion à des approches intégrationnistes fondées sur des idéologies problématiques et ambiguës d'harmonie raciale. À une époque où de nombreux militants antiracistes privilégient la mobilisation politique en tant que Noirs, plutôt que la mobilisation malgré le fait de l'être (pour reprendre les termes de Tianna Paschel), où l'activisme est davantage fondé sur l'identité raciale que sur la lutte contre les inégalités multiraciales, il pourrait être facile de rejeter l'art d'Argudín Chon comme une relique d'un passé récent.³⁰

Cependant, dans le cadre de processus plus larges de construction de la race, l'accent mis sur l'union sociale dans l'art d'Argudín Chon est une affirmation significative du caractère essentiel de la collaboration entre les races pour l'avancement de l'égalité raciale. Ses tableaux *Los inmortales del machete* (c. 1950, ill. 7), *En el Puerto* (1965), *Escenario edificante* (c. 1956), *Vendedor de flores* (1958), entre autres, construisent la vision de José Martí d'une nation racialement fraternelle où les Cubains noirs et blancs coexistent en tant que citoyens égaux de l'État. Sa construction de la fraternité raciale fait écho à celle de nombreux membres de la communauté afro-cubaine, qui la considèrent comme l'idéal d'une société multiraciale égalitaire souhaitée, et non le mensonge d'une réalité advenue.³¹ Ces œuvres représentent

30 Comme le notent Paulina Alberto et Jesse Hoffnung-Garskof, les termes d'harmonie raciale et ses incarnations de démocratie raciale, de fraternité raciale, etc. sont devenus « politiquement toxiques ». Alberto et Hoffnung-Garskof, 2018 : 296-7. Pour une histoire et une historiographie concise de la mobilisation noire en Amérique latine, voir Paschel 2018 et Paschel 2016.

31 Voir note 4.

des Cubains noirs et blancs unis dans la poursuite de la liberté, le travail en commun ou les loisirs. *Los inmortales del machete*, par exemple, représente les *mambises* (les guerriers de l'indépendance qui ont combattu le colonialisme espagnol) chevauchant ensemble pour libérer la nation. Jouant avec leur ressemblance physique, Argudín Chon met en avant trois des plus importants leaders révolutionnaires de l'armée anticoloniale: l'afro-cubain Antonio Maceo et les descendants hispaniques Carlos Manuel de Céspedes et Máximo Gómez alors qu'à la tête de leurs troupes ils écrasent les rangs des soldats espagnols. Contrairement à d'autres peintures contemporaines des guerres d'indépendance qui présentent les Afro-Cubains participant au conflit comme des subalternes derrière les officiers blancs, Argudín Chon les inclut en tant que chefs et égaux de leurs homologues blancs.³² Les *mambises*, multi-raciaux, sont représentés en termes équivalents, combattant ensemble comme un seul peuple. Argudín Chon met un point d'honneur à souligner l'égalité au sein de l'armée multiraciale. Pour ce faire, il mobilise à nouveau son effet de vague : il présente chevaux et hommes se déplaçant à l'unisson, comme s'ils étaient le prolongement les uns des autres, synchronisés dans leur force et leur but.



Ill. 7, *Los inmortales del machete*, ca. 1950, huile sur jute, 84 x 97 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

Pourtant, la plus intéressante des représentations de l'idéal d'harmonie raciale est sans doute son *Vendeur de fleurs* (1958, ill. 8), où le peintre visualise deux femmes, l'une blonde, l'autre de couleur, achetant des fleurs à un vendeur noir. Contrairement à d'autres images représentant la fraternité raciale, qui mettent en scène

32 Voir par exemple Juan Emilio Hernandez Giró, *Máximo Gómez Cruzando la Trocha*, dans *Exposición de Arte Moderno y Clásico*, La Pintura y la Escultura Contemporanea en Cuba, 1941-2. MNBA Boîte 1941. Voir García Yero 2020.

des hommes blancs et noirs engagés sur un pied d'égalité dans des entreprises conjointes de construction nationale, le *Vendeur de fleurs* se concentre sur l'union multiraciale des femmes. Comme si elle remettait en question les fortes dimensions d'exclusion liées au genre, véhiculées par l'idéologie qui omettait les femmes de l'imaginaire national, la vendeuse de fleurs parle de sororité raciale. Ici, le peintre présente les deux femmes qui s'amuse en faisant du shopping ensemble - remarquez le sac à provisions porté par la métisse dans le coin droit de l'image. Le spectateur sait qu'elles doivent être des amies proches, car la femme métisse pose son bras avec désinvolture et confiance sur l'épaule de la femme blonde, alors qu'elles se tiennent proches l'une de l'autre en attendant d'acheter des fleurs. Elles sont présentées comme égales, toutes deux habillées à la mode, coiffées et maquillées de la même façon. Le vendeur de fleurs s'incline avec déférence devant elles lorsqu'il prépare les fleurs ; les deux femmes méritent la même courtoisie et le même respect.



Ill. 8, *Vendeur de fleurs*, 1958, oil on canvas, 56 x 74 cm. Credit: Courtesy of Bromer Art Collection, Switzerland.

La représentation de la sororité raciale entre femmes blanches et *mulatas* (mulâtresses) dans la société cubaine à travers la culture populaire de l'époque était un fait rare. Dans la littérature et la musique populaire telles que les *Zarzuelas*, les femmes blanches et mulâtres étaient historiquement présentées comme des rivales irréconciliables, des ennemies qui se disputaient l'amour des hommes blancs. Elles étaient généralement incarnées comme des opposées - la première, l'épouse virginale et pure ; la seconde, la tentatrice sensuelle, l'amante pour laquelle les hommes trahissent leurs épouses et se corrompent. En tant qu'épouses, les femmes blanches avaient le pouvoir légal et économique de leur statut, tandis que les *mulatas* étaient confrontées à la vulnérabilité de leur position de maîtresses, jugées par la société comme immorales et illégitimes.³³ Ainsi, la représentation par Argudín Chon

33 Kutzinski, 1993; Thomas, 2008.

d'une sororité raciale, d'une femme blonde et d'une femme *mulata* intimement liées et sur un pied d'égalité, remet en question les hypothèses sexistes et sexuelles de l'époque. *Vendeur de fleurs* suggère la possibilité que les femmes afro-cubaines et blanches-cubaines, comme les hommes, puissent et doivent construire des amitiés et des réseaux de soutien, et s'apprécier mutuellement.

Conclusion

Cet article porte sur le problème répandu de l'indétermination raciale en Amérique latine et son expression spécifique dans la production artistique de l'art afro-latino-américain. En même temps, l'article met en lumière le travail remarquable mais jusqu'à présent méconnu d'Antonio Argudín Chon. Comment les œuvres d'Argudín Chon ont-elles été reçues par les visiteurs des expositions auxquelles il participa dans les années 1940-1960 ? Les spectateurs se sont-ils arrêtés à une interprétation folklorique des tambours afro-cubains, ou ont-ils pu lire les détails subtils qui ont permis à l'artiste de dépasser le stéréotype ? Ont-ils simplement vu deux femmes achetant des fleurs ou ont-ils perçu un message d'union sociale et une revendication d'égalité intégrés dans l'œuvre ? Quelles autres interprétations les spectateurs auraient-ils pu faire, différant de l'analyse présentée dans cet article ? Ses questions sont tout aussi déroutantes que pertinentes, mais il est presque impossible d'y répondre. Cette improbabilité ne devrait pourtant pas nous dissuader de chercher. Il est certain que, lorsque nous trouvons un sens à l'art, nous associons inévitablement nos propres projections aux œuvres. Néanmoins, bien que les approches explorées ici nous laissent avec des arguments moins certains et plus spéculatifs, elles sont certainement une alternative préférable au mépris continu - et donc à l'effacement supplémentaire - des contributions d'artistes non blancs marginalisés, comme l'ont si bien conclu Ximena Gómez et Tamara Walker.³⁴

En utilisant les outils à sa disposition pour gravir l'échelle sociale, Argudín Chon aurait pu jouer avec la malléabilité de la race pour chercher à s'intégrer en se faisant « passer » pour un Blanc, puisque l'artiste travaillait nécessairement dans un système dominé par l'hégémonie blanche. Or, dans un pays où il est historiquement difficile de parler de racisme, Argudín Chon eut recours à la subtilité de l'art, mobilisant son style pictural particulier pour aborder ce problème - qui l'a sans doute profondément affecté. Ni « folkloriste » ni datée, son œuvre remet en question les hypothèses sur l'espace domestique noir, complique les dimensions sexospécifiques de l'idéologie de la fraternité raciale, s'oppose aux stéréotypes noirs, à l'altérité sociale et valorise la culture afro-cubaine à travers un imaginaire pictural unique. Son art invoque l'idéal de l'égalité raciale tout en reconnaissant notre humanité commune et l'importance d'un engagement interracial conjoint. Le cas d'Antonio Argudín Chon montre que dans les recherches émergentes sur l'art afro-latino-américain il faut être attentif au travail d'artistes difficiles à étiqueter, travail qui pourrait sembler dépassé, voire sans intérêt aucun. Leurs œuvres méritent qu'on s'y penche, elles élargissent nos perspectives sur les rapports entre race, identité, art et activisme.

34 Gómez 2019 : 207 ; Walker 2017 : 10.

Ouvrages cités

- Ades, Dawn, « L'image du Noir en Amérique latine », dans Bindman, D., Gates, H., Dalton, K., (éds.), *The image of the Black in western art* (new ed.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2010 (en collaboration avec le W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research; Menil Collection).
- Alberto, P., *Black Legend: The Many Lives of Raúl Grigera and the Power of Racial Storytelling in Argentina*. Cambridge, UK, New York, NY: Cambridge University Press, 2022.
- Alberto, P., & Hoffnung-Garskof, J., « Racial Democracy and Racial Inclusion: Hemispheric Histories, » dans Alejandro de la Fuente and Andrews, G. (éds.), *Afro-Latin American studies: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Alberto, P., *Terms of Inclusion*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.
- Benson, Devyn, *Antiracism in Cuba* (Envisioning Cuba). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- Bronfman, Alejandra, *Measures of Equality: Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.
- Coleman, Kevin, « The Photos That We Don't Get to See ». In Bender, D., & Lipman, J. (eds.), *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism* (Culture, Labor, History; 13). New York, NY: New York University Press, 2015.
- De la Fuente, Alejandro, *A Nation for All*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- De la Fuente, A., « Afro-Latin American Art », dans Alejandro de la Fuente and Andrews, G., (éds.), *Afro-Latin American Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Degler, C., *Neither Black nor White: Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. New York: Macmillan, 1971.
- Fernández Torna, J., Mario Carreño, *Mario Carreño: Selected Works (1936-1957)*. Miami: Torna & Prado Fine Art Collection, 2012.
- García Yero, Cary Aileen, *Sights and Sounds of Cubanidad: Race, Nation, and the Arts in Cuba, 1938-1958*. Cambridge, PhD Harvard University Press, 2020, Chap. 3.
- Gómez, Ximena, *Nuestra Señora: Confraternal Art and Identity in Early Colonial Lima*. Ann Arbor, PhD University of Michigan, 2019.
- Kutzinski, V., *Sugar's secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.
- Martínez, Juan, *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927-1950*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Martínez, Juan, « Lo Blanco-Criollo as lo Cubano: The Symbolization of a Cuban National Identity in Modernist Painting of the 1940s », in Damian J. Fernández and Madeline Camara Betancourt, (eds.), *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- McGillivray, Gillian, *Blazing Cane: Sugar Communities, Class, and State Formation in Cuba, 1868-1959*. Duke University Press, 2009.
- Mercer, Kobena, *Back to the Jungle*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.
- Noah, Stephanie, *Dark Matters: Recasting Darkness with Contemporary Latin American Art*. PhD Leiden University, Département d'histoire de l'art, à paraître, 2022.

- O'Toole, Rachel, *Bound Lives: Africans, Indians, and the Making of Race in Colonial Peru*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Paschel, T., *Becoming Black Political Subjects: Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016.
- Paschel, T., « Rethinking Black Mobilization in Latin America », dans Alejandro de la Fuente and Andrews, G. (éds.), *Afro-Latin American studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Rappaport, Joanne, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Restall, Matthew. *The Black Middle: Africans, Mayas and Spaniards in Colonial Yucatan*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Roberts, T., *Resounding Afro Asia: Interracial Music and the Politics of Collaboration*. New York, NY: Oxford University Press, 2016.
- Scott, R., et J. Hébrard, *Freedom Papers: an Atlantic Odyssey in the Age of Emancipation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
- Telles, E., *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Thomas, S., *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Veigas, José, *Escultura en Cuba, Siglo XX*. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo, Editorial Oriente, 2004.
- Walker, Tamara, *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Walker, Tamara, « The Negrito out of Africa ». Communication à la conférence de l'ACASA 2021.

Art et acceptabilité : modernisme et difficultés de représentation de l'esclavage dans les Caraïbes

Leon Wainwright

Introduction

En 1763, deux esclaves, Cuffy¹ et Accara, menèrent une révolte contre les propriétaires hollandais de la plantation de Magdalenberg, sur la rivière Conje, à Berbice. Cette colonie hollandaise, autonome à l'époque, est devenue aujourd'hui l'un des comtés du Guyana. Après avoir tué le maître de la plantation et incendié sa maison, ils résistèrent pendant près d'un an. Il s'agissait du cinquième soulèvement signalé dans la colonie en trente ans, et de la plus grande rébellion d'esclaves dans les Caraïbes à ce jour. Une unité militaire dirigée par Cuffy s'empara d'un grand nombre de plantations, ainsi que du Fort Nassau tout en essayant, par l'entremise de plusieurs dépêches écrites, de conclure un accord de paix avec le général Van Hoogenheim. Mais l'intransigeance des planteurs, l'arrivée de troupes européennes et les divisions dans les rangs des rebelles conduisirent à l'échec, entraînant la mort de Cuffy et le châtement brutal de ceux qui l'avaient soutenu.²

Dans les années juste avant et après l'indépendance du Guyana vis-à-vis du régime britannique en 1966, plusieurs artistes du pays prirent le souvenir de ce soulèvement comme point de départ pour des œuvres d'art tout aussi marquantes que controversées. En 1960, le peintre Aubrey Williams (1926-1990), né au Guyana, voit dans l'histoire des rebelles une allégorie de la décolonisation en marche à l'époque dans les Caraïbes et réalise le tableau *Révolte* (1960) [ill. 1]. Son intérêt pour la rébellion de 1763 contribua à soulever des questionnements qui se poursuivirent au Guyana dans les années 1970. En 1976, le peintre et sculpteur guyanien Philip Moore (1921-2012) réalisa sa grande sculpture publique, le *1763 Monument*, plus connu sous le nom de « Monument Cuffy » [ills. 2, 3]. Œuvre emblématique de l'ensemble de son travail pictural et sculptural, Moore y aborde le même thème historique de la rébellion de Berbice, représentant une figure colossale aux membres tubulaires, à la surface frénétiquement modelée et aux motifs quelque peu obscurs.



Ill. 1: Aubrey Williams, *Revolt*, 1960. Huile sur toile, 134 x 165 cm. National Gallery of Guyana. © Estate of Aubrey Williams. Tous droits réservés, DACS 2014.

1 L'orthographe de ce nom a été anglicisée depuis cette période, comme dans cet article. Dans la notice expliquant le contexte, il est donné comme Coffij.

2 Voir Cornelis Christiaan Goslinga, dans le livre édité par Maria J.L. van Yperen en 1985, et Klars 2020.



Ills. 2 and 3: Philip Moore, *The 1763 Monument* (ou le Monument Cuffy), 1976. Georgetown, Guyana. © The Guyana National Trust.

D'une certaine manière, les diverses tentatives de ces artistes pour représenter et se remémorer les événements de 1763 sont aussi ratées que la rébellion elle-même. Elles ne furent pas bien accueillies et n'ont conservé aucun attrait durable. Or, paradoxalement, c'est peut-être grâce à cela que ces deux œuvres d'art sont révélatrices de situations sociales particulièrement complexes. Tout au moins, elles s'inscrivent dans les relations entre des artistes ayant travaillé dans le Guyana de la décolonisation et de l'après-indépendance; plus significativement, elles ont mobilisé un mélange instable d'intérêts politiques, religieux et nationalistes, tous voulant s'approprier la rébellion de 1763. En fait, la question des « succès » respectifs de Williams et de Moore avec leurs deux œuvres concerne, au fond, la manière de percevoir l'art moderne dans les Caraïbes. Somme toute, il s'agit de savoir comment cet art a été reçu par son public et ses artistes. Le rapprochement de ces œuvres peut alimenter un débat sur ce qui a émergé lorsque les artistes des Caraïbes se sont intéressés au passé de l'esclavage dans les plantations de la région et à la résistance.³ L'attention portée par Williams et Moore à l'esclavage montre en effet comment le Guyana a abordé son passé à partir de différents points de vue. Les épisodes de rétrospection, tant dans la création que dans l'accueil d'œuvres d'art, montrent que la représentation d'un tel passé peut, dans le même temps, soulever des questions plus générales sur la créativité et l'imagination : la force et les objectifs portés par l'art, et les raisons pour lesquelles l'art de la mémoire semble souvent décevoir le public.

Lorsque l'art est vu comme un moyen de bouleverser le présent en s'intéressant au passé, il se trouve pris dans un jeu de forces particulièrement complexe. Il y a bien plus en jeu qu'une commémoration lorsque les œuvres d'art sont chargées de revisiter l'esclavage. Or, faire jouer à l'art le rôle du porteur de la commémoration publique a ses limites. Les raisons pour lesquelles les tensions surgissent suite à ces tentatives d'utiliser des œuvres d'art sont à chercher probablement dans les aspects formels de la créativité matérielle elle-même. Alors que les œuvres d'art individuelles

³ Cet article s'appuie sur mes précédentes tentatives d'examen de ce domaine, notamment l'attention que j'ai portée aux mêmes travaux clés de Williams et Moore. Voir Wainwright 2006; 2009; 2011; 2016 et 2018.

se trouvent souvent confrontées à des attentes quant à leur utilité politique, dans le Guyana des années 1960 et 1970 il y avait des artistes qui cherchaient à représenter le passé tout en essayant de s'en éloigner. Ce faisant, ils mirent en évidence une difficulté spécifique pour l'art moderne lorsqu'il assume le fardeau de la commémoration. Si les résultats de la visualisation et matérialisation du passé sont en déphasage par rapport au contexte (voire totalement inacceptables), il semble judicieux d'évaluer les demandes adressées à aux œuvres d'art modernes et comment elles s'en sortent.

La recherche tant curatoriale qu'en histoire de l'art sur la « représentation de l'esclavage » a étudié la création artistique dans plusieurs contextes au sein de la diaspora africaine, principalement aux États-Unis, afin de montrer comment les artistes modernes et contemporains approchent ces histoires tout en étant profondément tributaires de leur présent (Bernier et Durkin, 2016 ; Copeland, 2013 ; Barson et Gorschlüter, 2010). Sur ce sujet, la recherche consacrée aux Caraïbes a bénéficié de l'analyse fondamentale de Marcus Wood (1997) sur les phénomènes visuels qui ont encadré les processus d'abolition de l'esclavage dans les plantations. Wood a montré que l'historiographie de l'esclavage et de l'héroïsme en particulier a souffert d'une « mémoire aveugle » (en ce sens que le courant dominant de la pensée abolitionniste s'appuyait sur des images de passivité noire et de fétichisation du corps). Après tout, on peut se demander s'il n'existe pas également une « foi aveugle » dans l'art pour faire le travail de mémoire. On a placé beaucoup de confiance dans l'efficacité des œuvres d'art modernes pour se souvenir du passé, même si, dans la pratique, elles risquent plus souvent de contrarier, voire de subvertir, une telle instrumentalisation. Bien que ces approches de l'art ne soient probablement guère propres aux processus de visualisation de l'esclavage, elles revêtent un rôle certain dans l'arène commémorative. Cette question n'a pas encore été soulevée dans les études sur l'art moderne des Caraïbes et doit être abordée en vue d'une étude comparée du modernisme dans les contextes de la globalisation.

Mettre l'accent sur la matérialité des œuvres d'art (Wainwright 2017 ; Fuglerud et Wainwright, 2015) peut permettre une telle analyse en révélant comment les différents médias artistiques répondent aux attentes des artistes et du public en fonction de leur contexte historique. Dans le processus de commémoration visuelle, il s'avère que chaque support opère selon ses moyens. Un examen plus approfondi des Caraïbes peut aider à comprendre ces moments historiques lorsque le potentiel ostensiblement commémoratif de l'art devient opératoire dans la production et la réception de pratiques visuelles collectives. Les imaginaires picturaux et sculpturaux se différencient, tout comme ils divergent de l'imagination historique, échappant alors aux objectifs implicites de la commémoration. Connaître ces processus peut s'avérer salutaire pour les spécialistes de l'histoire de l'esclavage, dont l'intérêt pour les formes d'art s'est récemment accru, et pour la recherche plus générale sur les pratiques de commémoration au cours du XX^e siècle.

Questionner l'efficacité commémorative de l'art

Les œuvres de Williams et de Moore, bien que portant indubitablement sur le même thème - l'année 1763 - furent conçues pour remplir des fonctions commémoratives

fort différentes. Selon l'importance accordée à la rébellion des esclaves avant et après l'indépendance du Guyana, les conditions de production et de réception des œuvres ont évolué. Il est frappant de constater qu'en 1960, la visibilité de la peinture de Williams fut temporairement suspendue, frustrant ainsi son ambition de la voir exposée pendant les dernières années de la colonisation et que par contraste, en 1976, le monument de Moore sur le même thème fut ostensiblement inauguré. Cette différence tient à des attentes politiques, sociales et religieuses spécifiques ; il suffit pour s'en rendre compte d'accorder une attention particulière au support visuel de chaque œuvre d'art en fonction de l'objectif qu'elle était censée atteindre.

Le tableau *Révolte*, exécuté en Grande-Bretagne où l'artiste était alors domicilié et offert au peuple guyanien par la suite, se trouve aujourd'hui à la Guyana National Gallery de Georgetown. *Révolte* s'articule autour d'une silhouette, celle d'un rebelle esclavisé brandissant une arme qui se dresse victorieux au-dessus d'un homme blanc mutilé, une femme blanche dénudée et un homme blanc sans défense. Le contenu provocateur de l'œuvre eut pour conséquence une dénonciation dans la presse locale soutenue par l'intellectuel Jan Carew (1960) et une exposition longtemps retardée - pour être exact, il fallait attendre l'indépendance en 1970, lorsqu'elle fut choisie par un sous-comité dirigé par Williams pour une rétrospective au Musée national.

Je limiterai pour l'instant mes réflexions à l'approche du sujet et à l'accueil du tableau dans les années 1960 ainsi qu'à deux aspects interconnectés. Le premier est l'auto-identification de l'artiste avec l'homme esclavisé de l'image. Le profil physique de Cuffy est rendu pour ressembler à celui de Williams, qui pose comme l'artiste a pu le faire pour un autoportrait, en se regardant dans un miroir. Sa main levée aurait tenu un pinceau, qui est ici substitué par l'arme. Le second aspect est la composition du tableau, une disposition chorégraphique plaçant le spectateur dans le dos du rebelle, de sorte que la « révolte » en question raconte à la fois 1763 et 1960. Dans tous les cas, l'œuvre affirme à la fois la légitimité du rebelle du XVIII^e siècle et celle de l'artiste-activiste anticolonial d'aujourd'hui, en supposant, voire en exigeant, que son public soutienne le principe politique de la lutte transhistorique contre la domination européenne. *Révolte* présente la promesse de liberté politique en Guyane britannique comme le fruit d'un long programme de lutte nationale, remontant au moins jusqu'à la rébellion de Berbice. Or, en s'éloignant considérablement de l'objectif didactique de commémorer l'année 1763, l'œuvre allait également à l'encontre des diverses attentes en matière d'art moderne qui prédominaient dans les Caraïbes comme en Grande-Bretagne autour de 1960. L'efficacité de l'œuvre repose sur le support choisi, la peinture, et sur l'intérêt principal de l'artiste pour la figuration. Williams choisit la peinture pour son intervention de 1960 au Guyana parce qu'elle faisait référence à l'ancien ordre colonial et offrait une approche qui dépendait d'une modalité d'exposition connue et accessible à une élite coloniale. Dans les années 1960, la peinture et les représentations de la figure humaine ne pouvaient plus être considérées comme la condition sine qua non de l'art moderne. La supériorité de la peinture dans les Caraïbes avait été supplantée par la sculpture et d'autres formes artistiques fondées sur le temps comme la danse, le théâtre, le carnaval, les steel drums ou encore le calypso (autant de performances liées à la production littéraire).⁴

4 Pour quelques exemples guyanais, voir Creighton (1995) et Maes-Jelinek (1989).

Les artistes britanniques qui persistaient dans la figuration la pratiquaient malgré l'assaut mené par New York contre la représentation elle-même, face à la domination de l'abstraction et l'arrivée d'une nouvelle pratique tridimensionnelle. Pour avoir une idée plus précise des forces critiques qui s'opposaient à la peinture dans les années 1960 dans le Nord métropolitain, on peut noter que dès 1958, Allan Kaprow considère « l'héritage » de Jackson Pollock comme une incitation à user tous nos sens, suggérant l'extension de la méthode de l'artiste au-delà des frontières de la peinture dans un « nouvel art concret » : « Ici, l'application directe de l'automatisme [de l'acte de peindre] montre clairement que non seulement il ne s'agit plus de l'ancien métier de peintre, mais on frôle peut-être la limite d'un véritable rituel qui utiliserait la peinture comme l'un de ses matériaux [...] Suggérer nos autres sens à travers la peinture ne nous satisfait plus, nous utiliserons les substances spécifiques de la vue, de l'ouïe, des mouvements, des personnes, des odeurs et du toucher ». Au Japon, un autre requiem pour la peinture sera *Le Manifeste Gutai* (1956) de Jiro Yoshihara ; lorsqu'en 1963, une féministe comme Carolee Schneemann utilisait son corps peint comme matériau sculptural Gunter Brus avait depuis longtemps abandonné la peinture au profit de la performance. On peut établir des comparaisons avec le *Manifeste du Chelsea Hotel* d'Yves Klein de 1961 (« L'artiste du futur ne serait-il pas celui qui exprimerait par un silence éternel une immense peinture sans dimension ? »), Guy Debord et son Internationale Situationniste (1957), le manifeste « Untitled Guidelines for Happening » de Kaprow (c. 1965) ou encore les « Notes sur la Sculpture » publiées par Robert Morris en 1966 (parties I et II), un ensemble de repères théoriques différents mais non moins cohérent.

Dans les Caraïbes après la Seconde Guerre mondiale, la pression sur la peinture, bien que tout aussi forte, se révéla d'un tout autre ordre. Ici, un aplatissement du champ de la créativité fit place au spectacle public - mascarade du carnaval (appelé simplement « mas » à Trinidad), orchestres de steelpan, etc. Le Guyana produisit maintes variations sur ce thème dans les années 1970, avec ses peintures de foules-assemblées, découpées en carrés et présentées lors de la semaine de la culture nouvellement inaugurée.⁵ Dans les Caraïbes d'aujourd'hui, ces divisions sont systématiquement remises en cause, de concert avec un intérêt toujours grandissant à niveau mondial pour les pratiques artistiques « participatives », qui mettent l'accent sur la « performativité » et nécessitent l'implication du public. Des artistes visuels travaillant avec des costumiers de carnaval présentent leur travail dans les espaces internationaux ouverts aux pratiques artistiques contemporaines, comme l'artiste en partie guyanien Hew Locke et le Trinidadien Marlon Griffith, avec des œuvres telles que *Up Hill Down Hall: An Indoor Carnival* (Tate Modern 2014) et *The Procession* (Tate Britain 2022). À noter l'éventail des contributeurs à *En Mas' : Carnival and Performance Art of the Caribbean* (Contemporary Arts Center, New Orleans 2015, et en tournée), tant à l'exposition qu'aux activités annexes.

5 Il convient également de rappeler, à titre de comparaison, qu'au cours des premières années d'indépendance politique dans les Caraïbes anglophones, il existait un conservatisme persistant à cet égard. En particulier dans le domaine de la politique d'éducation artistique, le rapprochement de la peinture et du carnaval dans un contexte institutionnel quelconque était rejeté. Par exemple, le grand projet de M. P. Alladin, son livre *Man is a Creator* (1967), prescrivait une division ferme entre ces formes d'art, car son auteur, en sa qualité de premier ministre de la Culture de Trinité-et-Tobago, supervisait l'affectation de fonds officiels à la standardisation des arts visuels par le biais d'un enseignement en atelier.

Étant donné que Williams exerçait son métier d'artiste sur les deux continents au cours des années 1960, il faut garder à l'esprit qu'il s'efforçait de résister au mouvement général d'abandon de la peinture dans les Caraïbes en voie de décolonisation, tout en subvertissant le haut modernisme du milieu du siècle (centré sur l'abstraction) qui régnait alors dans les métropoles de l'Atlantique Nord. Le cadre dans lequel il le faisait est non seulement complexe mais spécifique à la géographie culturelle des Caraïbes et aux intellectuels de la diaspora. Williams le résume parfaitement dans son essai « *The Predicament of the Artist in the Caribbean* » (1968), une méditation sur l'évolution de la peinture et la poussée vers l'abstraction. Il commence par affirmer que « l'art est toujours au premier plan ; c'est la véritable avant-garde. Les arts visuels, étant les plus simples et les plus directs, devraient devancer la littérature, car chez les peuples émergents, vous avez le problème de l'analphabétisme, et le contact direct est le niveau naturel de communication dans cette société ». Pour les Caraïbes, l'art devrait être « la technologie, la philosophie, la politique et la vie même du peuple ». En tant que défenseur de la peinture jugeant le terme « abstrait » lui-même quelque peu inutile, Williams soulignait en même temps que « les arts de (notre plus grande) civilisation dans le passé étaient majoritairement non figuratifs », confessant que « ... je suis inquiet de la conception répandue selon laquelle un bon art, un art qui fonctionne, doit parler, il doit être narratif. Je ne vois pas la nécessité pour l'art d'être narratif, dans la mesure où, en pensant au passé et à l'homme, l'art n'a jamais été « narratif », dans une large mesure ». Il résume sa position de la manière suivante :

Je n'essaie pas de demander aux intellectuels caribéens de considérer l'abstraction comme du « grand art », « l'art du futur » ou quoi que ce soit. En fait, je ne considère même pas mes peintures comme étant abstraites. Je ne peux vraiment pas voir l'abstraction. Pour moi, l'abstraction serait deux couleurs sur une surface, sans forme ni trace de la main de l'homme. Je ne pense pas que les peintres font de l'abstraction, ni que les sculpteurs la pratiquent. Je ne suis pas très sûr de comprendre le sens de ce mot. ⁶

La politisation de *Révolte* d'Aubrey Williams au cours des années 1960 mérite qu'on lance un projet de recherche plus large sur le modernisme artistique qui cartographierait les mouvements de l'art et des artistes caribéens et leurs choix par rapport au modernisme, en tenant compte de leurs diverses résidences autour de l'Atlantique (Wainwright 2011 ; Hucke 2013). Ce que l'on peut observer ici c'est que la pratique de la peinture de Williams était pour l'essentiel un entrelacs de naturalisme et d'abstraction. À l'époque, les modernistes de l'Atlantique Nord et leurs partisans y auraient vu une forme de conservatisme, mais son approche a beaucoup plus de sens maintenant que l'on sait comment l'art s'est développé à la fin du XX^e siècle. En effet, Williams fut impliqué dans un processus d'ouverture de la communauté artistique vers une appréciation d'œuvres qui tiendrait compte davantage des conditions de production locales. On a

⁶ Williams, Aubrey (1968: 60-61). Je suis reconnaissant à Claudia Hucke d'avoir partagé avec moi cette idée dans le cadre de ses recherches sur les visites de Williams en Jamaïque. Aux États-Unis, une réponse importante à ces questions au cours de la première période des années 1930 montre une complexité comparable dans l'exemple de la série de Jacob Lawrence, *The Life of Toussaint L'Ouverture*, composée de quarante et une compositions individuelles à la détrempe sur papier exécutées entre 1936 et 1938. Si cette série est aujourd'hui largement célébrée, on a tendance à oublier qu'elle s'inscrivait à l'origine dans une tentative de créer des formes figuratives abstraites sur fond d'hostilité au réalisme social et au modernisme, une démarche qui a valu à Lawrence des critiques virulentes, voir Ellen Harkins Wheat 1986.

assisté à un changement radical d'attitude à l'égard de l'art produit hors des centres historiques du modernisme et qui est venu occuper le devant de la scène en façonnant une géographie culturelle davantage transnationale. À deux égards, avec *Révolte* Williams a réussi à renverser l'anachronisme associé à la peinture et à la figuration.

Le contexte de production du *Monument de 1763* de Philip Moore a été marqué tant par l'influence de Williams en tant qu'artiste que par la pratique artistique plus large de Moore, sa recherche délibérée de nouvelles approches, définitions et matières en vue de ce qu'il considérait comme une expression artistique authentique, culturellement et même spirituellement adaptée aux Caraïbes. Comme Moore l'a confié à l'écrivain Andrew Salkey en 1970, à propos de son propre développement en tant qu'artiste, « j'ai abandonné la rigidité des préceptes d'anatomie pour la représentation de mes figures et j'ai commencé à m'exprimer librement, encouragé par un artiste guyanais qui était parti à Londres et en était revenu. Je veux parler d'Aubrey Williams » (Salkey 1972 : 87).⁷ En fait, Aubrey Williams initia et coordonna le *Monument de 1763*, à la suite d'un concours remporté par Karl Broodhagen (né en 1909 à Georgetown, Guyana, mort en 2002).⁸ Lorsque Broodhagen refusa d'apporter certaines modifications à son projet puis le retira, Philip Moore, qui n'avait pas participé au concours, fut contacté par Aubrey Williams pour le remplacer. Cette solution fut proposée par Denis Williams (aucun lien de parenté), artiste, fondateur de diverses institutions et archéologue, qui supervisa le processus d'exécution du premier –et dernier– monument public de grande envergure de Guyana. Eve Williams (fille de Denis) raconte que

L'artiste Philip Moore fut rapatrié des États-Unis pour faire ce travail. Sa statue de bronze de quinze pieds, pesant deux tonnes et demie, fut coulée pour le Guyana dans la célèbre fonderie britannique Morris Singer à Basingstoke, où le travail fut supervisé par Williams en sa qualité de directeur artistique du Conseil de l'Histoire et des Arts du Guyana. La maquette originale que Moore avait sculptée en bois fut également coulée dans le bronze et constitua ensuite une pièce centrale de l'exposition du Guyana à l'Institut de la Jamaïque pendant la Carifesta 1976. (Williams 2012 : 118)

Cette apparition en Jamaïque dix ans après l'indépendance a permis de rattacher le *Monument de 1763* à une « école nationale » d'art guyanien. Cette étiquette est certes quelque peu réductrice pour ce qui est de la géographie transnationale associée au déplacement du monument et des artistes qui y ont collaboré, reliant les États-Unis, le Guyana, la Jamaïque et la Grande-Bretagne. Mais le monument fut mis avant tout au service de la nation, pendant une décennie d'optimisme initial concernant la République coopérative du Guyana. Situé sur la place de la Révolution (« Aux héros de la révolution de 1763 contre le travail forcé et le système des plantations », lit-on sur la plaque), il fut inauguré trois jours avant les 10 ans de l'indépendance et l'anniversaire du soulèvement de 1763, le 23 février ayant été choisi comme le Jour de la République. Voici donc la commémoration d'une

7 L'entretien est transcrit dans Salkey 1972.

8 Broodhagen a ensuite obtenu du gouvernement de la Barbade la commande du monument de l'émancipation, plus connu sous le nom de « statue de Bussa », inauguré le 28 mars 1985. Le sculpteur a appelé la statue *Slave in Revolt*, en référence à la plus grande révolte contre l'esclavage sur l'île de la Barbade en 1816.

lutte, de la résistance et de l'émancipation des esclaves qui en résulta témoignant des origines incontestablement anticoloniales du Guyana.

Ma propre rencontre avec le monument eut lieu en 2005. Je le vis au niveau du sol et constatai qu'un autel temporaire y avait été installé, caché derrière la structure, chargé d'œufs bleus et de bougies et entretenu rituellement par un adepte vêtu du blanc des « Spiritistes » (du Baptisme spirituel afro-synchrétique des Caraïbes). C'était en août, le mois le plus intense pour les cérémonies de libation car il est censé rappeler une visite de Cuffy et de ses disciples dans cette région, lorsqu'ils espéraient encore négocier avec les colonisateurs.⁹ De telles offrandes et libations au pied du *Monument de 1763* ne sont pas rares et elles signalent sa double importance pour la communauté nationale et religieuse.¹⁰ L'intérêt que les communautés religieuses afro-synchrétiques portent au monument est en accord avec la philosophie personnelle de Philip Moore sur la « divinité humaine ». Elle venait de son appartenance aux Jordanites et du panafricanisme qu'il promouvait en tentant de « représenter l'homme africain dans toutes ses sphères ; j'entends par là les Africains vivant en Afrique, et ceux qui sont les descendants d'esclaves dans les Caraïbes, en Amérique, en Amérique latine, au Canada et en Grande-Bretagne, partout où ils ont voyagé et se sont installés » (Salkey 1972, 88-89).

Si *Révolte* de Williams est une œuvre d'auto-identification, c'est bien cette même démarche qui est à l'œuvre dans le monument de Philip Moore, si bien ici elle ne renvoie pas à l'image d'un individu, mais plutôt à ce que l'on pourrait appeler un moi « élémentaire » - une forme spirituelle de l'être humain à laquelle tous les Guyaniens peuvent s'identifier. Cela constituait un véritable défi pour l'artiste et son public. Comme il l'a dit à l'écrivain Andrew Salkey en 1970, « Vous savez, nous avons un petit débat sur l'image de Cuffy, qui n'est pas très juste ». ¹¹ Cela faisait allusion à la quête de ce qui pourrait servir de « symbole » national pour le Guyana, ce qui amena Moore à déclarer : « Aucun vrai nationaliste ne vénérerait moins Cuffy s'il était représenté, comme je crois qu'il devrait l'être, comme un homme rude, brutal, négligé, les cheveux en brousaille [...]. Si nous devons le rendre plus beau, c'est que nous avons honte de lui, honte de nous-mêmes, honte de notre passé » (Salkey 1972, 98-99). Salkey rapporte qu'en 1970, Moore sortit de la poche de sa chemise-veste un « camée » de Cuffy qu'il avait sculpté. Il pourrait bien s'agir d'un prototype de la même image répétée en boue peinte, que Moore a léguée à la Burrowes School of Art du Guyana, exécutée grâce aux techniques de moulage qu'il a lui-même enseignées lorsqu'il travaillait comme tuteur à Princeton [ill. 4]. En parlant de « petit débat », Moore faisait allusion à la divergence entre les goûts de l'élite et ceux du peuple du Guyana en matière de figuration. Cela devint encore plus clair lorsque le *Monument de 1763* fut réalisé six ans plus tard : l'opinion publique, relayée par la presse, était hostile, tandis que les Spiritistes, qui ne participaient pas au débat, se mirent aussitôt à l'adopter, comme c'est encore le cas aujourd'hui.

9 Cette combinaison d'éléments a été explorée pour son iconographie dans les peintures de Stanley Greaves, avec ses références aux monuments voilés de personnages publics et aux signes de l'Obeah.

10 Voir également Williams 1990.

11 Salkey a noté un éditorial de Carl Blackman intitulé «Is that you, Cuffy?», qui demandait «Quelle sorte d'homme était Cuffy, chef de la rébellion sanglante de Berbice et maintenant le premier héros de Guyana?» (Salkey 1972 : 98).



Ill. 4 : Philip Moore, model house (détail), (nd). Collection Burrowes School of Art.

Les commentateurs eurent du mal à saisir la signification de l'œuvre de Moore et commencèrent à tergiverser sur sa valeur. Stanley Greaves, par exemple, écrit :

Le Monument était une œuvre visionnaire, caractéristique de l'artiste et choisie pour symboliser l'esprit révolutionnaire que le gouvernement encourageait. Une controverse nationale éclata toutefois, car la population estimait que l'image aurait dû être plus réaliste. Une autre opinion était que son caractère atavique « africain » ne permettait pas aux autres groupes raciaux de l'accepter comme un véritable symbole national. La figure centrale symbolisait l'esprit de Cuffy (Kofi), qui avait mené un vaste soulèvement d'esclaves contre les Hollandais en 1763. Cette révolte était le présage d'un événement similaire, identique à bien des égards, mais de plus grande ampleur, organisé en 1791 par Toussaint Louverture en Haïti contre les Français. (Greaves 2010 : 180)

L'avocat et polymathe guyanien Rupert Roopnaraine écrit sur cette question du « réalisme » :

Il est vrai que le rejet populaire de «Cuffy» est également lié au sort de l'art public non représentatif dans l'ensemble de la région. Pas de Henry Moore ni de Barbara Hepworth pour nous. Nous aimons nos monuments réalistes, aussi reconnaissables que nos voisins de palier. (2012 : np)

Ce que Greaves et Roopnaraine entendent par « réaliste » est moins clair que ce qu'ils considèrent comme le public « populaire » de l'art dans les Caraïbes. Qui est ce « nous » qui veut que « nos monuments soient réalistes » ? Dans les Caraïbes, les frontières sont floues entre les monuments et les autres formes de mémoire histo-

rique, y compris le carnaval ou la musique entendues comme incarnations rituelles du passé. La sculpture de Moore, malgré ses efforts pour abandonner le naturalisme ou le « réalisme » en faveur d'une figuration plus ambiguë, était généralement considérée comme africaine. Cela semble avoir contribué à former deux publics ethnicisés - les Indo- et les Afro-Guyaniens – aux réponses opposées face au monument. En 1976, les Indo-Guyaniens furent mécontents que l'argent de l'État fût détourné de leur communauté. La frustration liée à l'arrêt du chantier d'un monument (conçu par Denis Williams) consacré aux Martyrs d'Enmore - les cinq manifestants ouvriers indo-guyaniens tués par la police en 1948 - dévoilé par Burnham à l'occasion de l'anniversaire du 16 juin 1977, fut alimentée par la rumeur selon laquelle les fonds mis de côté pour le monument d'Enmore avaient été dépensés pour celui de Cuffy. En fait, tout en essayant de défendre le monument de Moore, Roopnaraine affirme dans son article que le produit final n'était pas conforme aux intentions de Moore. Il évoque la réalisation d'une autre maquette pour un monument qui n'a jamais été réalisé. Il devait se composer d'une « roue de la révolution éternelle » (et de la réconciliation) avec la coupe, le cocotier et le soleil, symboles des principaux partis politiques au moment de l'indépendance du Guyana. Il rapporte également qu'aux « nombreuses déceptions » de Moore s'est ajoutée l'élévation du *Monument de 1763* sur un socle,¹² une mesure prise pour le protéger des projectiles en réponse aux tensions du moment.¹³ Roopnaraine poursuit : « Philip Moore ne voulait pas envoyer Cuffy au ciel [...] Amenez-le sur terre pour que nous puissions partager son pouvoir » (2012 : np).

Le pouvoir, voici le mot clé. La vision du monde de Moore s'opposait largement aux conditions sociales entourant la commande de l'œuvre, tout comme son désir d'avoir le dernier mot sur la façon dont la sculpture serait présentée. Mais les innovations qu'apportaient le schéma esthétique de sa figure et le programme iconographique proposé sur les plaques du monument n'ont pas été totalement boudées. En effet, le monument a conservé son statut particulier au sein du spiritisme guyanien. Cette œuvre d'art moderne, répondant aux objectifs conceptuels du modernisme, n'a pas satisfait les goûts de la « population générale », mais a trouvé une place et un pouvoir d'agir au sein d'une communauté religieuse, joignant les goûts et croyances en marge de la nation. Ce qui est fascinant, ce n'est pas seulement la conjonction entre valeurs esthétiques et religieuses (ce qui n'en ferait qu'une bizarrerie de la construction nationale dans les Caraïbes ou postcoloniale en général), mais aussi le fait qu'elle soit une déclaration sur les variétés du modernisme artistique. C'est une œuvre d'art qui jouissait d'un détachement relatif et ajoutait une force disjonctive aux courants qui tourbillonnaient autour d'elle.

Nous pouvons mettre cela en parallèle avec une lecture supplémentaire, qui ne fait pas qu'ajouter au mélange d'interprétations. Les spectateurs d'aujourd'hui (généralement sur un ton d'amusement affectueux, et avec une explication discrète quant aux angles de vue obliques requis), attribuent à la figure de Cuffy un impérieux désir de masturber. Son corps tendu se penche vers l'arrière sur des jambes légèrement fléchies, il saisit un objet phallique ambigu mais suggestif, disons d'un point de vue décontracté. La bouche est ouverte, les lèvres extrudées en un cercle précis. L'apparente excitation et la puissance sexuelle de la figure trouvent une métonymie

12 Le socle de dix-huit pieds de haut a été conçu par Albert Rodrigues, et comprend cinq plaques en laiton.

13 Voir également Stanley Greaves, «Meeting Denis - A Mind Engaged», dans Williams et Williams 2010: 180.

dans l'eau qui coule à ses pieds et tombe en cascade dans une série de bassins. La vue depuis le bureau du directeur de la National Gallery of Guyana, à Castellani House, autrefois la résidence officielle du président Forbes Burnham, donne une idée particulièrement évocatrice du monument en tant qu'affirmation de procréation et d'autosatisfaction irrévérencieuse. Autrefois ce bureau était peut-être la chambre à coucher du président. Le fait qu'un tel bâtiment soit ensuite réaffecté à la conservation de la collection d'art de la nation semble placer la représentation iconique au centre de la vie politique nationale. Mais c'est depuis l'angle de vue dont bénéficiait Burnham que la figure sculptée dévoilée en 1976 semblait masturber de la manière la plus ostentatoire. Sans pouvoir affirmer qu'il s'agissait là d'un fait exprès, cette lecture illustre bien le refus de l'art de se plier entièrement à la propagande d'un leader politique. Ce serait exagéré de verser dans l'historicisme avec majuscule comme le suggère Greaves lorsqu'il fait le parallèle avec le succès tant vanté de la révolution noire en Haïti. Il n'y a pas de point de vue qui vaille plus que les autres, ce qui explique certainement pourquoi la sculpture, à la croisée d'innombrables angles de vue, a évité l'accusation d'indécence publique.

Conflit et représentation

À cette approche de la mémoire de l'esclavage en Guyane s'ajoutent, outre les conflits et traumatismes du passé colonial, les frictions et les désaccords nés d'une pratique de visualisation. L'approche de Moore à la question de la « ressemblance » de Cuffy et au langage de son comportement corporel, a permis à l'artiste d'adopter une position dirigée simultanément contre l'oppression coloniale (l'esclavage dans les plantations), contre le pouvoir bureaucratique et politique postcolonial, et contre le goût esthétique de l'élite. Le fait que le Cuffy de Moore soit tridimensionnel lui permet de faire coïncider différents points de vue, dans un contexte où il y a désaccord sur la question de voir ou non, le passé dans le présent. Il en profita pour expérimenter le modernisme dans des circonstances particulières qu'il n'avait eu guère l'occasion de rencontrer dans la métropole du Nord.

Le discours sur la commémoration de l'esclavage et de la résistance au Guyana s'est concentré à maintes reprises sur le soulèvement de 1763, sollicitant divers processus de représentation. Lorsque le tableau *Révolte* a finalement été montré en public en 1970, Cheddi Jagan, le leader de l'opposition du People's Progressive Party, y voyait une opportunité politique. Un article paru dans *The Sunday Chronicle* (dimanche 15 février 1970) raconte que « le Dr [Cheddi] Jagan déclara que c'était le gouvernement PPP en place (mais pas au pouvoir) qui avait insisté pour que le tableau d'Aubrey Williams, 'Révolte', soit exposé et qu'on lui trouve finalement une place dans la Public Free Library ; tout comme c'était le PPP qui, au cours des premières années de la Semaine annuelle de l'histoire et de la culture, sortait Cuffy de l'anonymat pour le faire entrer dans les fières pages de l'histoire guyanienne... » (dans Salkey 1972 : 95).¹⁴ Vu l'importance politique persistante accordée à la figure de Cuffy et le rôle de l'art dans la stimulation du débat public, il devient plus facile de comprendre ce qui a conduit à la commande de la sculpture de Moore. La question de l'art sculptural dans l'espace urbain de Georgetown dans les années

14 L'article est cité en détail dans Salkey 1972.

1970 devint une question d'actualité. Jagan affirmait que le retrait de la statue de la reine Victoria des pelouses du Palais de Justice « avait une valeur thérapeutique pour la nation et l'individu » (Salkey 1972 : 95).

Mais si la motivation ou la volonté politique était suffisamment claire – il s'agissait de faire entrer la rébellion de 1763 dans les « fières pages de l'histoire guyanienne » - aucune des deux œuvres d'art ne semblait capable d'y répondre. La sculpture de Moore offensait l'idée que l'opinion se faisait du physique de Cuffy, tout comme *Révolte* indignait une élite qui avait des attentes précises quant à l'art au Guyana. À cette situation s'ajoutait la concurrence entre la peinture et la sculpture. La recherche de modes appropriés de figuration tridimensionnelle susceptibles de supplanter la statuaire des colonisateurs était déjà bien entamée, puisque la peinture elle-même était stigmatisée, parce que connotée conforme au goût hégémonique européen. L'artiste et éducateur guyanien Stanley Greaves s'est récemment souvenu d'une époque où avec un petit groupe de contemporains (Emerson Samuels et Michael Leila), il avait obtenu la permission de voir *Révolte* :

Il s'agissait plus d'une étude que d'un tableau achevé, pour les raisons suivantes : la partie gauche du tableau était occupée par une grande silhouette d'esclave avec des chaînes brisées aux poignets ; il tenait une lame ensanglantée d'une manière totalement improbable. La silhouette elle-même *contredisait* le modèle du pantalon, détruisant l'unité visuelle. Les imprécisions du dessin de la figure étaient évidentes dans le rendu du petit groupe de blessés et de morts, à droite sous le bras de l'esclave qui brandissait la lame. Les *problèmes* d'échelle dans la relation entre le groupe et la figure dominante sautaient aux yeux. Ces problèmes étaient aggravés par un aplatissement de l'espace pictural et une perspective déformée qui ne correspondent pas à la peinture figurative dans un genre naturaliste. (C'est moi qui souligne)¹⁵

Un tel dépeçage du langage formel de cette œuvre aurait sûrement facilité le refus bureaucratique de l'exposer publiquement, ce qui eût encouragé la Royal Agricultural and Commercial Society, devenue la gardienne de l'œuvre en 1960. De toute évidence, l'esprit de rébellion qui avait galvanisé Cuffy et ses partisans - dans leur violence désespérée et leur mobilisation de la lutte armée – s'était entièrement dissous dans l'évaluation esthétique normative effectuée par les Guyaniens éduqués qui pouvaient voir le tableau. Greaves souhaite que les compositions figuratives possèdent une « unité visuelle », évitant les contradictions et respectant l'exactitude de l'échelle et de la perspective, etc. Par-dessus tout, il dénonce le caractère « inachevé » de *Révolte*. Cette approche suggère que le refus s'est fondé sur la valeur esthétique, faisant ainsi le silence sur l'opposition idéologique de la Société au vibrant message anticolonial véhiculé par le tableau. Greaves ouvre une fenêtre sur cet épisode historique, en invoquant les standards artistiques et ses réserves persistantes à l'égard du tableau ; c'était un retour aux valeurs esthétiques dominantes qui privilégiaient l'illusionnisme et le naturalisme.

Les écrits sur l'art dans les Caraïbes, dont ceux de Greaves, ont eu tendance à donner la priorité à la production esthétique réalisée au sein des institutions artistiques.

15 Communication de Stanley Greaves, lue à haute voix en son absence lors de «Aubrey Williams : Now and Coming Time», une conférence organisée à l'université de Cambridge en hommage à la vie et l'œuvre de l'artiste (26 avril 2014).

Soucieux de suivre les biographies et les réalisations des personnalités artistiques et la manière « appropriée » de restituer le passé, ils déplorent fréquemment la faible infrastructure artistique dans les Caraïbes. Bien que je voie poindre ici un débat passionnant sur la question de savoir si l'œuvre de Williams peut être ou non qualifiée d'œuvre d'art - s'il a su témoigner ou non d'une scène historique - il nous détournerait de notre objectif : comprendre l'esclavage et la résistance au travers de leur visualisation et des pratiques de matérialisation au sens large. Il faut aller plus loin, en fait, que d'essayer de juger dans quelle mesure un objet peut être considéré comme de l'«art» (si tant est qu'il le soit). Il est impératif de mettre en perspective la commémoration visuelle moderne de l'esclavage, devenue principalement une affaire institutionnelle et monumentale, mais pas exclusivement. Ce que l'on néglige souvent, ce sont les processus quotidiens de médiation matérielle : une sphère entière de la culture incluant les pratiques de représentation et de signification à travers la manipulation de la forme physique.

Comment Cuffy et ses disciples ont-ils matériellement exprimé leurs objectifs et leurs expériences ? Comment pouvons-nous retrouver les émotions qu'ils traduisaient via de moyens esthétiques ou performatifs ? Comment dévoiler le sens de leurs actions éphémères par le biais de la perception visuelle ? Le fait est que les archives matérielles qui pourraient faciliter une telle enquête ne sont pas très nombreuses. Mais poser de nouvelles questions sur les moyens esthétiques employés par les esclaves eux-mêmes pourrait aider à y voir plus clair dans les archives historiques disponibles sur les rébellions, comme celle de 1763. Il semble qu'il n'y ait pas d'images associées ou d'artefacts attribuables à cette époque ; aussi, pour contrer l'autorité de ces archives absentes, il faut essayer d'aborder leur absence même - qu'elle soit textuelle, visuelle ou matérielle - tout en se débattant avec le manque important de vestiges. Un bon point de départ serait d'admettre que le pouvoir colonial reste peut-être en place si l'on se tourne à l'étude des seules œuvres d'art, sans prendre en compte le champ matériel bien plus vaste. Le discours sur les beaux-arts, ses traditions et ses institutions de production, ses domaines de réflexion et de réception sont tous imbriqués dans les relations aux pratiques visuelles et matérielles au sens large. Le traitement actuel des controverses qui entourent les œuvres d'art commémorant la résistance à l'esclavage n'en tient pas compte, ce qui est regrettable.

La destruction des plantations peut être considérée comme un exemple de cette pratique de représentation primaire issue de la main même des esclaves. En plus d'être un moyen efficace d'arrêter ou de retarder la production de sucre, s'assurer que « la colline de feu rougeois »¹⁶ - comme c'est le cas dans *Révolte* - prouvait le sérieux de leur détermination et leur degré d'organisation. L'année 1763 fut synonyme d'incendies (comme celui qui s'était produit l'année précédente sur la plantation Goed Fortuyn de Laurens Kunckler, dans la partie haute de la colonie de Berbice), lorsque le 28 février, tous les bâtiments des cinq plantations le long de la rivière Berbice brûlèrent, à l'exception de ceux dans lesquels les rebelles avaient établi leur quartier général. Il y a également le titre autoproclamé de « Coffy, gouverneur des Nègres de Berbice, et du capitaine Accara », pour citer les premiers mots d'une lettre invitant les Hollandais à la négociation que l'analphabète Cuffy dicta à un jeune mulâtre. C'est un titre qui pourrait suggérer que lui comme les autres chefs rebelles arboraient leur rang par un style vestimentaire spécial, si bien

16 Référence au poème de Martin Carter, *The Hill of Fire Glows Red* [1951], voir Carter 1997 et Robinson 2004.

la communauté esclavisée ne possédait que des vêtements les plus frustes, tout comme elle était privée d'armes, à l'exception d'épées rouillées, de fragments de fer, d'outils agricoles et de quelques fusils et pistolets.

Qu'ils aient revêtu une tenue militaire ou de cérémonie, voire qu'ils aient approprié l'uniforme des colonisateurs, ce qu'on sait c'est que Cuffy fit valoir son rang aussi clairement que son ethnie, l'un des deux principaux groupes parmi les rebelles, et que son origine se distinguait de celle de ses officiers, Accara, Atta, Fortuyn et Prins. Il est possible que ces différences ethniques parmi les rebelles aient pu se transformer en une tragique fracture quand les officiers de Cuffy se retournèrent contre lui - dernier défi à son autorité qui le conduira au suicide. Ce suicide a cependant le statut d'une déclaration uniquement dans la mémoire populaire guyanienne de la révolte, qui l'a bien vite jugée irrecevable (et une fabrication cruelle à ajouter au triste bilan colonial). Il est certain qu'une fin honteuse par le sacrifice de soi serait contraire à la moralité (chrétienne) du XXI^e siècle dans les Caraïbes. Ce que l'on peut supposer, cependant, c'est que les différences ethniques entre les rebelles pouvaient être mises en évidence par une présentation obligatoirement visuelle et matérielle - cheveux, décoration ou marquage du corps - ou encore par des biens personnels, tout autant que par la langue, la parenté et l'affiliation religieuse.

Quelles que soient ces différences, la fin amère du combat de Cuffy se heurte encore aujourd'hui à l'incrédulité au Guyana, où la moindre allusion à l'échec du soulèvement est contrée par une commémoration patriotique et triomphaliste du rebelle. Il existe un autre point dans ce récit qui ne colle pas dans ce contexte. La mémoire coloniale de 1763, qui met en avant les corps blancs blessés et mutilés, se situe au-delà des limites acceptables de la mémoire nationale guyanienne. Elle a d'ailleurs été enterrée, peu remarquée en dehors des archives,¹⁷ sauf dans l'iconographie de *Révolte* de Williams. Selon un observateur néerlandais, les palissades du premier bastion de Cuffy étaient ornées des têtes de victimes blanches d'un massacre à Peereboom. Cet étalage présentait des avantages tactiques, il servait la cause des rebelles en renforçant l'humeur fataliste de Van Hoogenheim qui convoqua une réunion spéciale du Raad colonial le 6 mars afin de discuter de la conduite que les colonisateurs devaient suivre. Dans le même temps, arrivèrent deux requêtes de Cuffy suppliant les Néerlandais de quitter Fort Nassau. Les Blancs préparèrent non sans réticence leur retraite ; ils durent accélérer le mouvement lorsque Cuffy leur envoya la seconde lettre, le 8 mars, qui avertissait simplement : « Quittez la colonie ». Finalement, ce deuxième message était accompagné d'un autre indice visuel effrayant qui en disait long sur le pouvoir rebelle : la couleur de peau de la porteuse du message et son état physique - la « maîtresse » blanche de Cuffy, violée, ébouriffée et en haillons.

L'art, un médium peu fiable

Les contributions artistiques de Williams et de Moore témoignent de deux controverses connexes sur les tentatives des artistes d'établir des parallèles entre la résistance au système de l'esclavage du XVIII^e siècle et les conditions de vie du passé

17 Voir aussi Kars 2020.

plus récent. Le plus important, c'est qu'ils montrent comment les représentations des années 1960 se distinguent de celles de la décennie suivante. *Révolte* est né dans l'esprit d'un peintre basé à Londres qui se tourna vers l'histoire de l'esclavage afin de galvaniser le sentiment anticolonial en Guyane britannique, et réussit à provoquer une réponse partisane chez les autorités coloniales qui décidèrent quel type d'art était approprié pour une exposition publique. Le *Monument de 1763* de Moore appartenait en revanche à un contexte de célébration politique d'un Guyana post-colonial qui investissait sans compter dans des gestes publics de construction de la nation.

Dans cette dernière œuvre, le rebelle armé n'affronte plus les esclavagistes et les planteurs, et le rendu de son sujet ne répète pas le geste de Williams consistant à interpeller la culture des élites et la peinture d'histoire européenne. En effet, Moore se place entièrement en dehors du dilemme consistant à montrer des entraves ou des manacles brisés ou détachés, et il rengaine soigneusement l'arme de la lutte armée. Les codes formels de ce soulèvement sont plus obscurs : un système élaboré de marques corporelles qui ressemblent à une armure futuriste ; les animaux sont tenus avec assurance dans les mains ; une bouche silencieuse, pourtant façonnée pour suggérer la parole. Telle est la tentative de Moore de normaliser un mode de figuration fondé sur un langage privé de motifs et de proportions figuratives sans rapport aucun avec le naturalisme ou l'académisme. Le refus de la domination coloniale et l'appel didactique à l'indépendance qui émanait du tableau *Révolte* ont disparu, de même que toute information complémentaire tels que les tiges de canne à sucre ou les colons.

L'impact visuel du *Monument de 1763* dépendait en grande partie de l'adhésion de l'artiste à la spécificité de la sculpture elle-même, qui ne présuppose pas le point de vue unique de la peinture - contrairement à l'œuvre de Williams - faisant ainsi ressortir ce que l'historien de l'art Alex Potts a appelé les « instabilités » de notre rencontre visuelle avec les œuvres de sculpture moderne (Potts 2000: 8). Pour en revenir à la question du feu, si l'illusionnisme de la peinture, comme dans *Révolte*, peut facilement transmettre l'immatérialité du feu, il est loin d'être une qualité évidente pour la sculpture. Aussi est-il absent de la composition sculpturale de Moore, où les éléments de l'iconographie standard des soulèvements et de la destruction - maisons et champs de canne à sucre en feu - ne sont pas représentés. D'un point de vue pratique, il était plus facile pour Moore d'ajouter un bassin et un vrai canal d'eau que de modeler des flammes ou même de maintenir un feu allumé. Sur ce dernier point, d'une importance cruciale, les deux œuvres d'art se séparent, suggérant la nécessité de situer chacune dans un débat sur l'esthétique de l'historicisation de l'esclavage.

La récalcitrance des œuvres d'art, ici évidente dans leur incapacité à jouer un rôle fiable dans la mémoire historique, est assez difficile à gérer pour quiconque est concerné - intellectuellement, émotionnellement, politiquement. Dans la représentation de l'esclavage il faut toujours s'attendre à des conséquences inattendues et des significations erratiques, même si celles-ci peuvent être considérées comme des attributs positifs une fois regardées à travers l'objectif du modernisme. Au sein du modernisme, les œuvres d'art affirment un certain degré de souveraineté conférée par leurs matériaux, palpable dans les œuvres de Williams et de Moore où, fonda-

mentalement, les divers médias à la disposition de ces artistes pour transmettre un message historique commun ont produit des résultats différents. En acceptant cette perspective, il devrait être possible d'admettre que les interactions des œuvres d'art avec les souvenirs du passé peuvent avoir lieu à la fois dans un espace de controverse et dans un champ esthétique dynamique, qui mérite une attention sérieuse puisqu'il survit aux circonstances contingentes de production de l'œuvre d'art et à sa réception historique initiale.

En devenant attentif à cette complexité qui entoure le statut des œuvres d'art, on percevra aussi avec plus d'acuité la façon dont l'art peut positionner activement les personnes dans la vie desquelles il est impliqué. Aubrey Williams s'est consacré à la peinture alors que des formes de créativité plus publiques et aussi plus éphémères étaient en plein essor, telles que la sculpture d'une part, la performance théâtrale d'autre part. Sa tentative de réhabilitation de la peinture - alors que celle-ci s'apprêtait à devenir un moyen d'expression artistique démodé au Guyana - eut lieu parallèlement à la dégradation du statut de la peinture dans la métropole de l'Atlantique Nord. (Pour reprendre les termes de Michael Fried (1967), la peinture entraînait en « guerre » avec le théâtre et la théâtralité dans sa recherche d'un modernisme plus authentique.) Alors que Williams peignait à Londres, l'envoi de *Révolte* au Guyana était la preuve que le front de cette guerre s'étendait jusqu'aux Caraïbes. Le résultat fut manifestement mitigé pour Williams. Moore, de son côté, chercha à trouver sa propre mesure d'authenticité artistique, en dehors même de celles qui étaient normatives au Guyana (le figuratif européen qu'il fuyait). Et c'est ce désir qui le livrera, lui et son monument, à des imputations publiques d'échec.

Conclusion

Dans le domaine de la représentation de l'esclavage, les négociations des artistes avec le sujet sensible d'un passé traumatique émergeaient simultanément avec l'expérimentation et l'exploration plus large de la matérialité de l'art. Les œuvres d'art du Guyana, qui étaient des contributions clés à la politique de l'anticolonialisme (en particulier ses utilisations du passé à travers la commémoration d'un soulèvement pendant l'esclavage), aident à comprendre pourquoi l'art visuel au XX^e siècle subit des pressions et fut modifié à travers une telle pratique de commémoration. Les événements de 1763 à Berbice, rappelés au XX^e siècle, étaient en grande partie un prétexte pour essayer de comprendre les possibilités créatives ainsi que les limites de l'art et de la figuration. Le résultat eut un impact inquiétant sur la relation entre la mémoire, la peinture et la sculpture, dans un climat politique qui professait une foi inébranlable dans l'art comme moyen d'intervenir de manière décisive dans l'histoire. La question de savoir ce qui est considéré comme un art « acceptable » pour répondre à un passé inacceptable est évidemment une préoccupation sensible dans les Caraïbes modernes. Ainsi, la décision de ce qui constitue un « succès » ou un « échec » dans ce domaine doit être radicalement remise en cause. Nous devons prendre en compte les œuvres d'art qui commémorent des épisodes de résistance à l'esclavage, tout autant que la manière dont les épisodes historiques de résistance sont eux-mêmes évalués. Il est à noter que le point de vue qui considère le soulèvement de 1763 comme un triomphe s'est vérifié par la condamnation d'exemples de commémoration artistique de cet épisode historique.

La relecture des histoires de l'esclavage et de la résistance est d'autant plus impérieuse dans ces cas où les artistes s'engagent à relever l'ensemble des défis que la représentation peut apporter, de l'idéologique au matériel. Le fait de se confronter à l'esclavage en tant que thème émotionnel mis entre les mains des artistes et présenté à leur public, peut être pris dans un maelström de controverses sur la valeur esthétique et les modes de représentation appropriés. En bref, cela révèle les limites du pouvoir artistique. J'ai montré comment ce pouvoir tient aux différences matérielles aiguës qui existent entre un type d'art et un autre - entre la peinture et la sculpture - lorsqu'ils sont utilisés pour révéler et élaborer une mémoire historique. Par-dessus tout, ces contestations matérielles du passé prennent une forme et une substance inachevées, dans ce qui est néanmoins un champ discursif et émotionnel permanent.

Références

- Alladin, Mohammed P., *Man is a Creator*. Port of Spain: Trinidad, CSO, 1967.
- Barson, Tanya et Peter Gorschlüter (éds.), *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Liverpool and London: Tate Publications, 2010.
- Bernier, Marie-Celeste and Hannah Durkin (éds.), *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Carew, Jan, « Revolt », *Tropica*, (December 1960): 4.
- Carter, Martin, *Selected Poems*. Georgetown, Guyana: Red Thread Women's Press, 1997.
- Copeland, Huey, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013.
- Creighton, Al, « The Metaphor of the Theater in *The Four Banks of the River of Space* », *Callaloo*, 18: 1 (1995): 71-82.
- Fried, Michael, « Art and Objecthood », [1967], in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968: 139-142.
- Fuglerud, Øivind and Leon Wainwright (éds.), *Objects and Imagination: Perspectives on Materialization and Meaning*. New York and Oxford: Berghahn, 2015.
- Greaves, Stanley, Discours à la conférence sur 'Aubrey Williams: Now and Coming Time', University of Cambridge, 26 Avril 26, 2014.
- Harkins Wheat, Ellen, *Jacob Lawrence, American Painter*, Seattle: Univ. of Washington Press, 1986.
- Hucke, Claudia, *Picturing the Postcolonial Nation: (Inter)Nationalism in the Art of Jamaica*. Kingston and Miami: Ian Randle Publishers, 2013.
- Maes-Jelinek Hena, « Carnival and creativity in Wilson Harris's fiction », in Michael Gilkes (éd.), *The Literate Imagination: Essays on the Novels of Wilson Harris*, London: Macmillan Caribbean, 1989: 45-62.
- Kaprow, Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, 57: 6 (October 1958): 24-26 and 55-57.

- Kaprow, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, c. 1965: 188-198.
- Kars, Marjoleine, *Blood on the River: A Chronicle of Mutiny and Freedom on the Wild Coast*. New York and London: The New Press, 2020.
- Morris, Robert, « Notes on Sculpture, Part I », *Artforum*, 4: 6 (February 1966a): 42-4.
- Morris, Robert, « Notes on Sculpture, Part II », *Artforum*, 5: 2 (October 1966b): 20-3.
- Potts, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Robinson, Gemma, « If Freedom Writes no Happier Alphabet: Martin Carter and Poetic Silence », *Small Axe*, 8: 1 (2004): 43-62.
- Rohlehr, Gordon, « The Calypsonian as Artist: Freedom and Responsibility. ' *Small Axe*, 9: 5 (2001): 1-26.
- Roopnaraine, Rupert, « Philip Moore of Guyana and the Universe », 2012. <http://www.stabroeknews.com/2012/features/05/20/philip-moore-of-guyana-and-the-universe/> Consulté septembre 1^{er} 2015.
- Salkey, Andrew, *Georgetown Journal*, London: New Beacon, 1972.
- Yperen, Maria J.L. van (éd.), *The Dutch in the Caribbean and in the Guianas, 1680-1791*. Assen, Netherlands; Dover, NH: Van Gorcum, 1985.
- Wainwright, Leon, « Art and Caribbean Slavery: Modern Visions of the 1763 Guyana Rebellion », in Celeste-Marie Bernier and Hannah Durkin, (éds.), *Visualising Slavery: Art across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016: 168-183.
- Wainwright, Leon, « Visualising Figures of Caribbean Slavery through Modernism », in Pam Meecham (éd.), *A Companion to Modern Art*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2018: 411-424.
- Wainwright, Leon, *Phenomenal Difference: A Philosophy of Black British Art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Wainwright, Leon, *Timed Out: Art and the Transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- Wainwright, Leon, « Aubrey Williams: A Painter in the Aftermath of Painting », *Wasafiri*, 24: 3 (2009): 65-79.
- Wainwright, Leon, « Francis Newton Souza and Aubrey Williams: Entwined Art Histories at the End of Empire », in Simon Faulkner et Anandi Ramamurthy (éds.), *Visual Culture and Decolonisation in Britain*. London: Ashgate, 2006: 101-127.
- Williams, Aubrey, « The Predicament of the Artist in the Caribbean », *Caribbean Quarterly*, 14:1/2 (Mar./June 1968): 60-62.
- Williams, Evelyn, *The Art of Denis Williams*. Leeds: Peepal Tree Press, 2012.
- Williams, Charlotte and Evelyn Williams (éds.), *Denis Williams: A Life in Works. New and Collected Essays*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010.
- Williams, Brackette F., « Dutchman Ghosts and the History Mystery: Ritual, Colonizer, and Colonized Interpretations of the 1763 Berbice Slave Rebellion », *Journal of Historical Sociology* 3: 2 (1990): 133-165.
- Wood, Marcus, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

La spécificité raciale brésilienne, de la compréhension racialisante du XIX^e siècle au mythe de la démocratie raciale

Christine Douxami

Être Noir au Brésil ne signifie pas, à l'instar des États-Unis, être « non-Blanc ». En effet, le Brésil utilise un large continuum de termes chromatiques pour définir la couleur de peau des individus. Toutefois, le fait que cette variation chromatique soit hautement revendiquée, notamment par ceux qui s'approchent de la classification du type « blanc », révèle le rejet sous-jacent de la couleur noire par la majorité de la population brésilienne. Cette non-identification avec le « Noir », de façon générique, a, durant longtemps, rendu difficile l'expansion d'un mouvement noir qui rallie ses composants autour d'une « identité noire ».

Le mouvement noir rencontra de grandes difficultés pour se constituer en tant que groupe corporatif et agréger en son sein une forte population autour d'une militance ethnique dans la mesure où l'idéologie brésilienne dominante s'articule autour d'un discours globalisateur et globalisant d'une « brésilianité » ayant absorbé harmonieusement la négritude et l'indianité, mais qui aspira cependant longtemps au « blanchiment » général de la population. Cette idéologie est le reflet d'une longue trajectoire intellectuelle autour du thème de « l'identité nationale ». En effet, suite à l'indépendance du Brésil en 1822, puis avec l'abolition de l'esclavage (1888) et enfin avec la chute de l'Empire au moment de la création de la République (1889), les intellectuels brésiliens cherchèrent à construire idéologiquement ce que représentait la « Nation brésilienne ». Sans doute influencés par les événements européens, notamment les diverses révolutions nationalistes, telles que celles de la Grèce ou de la future Allemagne, qui combattaient pour leur indépendance vis-à-vis de l'Empire ottoman pour l'une et de l'Empire austro-hongrois pour l'autre, et par les luttes en faveur de l'indépendance des autres pays latino-américains qui se libérèrent de la tutelle de la couronne espagnole, les Brésiliens cherchaient à définir leur identité nationale.

Cette aspiration à définir le contenu conceptuel de la nation, propre à l'évolution du monde des idées, et spécifiquement des idées libérales du XIX^e siècle, toucha fortement le Brésil, particulièrement au moment de la déclaration de la République et s'étend jusqu'à nos jours même si elle n'a que peu évolué depuis la Seconde Guerre mondiale. Le Brésil se veut la nation du futur et en tant que telle s'attache peu au passé et accorde beaucoup d'importance à se définir dans le présent, ce qui explique le poids des différentes théories raciales et sociales. De fait, le rapport aux trois temps fait une place prédominante au futur dans la vision politique des élites tandis que le reste de la population vit dans la prégnance du présent.

Pour éclairer l'histoire de la construction du racisme au sein de la société brésilienne, nous soulignerons le cadre idéologique de la démocratie raciale au Brésil, de l'évolutionnisme racialisant du XX^e siècle à l'idéal démocratique post-Seconde Guerre mon-

diale, en nous éloignant parfois de l'optique purement historique pour parvenir à formuler la spécificité des relations interraciales brésiliennes. Notre révision historique ira plus particulièrement jusqu'en 2001, au moment du colloque de Durban en Afrique du Sud, moment clé pour le mouvement noir brésilien puisqu'il permit, enfin, de mettre en place des politiques publiques en faveur des Afro-Brésiliens. Cette politique fut interrompue en 2016 par la destitution de Dilma Rousseff et la fin du Ministère de l'égalité raciale.

Le Brésil connut la large influence des théories déterministes du XIX^e siècle affirmant la hiérarchisation des races et réprouvant le métissage de ces dernières. Ces doctrines vouaient la nation brésilienne à l'échec puisqu'elle était fondamentalement métissée. Face à cette condamnation, les scientifiques brésiliens, suivant la ligne de l'hygiénisme en vogue à l'époque, rencontrèrent dans la théorie du « blanchiment » de la population une « voie de rédemption ». En réaction à cette négation d'un Brésil réellement métis, Gilberto Freyre parvint, comme nous allons le voir, à inverser les termes de cette idéologie et à décréter la naissance d'une nouvelle « race » : la race brésilienne, résultat du métissage, biologique mais surtout culturel, entre les trois composantes fondatrices de la nation brésilienne, le Blanc, le Noir et l'Indien. Cette vision idéalisée des relations interraciales durant la colonisation portugaise donna naissance au mythe fondateur de l'identité brésilienne : celui de la démocratie raciale. Nous nous intéresserons particulièrement aux divers discours élaborés en réponse à ce dernier. Tout en situant souvent la démocratie raciale comme un objectif à atteindre pour la véritable réussite de la construction d'une identité nationale, ils questionnèrent sa réalité au sein d'une société brésilienne profondément paternaliste et hiérarchisée.

Le poids du déterminisme biologique : de la « dégénérescence » du métis au blanchiment

Les théories racistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, émanant des théoriciens européens tels que Gobineau, Buckle, Ratzel, nous semblent avoir légitimé « scientifiquement » la continuation des structures de pouvoir datant de l'ancienne colonie portugaise (1500-1822) et de l'Empire (1822-1889) et justifié ainsi la pérennité de la domination de leurs élites.

Certaines idéologies ont un réel pouvoir de dédoublement et se diffusent dans toutes les couches sociales et tous les espaces sociaux, réduisant la distance entre les théories érudites ou scientifiques et les valeurs communes adoptées par le corps social (Da Matta 1993 : 59). Les théories racistes du XIX^e siècle eurent un réel impact au sein de l'ensemble de la société brésilienne et orientèrent profondément le discours autour d'une définition de l'identité nationale. Les relations interpersonnelles avant ces théories étaient beaucoup plus axées sur des rapports pouvoir et de domination, du type maître-esclave, que sur une question de pigmentation (Mattos 2013).

Gobineau fut ambassadeur de France au Brésil d'avril 1869 à mai 1870. Outre qu'il s'imprégna de la réalité brésilienne pour l'élaboration de certaines de ses théories, il influença grandement ses élites.¹ Selon Gobineau, à chaque race correspondrait

¹ Au sujet du séjour de Gobineau au Brésil, Raeders (1997). La pièce mise en scène par Onisajé, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (Apporte moi la tête de Lima Barreto), de 2019, au sein de la Companhia dos Comuns de Rio de Janeiro, relate l'influence de ses théories sur la vie de l'écrivain.

un développement intellectuel et psychique, une propension à l'animalité et une aptitude à la moralité. La race noire constituerait le pôle négatif de toutes ces aptitudes, la race blanche le pôle positif, la race jaune ayant un statut intermédiaire. Tout métissage entre ces trois niveaux ne pourrait qu'amener à une dégénérescence de l'humanité.² La situation brésilienne se révélait être, par conséquent, catastrophique puisque le métissage de ses populations constituait sa caractéristique principale.³ En effet, comme l'explique Gilberto Freyre, durant toute la colonisation, et principalement à ses débuts, la couronne portugaise encouragea l'union des colonisateurs avec les colonisés. Les colons venant généralement célibataires à la conquête de nouveaux espaces, l'union de ces derniers, notamment avec les amérindiens permettrait le peuplement du pays.⁴ Par la suite, l'union des maîtres avec leurs esclaves, bien qu'elle se développât par la force, donna naissance à de nombreux mulâtres.⁵

Devant cette réalité du métissage, les élites de la fin du XIX^e siècle se trouvaient donc face à un réel obstacle pour définir positivement l'identité nationale brésilienne, puisque la nation se serait trouvée « en état de perdition ». Comme l'explique Lilia Schwarcz, les théories racistes atteignirent fortement les milieux intellectuels brésiliens touchant à la fois les écoles de médecine – notamment celle de Bahia avec Nina Rodrigues – les facultés de droit et les musées d'ethnographie. Si le Métis développait une plus forte propension à la folie, à la violence et par conséquent à la criminalité, tout ceci résultait du fait de sa dégénérescence naturelle. L'eugénisme était en vogue et l'on pensa à créer un code pénal différencié pour les Noirs et les Blancs⁶ et à stériliser les Métis pour « purifier la race », etc.⁷

Face à cette situation d'impasse due à la confrontation des théories racistes européennes et de la réalité brésilienne, les scientifiques brésiliens discernèrent une possible « solution » dans le blanchiment de la population. Schwarcz cite l'exemple en 1911 de João Batista Lacerda, du Museo Nacional de Rio de Janeiro, qui, statistiques en main, prévoyait qu'en 2011 la population brésilienne serait totalement blanche (Schwarcz 1996 : 176). Comme le théorisa Oliveira Vianna, ce blanchiment serait possible grâce à la plus forte natalité de l'homme blanc, en bonne santé, à la plus haute mortalité des Noirs et Métis, dégénérés, soumis à la misère suite à l'abolition, mais aussi grâce à l'immigration européenne, et à un strict contrôle politique et idéologique du mé-

2 Da Matta, 1993: 72, et Schwarcz 1995.

3 Suite au recensement de 1870 qui montrait que la majorité de la population brésilienne était métisse, la question relative à la couleur fut supprimée, ce qui indique l'influence des théories racialistes de l'époque sur la vie des individus métis. Voir Schwarcz (1996 : 174).

4 Schwarcz (1996 : 154) cite le cas, au XVIII^e siècle, du marquis de Pombal, qui adopta comme politique principale de peuplement l'encouragement du mariage avec les Amérindiens. Gilberto Freyre valorisa à l'extrême cette attitude développée par la couronne portugaise. Pour lui, la création de ce type de famille rurale fut à la base de la colonisation des territoires brésiliens. In Freyre Gilberto (1992 : 8; la première édition date de 1933).

5 Freyre considère, notamment dans le premier chapitre de son ouvrage, le colon portugais comme extrêmement différencié des colons des pays nordiques. Le Portugais aurait une appréhension de la race absolument différente des autres Européens pour posséder une certaine « bicontinentalité » entre l'Afrique et l'Europe (1992 : 6). En effet, suite à l'invasion maure durant le Haut Moyen Âge, le Portugais serait par essence Métis et non « pun ». Il aurait, par exemple, intégré le mythe de la femme maure enchantée (*A Moura Encantada*), qu'il aurait retrouvé chez l'Indienne, ce qui le pousserait au métissage avec ces dernières. Pour Roberto Da Matta (1993: 67) ce cadre est idéalisé dans la mesure où le Portugais du Portugal avait un traitement discriminatoire vis-à-vis des minorités, juives et arabes, particulièrement après l'Inquisition. Cette proximité avec la culture maure ne permettrait donc pas d'expliquer la force du métissage entre les Portugais et les Amérindiennes. Par ailleurs, selon Gilberto Freyre, l'union des maîtres avec les esclaves se serait effectuée dès l'adolescence des maîtres qui s'initiaient sexuellement auprès des jeunes esclaves. Ceci favoriserait le « sadisme du Blanc » et le « masochisme inné des Noires » (1992: 50). Nombreux auteurs ont dénoncé l'abus du pouvoir des maîtres en relation à leurs esclaves notamment dans ce type de relation sexuelle. Gilberto Freyre ne nie pas l'usage de la force, il sous-entend simplement que la femme noire appréciait ces unions.

6 Voir à ce sujet Nina Rodrigues (1957). Sur l'eugénisme voir Jurandir Freire Costa 1976.

7 Aux États-Unis, à la même période, une campagne de stérilisation des « pauvres », le plus souvent noirs, fut lancée parce qu'ils auraient été des « handicapés mentaux ». Cette politique perdura jusque dans les années 50.

fissage (Munanga 1996 : 182). Cette perspective à long terme - le blanchiment de la population - rassurait les élites et justifiait parallèlement le rapport inégalitaire entre les races. En « naturalisant » les différences sociales sur une base raciale, on justifiait, avec l'aval de la science, l'injustice sociale et politique (Schwarcz 1996 : 162).

L'idéologie du « blanchiment » a donc été introduite par les élites brésiliennes dès la fin du XIX^e siècle dans le but, parmi d'autres objectifs clairement revendiqués, du « développement » économique du pays qui serait, nous l'avons compris, retardé par la présence des Noirs et des Métis. De 1870 à 1930 l'immigration européenne monta à plus de 3 millions de personnes.⁸ Le principe d'eugénisme fut inscrit dans la constitution de la République de 1934 (Larkin-Nascimento 2000 : 206). Cette idéologie du blanchiment de la nation pratiquement existait dans toute l'Amérique Latine. Elle se traduisait « dans les politiques de promotion et de subvention de l'immigration européenne, et dans la référence à la législation qui interdit l'immigration d'Africains et d'Asiatiques ».⁹ Selon Peter Wade, il est essentiel de différencier le « métissage » - qui n'est pas une idéologie mais un ensemble de pratiques sociales - du blanchiment, version hiérarchique et discriminatoire du mélange racial. Le métissage indiquerait l'homogénéité et l'inclusion et s'opposerait aux normes de pureté en vigueur dans d'autres systèmes raciaux. Il serait cependant un pas sur le chemin du blanchiment, résultat final attendu.¹⁰ Pourtant, le métissage, ne pourrait-il pas être compris aussi comme noircissement de la population ? Certains militants noirs dans les années quarante interpréteront le métissage en ce sens.

Le mythe de la démocratie raciale : ses fondements, sa réalité et ses remises en question

La notion brésilienne de démocratie raciale est profondément ambiguë puisqu'elle rassemble à la fois un idéal progressiste, celui d'une égalité démocratique entre tous les membres d'une même nation indépendamment de leur origine ethnique, et une société profondément conservatrice, celle de l'homogénéité forcée de tous au sein d'une culture unique dans laquelle il existe, de fait, une hiérarchisation des individus en fonction de leurs couleurs. Elle n'est donc pas incompatible avec un régime autoritaire. Pourtant, comment viabiliser le principe de démocratie raciale sans démocratie de fait dans un pays où le droit citoyen de l'individu est plus que relatif ? Comme l'explique Michel Agier, au Brésil « personne n'est a priori citoyen jusqu'à prouver le contraire » (Agier 1992 : 55).

Le mythe et ses limitations

Revenons à la racine du mythe de la « démocratie raciale ». Selon Renato Ortiz, la Révolution de 1930, qui cherchait de nouveaux chemins politiques et sociaux pour

8 Rufino dos Santos (1988 : 44). Il montre que cette appréhension du Noir en tant que « mauvais travailleur » et « paresseux » s'appliquait au XIX^e siècle à la population des mulâtres et non aux Noirs, considérés comme inventifs, créatifs et bons professionnels. Les anciens esclaves qui, ayant acheté leur liberté, étaient très nombreux au XIX^e siècle, s'étaient spécialisés dans le métier d'artisan. Cette vision négative du Noir correspond à une construction idéologique bâtie au moment de l'abolition et renforcée sur la longue durée.

9 Carlos Hasenbalg (1997 : 29) ajoute : « L'absence de recensement dans la plupart des pays du continent est, elle aussi, révélatrice. Soit la composition raciale de ces pays est considérée comme sans importance socialement (en raison de la publicité donnée à la démocratie raciale), soit il s'agit de renforcer l'invisibilité de la catégorie noire et métisse de la population ».

10 Peter Wade est spécialiste des relations raciales en Colombie et particulièrement de la région à forte population noire qu'est le Chocó. Voir Wade (1993: 19, 42).

le Brésil, ne se satisfaisait plus des théories raciales du XIX^e siècle, et c'est à ce moment que Gilberto Freyre fit son entrée sur scène pour « répondre » à cette nouvelle demande (Ortiz 1994 : 40-41). Ce dernier, sous l'influence notamment de Franz Boas, fut l'instigateur d'un réel changement de paradigme dans la compréhension des relations interraciales brésiliennes : il effectua le passage du concept de « race » à celui de « culture ». ¹¹ Bien que Freyre continuât à hiérarchiser biologiquement les trois races, le Blanc étant le promoteur culturel de la « Civilisation », cette modification de paradigme permit une nouvelle appréhension du Métis, qui, loin d'être considéré comme dégénéré, devint le représentant de la nation brésilienne, fruit de la spécificité de la colonisation portugaise. Selon Gilberto Freyre, les difficultés rencontrées par le Brésil ne seraient pas dues au métissage mais à d'autres maux, identifiés durant la colonisation, tels que la syphilis, la mauvaise alimentation du colon comme de l'esclave, l'exubérance de la nature, le mauvais rendement des terres, et autres raisons de cet ordre.¹²

Outre le croisement biologique des trois races depuis les débuts de la colonie portugaise, il existerait un métissage des cultures. Cette perspective fut à l'époque extrêmement audacieuse puisqu'elle proposait la valorisation – toute relative – de nombreux éléments des cultures africaines et indiennes. Ce double métissage, biologique et culturel, constitua l'origine même de ce qui devint le mythe de la « démocratie raciale » : on rencontrerait, depuis les débuts de la colonisation, une réelle harmonie, sur fond de cordialité et d'amabilité – bases essentielles du mythe – entre les « trois races fondatrices », et, par conséquent, entre toutes les couches sociales. Le mulâtre brésilien constituerait une nouvelle « race », modèle mondial de la spécificité tropicale de la nature et de la culture brésilienne et deviendrait dès lors le légitime représentant de la Nation. Il n'existerait qu'une seule culture brésilienne, et aucune des « trois races » n'aurait plus aucune légitimité à revendiquer sa culture spécifique, ce qui revenait pourtant implicitement à occulter les cultures afro et indiennes.

Le mythe de la démocratie raciale atteignit toutes les couches de la population brésilienne et il est possible de penser, dans le sens de Roberto Da Matta, qu'il s'agit, jusqu'au début des années 2000, d'une idéologie dominante qui reste encore très forte aujourd'hui. La majorité des Brésiliens, même s'ils sont généralement conscients de ses immenses limites dans la pratique, voient celle-ci comme un paradigme à atteindre dans le futur, comme un idéal de la Nation. Si « l'idéologie du syncrétisme exprime un univers exempt de contradictions, qui transcende les divergences réelles » (Ortiz 1994 : 95) et évite donc les conflits, il n'en reste pas moins que le mythe est présent dans tous les imaginaires, même chez certains membres du mouvement noir dont l'objectif est la concrétisation de cet idéal. Le mythe des trois races, synonyme de celui de la « démocratie raciale » permit aux individus des différentes classes sociales et des différents groupes de couleur, d'interpréter les relations raciales à l'intérieur d'un schéma donné et de se reconnaître tous comme nationaux (Ortiz 1994 : 44).

11 Freyre s'intéresse au quotidien et non aux « grands événements », dans une ligne qui sera plus tard celle de l'Histoire des mentalités.

12 Freyre 1992. Freyre montre par exemple que l'alimentation des esclaves d'origine africaine était beaucoup plus riche et équilibrée que celle de l'Européen, et que ces derniers ont modifié leur cuisine à leur tour. Son ouvrage, fort polémique, était audacieux pour l'époque et suite à sa publication, son domicile fut perquisitionné par la police de l'Estado Novo de Vargas pour « incitation à la haine raciale » auprès des populations noires. On sait pourtant à quel point Vargas adopta les idées de Freyre par la suite.



Détail d'une affiche du MNU (Mouvement Noir Unifié) de Salvador de 1978, où il est inscrit sur un des panneaux : « Pour une authentique démocratie raciale »

La limite la plus marquante du concept de démocratie raciale concerne son discours univoque du « national ». Les manifestations culturelles des personnes de couleur devenant « brésiliennes », elles perdaient leur spécificité, comme ce fut le cas du samba, musique de matrice africaine devenue « nationale ». Getulio Vargas et l'*Estado Novo* firent de cette vision leur idéologie officielle. Toutefois, la valorisation du peuple métis fut loin d'abolir complètement l'existence du déterminisme racial. L'idéologie du blanchiment se superposa souvent à celle de la démocratie raciale, la hiérarchie était « couverte » par une supposée homogénéité de la culture nationale dont les composantes se trouveraient sur un pied d'égalité. Or, privées du droit de revendiquer leur spécificité, les communautés non-blanches n'eurent plus de crédibilité pour réclamer leur réelle intégration et l'obtention de droits citoyens. Toute revendication d'ordre ethnique paraissant obsolète, les revendications du mouvement noir, notamment, étaient rejetées puisque soi-disant hors de la « réalité ».

Le concept de démocratie raciale était ambigu dès sa création. En niant le contexte historique et les nombreuses situations de conflit, comme les innombrables révoltes d'esclaves, liées au développement de la colonie, Freyre omettait l'asymétrie dans les relations de pouvoir, confondant « métissage » avec « absence de stratification ». La monarchie portugaise, loin d'être laxiste, a, au contraire, mis en place une société extrêmement hiérarchisée où l'individu n'a aucune place, le Tout (la royauté et l'Église catholique) étant toujours supérieur aux parties (Da Matta 1993 : 75). Cette organisation pyramidale - subtilement subdivisée en d'innombrables degrés au sein de chaque catégorie, positionnant les différents esclaves en fonction de leur activité plus ou moins valorisée et les maîtres eux-mêmes en fonction de leurs pouvoirs - formait la base d'une société profondément inégalitaire, où dominait un système d'octroi de faveurs.

Selon Da Matta, puisqu'au Brésil « chacun connaît sa place » il n'a pas été nécessaire d'instituer une ségrégation officielle comme aux États-Unis ou en Afrique du Sud. Le système de relations sociales et raciales étant fondamentalement inégali-

taire, il étouffait toute possible revendication de changement.¹³ En effet, l'idéologie libérale individualiste n'a jamais réellement fait son entrée sur la scène brésilienne : l'indépendance de la colonie s'étant simplement concrétisée par le transfert de la monarchie de Lisbonne à Rio de Janeiro et la proclamation de la République s'étant réalisée en continuité avec l'Empire.

Le concept de démocratie raciale justifia donc idéologiquement la continuité du système de domination. En valorisant la permanente médiation effectuée par les Métis qui se situaient dans les positions hiérarchiques intermédiaires, il évitait, selon Da Matta, les conflits et permettait donc d'étouffer toute velléité de mutation sociale. Comme l'a souligné Florestan Fernandes en 1955, il assura la permanence des élites traditionnelles.¹⁴ Fernandes fut le premier sociologue, mis à part les membres du mouvement noir comme Guerreiro Ramos, Abdias Nascimento ou Correia Leite, à questionner systématiquement la réalité de la démocratie raciale et à dénoncer l'absence de droits citoyens réels pour les populations noires dans la société post-abolitionniste :

les circonstances historico-sociales ont permis que le mythe de la « démocratie raciale » surgisse et soit manipulé comme un intermédiaire pour l'exercice des mécanismes sociétaires de défense des attitudes, des comportements et des idéaux « aristocratiques » de la « race dominante ». Pour que l'inverse se soit produit il aurait fallu que le mythe tombe entre les mains des Noirs et des Mulâtres ; et qu'ils disposent de l'autonomie équivalente pour l'exploiter dans la direction contraire, en vue de ses propres intérêts, comme un facteur de démocratisation de la richesse, de la culture et du pouvoir.¹⁵

Ayant une approche structuraliste, teintée de marxisme, Fernandes reconsidère la persistance de l'ordre esclavagiste dans la société de son époque. Pour lui, la société brésilienne n'est pas divisée en classes, comme l'affirmait Donald Pierson, mais en groupes de prestige et de statut hérités de la période coloniale : Blancs (anciens maîtres), Noirs et Mulâtres (anciens esclaves). Certes, des barrières de classe existent, mais à celles-ci se juxtaposent des barrières de race limitant la mobilité sociale des Noirs et Mulâtres dans le nouvel ordre post-abolition. Fernandes estimait, d'ailleurs, que la discrimination disparaîtrait graduellement avec la modernisation de la société qui permettrait la disparition des structures post-coloniales. Michel Agier estime que Florestan Fernandes croyait en un paradigme évolutionniste, « au passage d'une société de statut (héritée du passé) à une société de contrat ou de classe (en devenir), installée par l'industrialisation et l'urbanisation » (Agier 1992: 53).

Fernandes estimait que les élites blanches considéraient que le Noir et le Métis, une fois arrivés sur le marché de travail, devenaient des potentiels destructeurs de l'ordre patriarcal établi. Leur demande d'un réel ordre compétitif dans le sens de l'idéologie capitaliste libérale « d'égalité des chances » permettant la « réussite sociale par le travail » constituait une menace pour les élites blanches, car cette égalité remettait fondamentalement en question le système de clientélisme contrôlé par les

13 L'auteur comprend la ségrégation nord-américaine comme une réponse à l'idéologie libérale qui considérait tous les individus égaux devant la loi. Comment les Blancs auraient-ils pu conserver le pouvoir, notamment dans le Sud des États-Unis récemment vaincu par les troupes du Nord durant la guerre de Sécession, si ce n'est en instituant légalement une situation d'apartheid ? La réalité brésilienne était autre.

14 Dans son premier ouvrage. Il se spécialisera sur ce thème (Fernandes 1965).

15 Fernandes cité par Guimarães (1999 : 93).

anciennes élites coloniales, majoritairement blanches.¹⁶ Si cette crainte explique en partie la persistance de la discrimination raciale, elle est due aussi, selon nous, à une intériorisation des théories raciales du XIX^e siècle, par les populations dominantes, mais également, malheureusement, par les Noirs et Métis. De ce fait, le comportement discriminatoire est considéré comme « naturel » par l'individu blanc, tout comme l'octroi de nombreux privilèges qui lui seraient « dus ».

Pratiquement aucun Brésilien ne se considère comme raciste, et il est de mauvais ton d'exprimer ouvertement et publiquement ses préjugés de couleur. Un relatif tabou à ce sujet perdure toujours dans les relations intimes ou interpersonnelles. En 1972, Fernandes ajoutait que le Brésilien, à cause du puissant mythe de la « démocratie raciale », avait « le préjugé de ne pas avoir de préjugés » (Fernandes 1972 : 23). Selon Agier, « le mythe de la démocratie raciale s'est progressivement formé comme une imposition politique, celle de l'interdiction sociale, voire institutionnelle, de parler de racisme et de préjugé racial » (Agier 1992 : 53). Ceci dura jusqu'en 2001 et le Congrès de Durban, en Afrique du Sud duquel revinrent la délégation brésilienne avec une véritable volonté de changement, permettant la mise en place de politiques publiques de lutte contre les discriminations tant à l'université avec la mise en place de quotas, que dans la justice, etc.

Lilia Schwarcz réalisa en 1988 une enquête pour l'Université de São Paulo qui révéla cette ambiguïté. Les résultats du questionnaire indiquaient que 97 % des personnes affirmaient ne pas avoir de préjugés et 98 % des mêmes personnes disaient connaître des personnes ayant un préjugé, et que parmi ces personnes étaient des proches. L'auteur concluait que « tout brésilien se sent comme une île de démocratie raciale, entouré de racistes de tous côtés » (Schwarcz 1996 : 155). Il existe d'ailleurs une réelle impunité à l'égard des infracteurs de la loi contre le racisme. En effet, malgré la loi 7.716 entrée en vigueur en janvier 1989, et qui considère le racisme comme un crime, la police continue à traiter les propos racistes comme des « blagues ». Carlos Moura, secrétaire exécutif du Groupe de Travail Interministériel de Valorisation de la Population Noire, indiquait en 1998 que : « ce n'est pas un défaut de la loi. Du dépôt de la plainte, en passant par l'enquête policière jusqu'à la décision du juge, il existe un préjugé contre le Noir. Les trois niveaux sont incapables de reconnaître le racisme contre le Noir » (*Folha de São Paulo*, 23.08.98, caderno 3 : 1).

Le projet Unesco et l'inattendue « révélation » du racisme brésilien

Ce fut à travers un projet de l'Unesco que Florestan Fernandes commença à mettre en place sa critique du système racial brésilien. Ce projet modifia substantiellement l'appréhension de la question raciale par la sociologie brésilienne. Il prétendait montrer, suite aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale, le succès du système racial brésilien : nation métissée, modèle de démocratie raciale.¹⁷ Réalisée

¹⁶ On retrouve ici les mêmes réactions de la part des élites en 2018 qui ont porté Bolsonaro au pouvoir en réaction aux politiques publiques de quotas à l'Université, ou encore des droits octroyés aux employés de maison, notamment.

¹⁷ Dans ce cadre, Claude Lévi-Strauss fut chargé d'écrire un essai sur l'importance du respect des différences au sein des cultures, ouvrage qui deviendra le pilier de nombreuses réflexions (première édition en 1952). Au sujet du projet de l'Unesco au Brésil, Chor Maio (1997). Les informations ici exposées à ce sujet sont extraites de cette thèse.

entre 1951 et 1952, l'enquête fut menée sur une grande échelle dans quatre États brésiliens : Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro et São Paulo. Seule l'équipe responsable de l'étude de São Paulo, constituée de Roger Bastide, Florestan Fernandes et Oracy Nogueira notamment, dévoila l'inégalité sociale existant entre Blancs, Noirs et Métis, révélant l'inexactitude d'une compréhension assimilationniste et intégrationniste de la société brésilienne. Leur étude sociologique fut la première à dévoiler l'existence d'une cruelle inégalité raciale entre Blancs, Noirs et Métis dans l'accès au travail, à l'éducation, à la santé, aux loisirs.

Ne répondant pas aux espérances de l'Unesco, le rapport final ne fut pas publié, à part l'étude de Bahia et quelques articles de Bastide, et le Brésil continua d'être mondialement « exporté » comme « modèle » d'harmonie dans ses relations interraciales.¹⁸ Comme l'explique Chor Maio, l'étude fut cependant très fructueuse, puisqu'elle témoigna de la diversité de la situation des populations afro-descendantes au Brésil, entre le nord-est et le sud-est notamment, distinction toujours nécessaire. Par ailleurs, elle permit la quasi-disparition des thèses déterministes encore en vogue et l'appréhension de la question raciale dans le cadre sociologique du rapport interracial incluant donc les populations noires et métisses au sein de la société, sans se limiter à l'étude de la culture afro-brésilienne comme « spectacle » pratiquée par la majorité des études effectuées dans les années trente.¹⁹ En effet, les membres des différents *Congressos Afro-Brasileiros* organisés à Recife par Gilberto Freyre (1934) puis à Salvador par Nina Rodrigues (1937) envisageaient les recherches autour de la thématique du Noir dans une optique très réduite, souvent déterministe et uniquement à travers l'étude des éléments caractéristique de la culture « africaine », considérant souvent les afro-brésiliens comme étrangers à la culture nationale car proprement « africains », sans chercher à comprendre leur degré d'intégration dans la société brésilienne.²⁰

De fait, l'équipe de São Paulo, postérieurement appelée *Escola Paulista*, réalisa une véritable mutation de l'approche de la question raciale depuis le début du siècle. L'*Escola Paulista* mit en place une réflexion souvent à partir du paradigme marxiste, associant notamment les concepts de race, de classe et de mobilité sociale. A leurs yeux, la pensée de Freyre correspondait à la situation d'un Brésil rural « archaïque », du nord-est, et non d'un Brésil « moderne », vivant la réalité urbaine et industrielle d'une société de classes. Roger Bastide, comme Florestan Fernandes ou Oracy Nogueira, n'ont cependant jamais nié un élément fondamental de la pensée de Gilberto Freyre : l'amabilité chaleureuse et la cordialité propres aux relations inter-personnelles brésiliennes. Tous trois partageaient l'opinion que cette spécificité éminemment brésilienne ne pouvait être laissée de côté au moment de l'élaboration d'un nouveau modèle interracial. Bastide parla à ce sujet du dilemme brésilien,

18 Chor Maio indique que seule l'étude réalisée à Bahia, dirigée par Wagley fut publiée. En effet, elle donnait, selon Alfred Metraux, responsable du projet au sein de l'organisme de l'UNESCO, une vision simple et didactique de la situation raciale brésilienne, répondant donc aux attentes de l'institution. Celle de Rio de Janeiro, menée par Costa Pinto, se rapprochant des conclusions de l'équipe de São Paulo ne fut pas publiée. L'auteur n'explique pas clairement pourquoi celle de Recife, dirigée par René Ribeiro, ne fut pas non plus considérée. (Chor Maio 1997: 307, 309, 312).

19 Cette étude de l'UNESCO orienta les recherches sociologiques et anthropologiques réalisées durant toute la période de démocratisation (1946-1964). Elles furent interrompues par le coup d'Etat militaire de 1964. Les recherches de Fernandes, notamment, furent le point de départ des réflexions de nombreux militants du mouvement noir. Toutefois, ces recherches n'ont pratiquement pas atteint la société dans son ensemble et n'ont jamais réussi à stimuler l'apparition d'une nouvelle « idéologie dominante », pour reprendre les termes de Roberto da Matta.

20 Les participants de ces congrès étaient médecins, dans leur majorité, généralement psychiatres, et envisageaient le Noir comme étant mentalement retardé suivant les principes de Gobineau.

les Brésiliens étant à la fois conscients du fait que cette amabilité est à la base des relations de faveur du paternalisme brésilien, tout en se sentant fiers de la relation affectueuse et fraternelle qui existe entre les différents groupes ethniques.²¹ Néanmoins, pour Fernandes et Nogueira, seule la formation citoyenne et démocratique du peuple brésilien associée à cette amabilité, permettrait la réalisation, à terme, d'un « modèle » de relations interraciales à la brésilienne sur base d'une véritable démocratie raciale et non de paternalisme.²²

Les membres du *Teatro Experimental do Negro* (TEN), notamment Abdias Nascimento dès les années quarante, puis Guerreiro Ramos (lui-même un des fondateurs du TEN), formulèrent ce type de questionnement et parvinrent à des conclusions similaires : il s'agit d'éduquer les populations blanches, mais aussi noires et métisses, pour parvenir à atténuer les différences sociales dues au traitement inégal entre les groupes ethniques si l'on veut atteindre une réelle démocratie raciale. Abdias Nascimento et Guerreiro Ramos cherchèrent d'ailleurs à influencer la recherche de l'Unesco et firent pression auprès du gouvernement brésilien pour qu'il sollicite de l'Unesco la réalisation d'un *Congrès International sur les Relations entre les Races*. À leurs yeux, les propositions élaborées par le TEN pouvaient être un point de départ pour l'analyse des obstacles à une véritable intégration raciale.²³ Mais l'Unesco voulait-elle réellement connaître les dysfonctionnements du système, ou ne cherchait-elle qu'à divulguer un « modèle » de relations interraciales ? Si les propositions du TEN n'ont pas été retenues par l'UNESCO, Costa Pinto,²⁴ responsable de l'enquête dans l'État de Rio de Janeiro et l'équipe de São Paulo, notamment Roger Bastide et Florestan Fernandes, connaissaient l'histoire du TEN; elle a dû inspirer leurs analyses.

Le racisme « à la brésilienne »: la couleur de peau, critère de la hiérarchisation raciale et sociale

Le racisme brésilien est réellement spécifique. Il ne peut être compris ni comme un modèle de démocratie raciale, ni comme une copie du racisme nord-américain ou sud-africain. Il est le fruit des différentes phases de formation, décrites ci-dessus, des pratiques et des discours raciaux spécifiquement brésiliens.

Pour comprendre la naturalisation des rapports de discrimination au sein de la société brésilienne, la typologie de Michel Wieviorka concernant les différentes logiques coexistant dans la pratique du racisme est riche d'enseignements. L'auteur en détermine

21 Bastide (1957 : 512), cité par Chor Maio (1997 : 318).

22 Fernandes (1960 : XVI) et Oracy Nogueira, (1955 : 423-424). Cités par Chor Maio, 1997 : 316-317.)

23 Ces éléments nous indiquent à quel point les membres du TEN étaient attentifs à toutes les initiatives de lutte contre le racisme, artistiques mais aussi politiques. Voir Chor Maio 1997: 261.

24 Selon Elizabeth Larkin Nascimento, Costa Pinto se serait largement inspiré des informations et des conclusions du Congrès organisé à Rio par le TEN en 1950 (Primeiro Congresso do Negro Brasileiro), notamment au sujet de la position du Noir compris comme simple objet d'étude et non comme membre à part entière de la société brésilienne. Or, Costa Pinto ne cite à aucun moment quels furent les organisateurs du dit congrès. Dans son ouvrage, *O negro no Rio de Janeiro*, résultat de l'enquête réalisée pour l'Unesco, il critique toutes les initiatives du mouvement noir et notamment celle du TEN. Il le considère comme un mouvement de «petits bourgeois intellectuels et pigmentés», sans aucun lien avec les «masses noires». Dans l'optique marxiste radicale de Costa Pinto, toute revendication d'une identité noire est une «fausse conscience» qui coupe les «masses» noires du reste de la population et porte préjudice à la conscientisation du «peuple». Dans sa réponse aux critiques que le TEN adressa à son étude, Costa Pinto se permit de recourir au registre biologique : «Je doute qu'il y ait un biologiste qui après avoir étudié, disons, un microbe, a vu ce microbe venir en public écrire des sentences au sujet de l'étude à laquelle il a participé comme matériel de laboratoire». Par ailleurs, il affirme qu'il s'agit d'un mouvement raciste composé uniquement de Noirs. Or de nombreux Blancs participèrent au TEN. In Larkin-Nascimento (2000 : 237, 238, 301). Costa Pinto 1998.

deux principales : l'une est d'infériorisation du groupe visé et la seconde, de différenciation de celui-ci (Wiewiorka 1993 : 10-12). La première variante est profondément inégalitaire : le groupe peut disposer d'une place dans la société, pourvu que l'individu discriminé adopte une posture d'infériorité qui lui correspond de par sa « nature ».

La seconde version ne réserve aucun espace dans la société au groupe ostracisé. La communauté discriminée est considérée comme une menace pour la culture dominante de par ses spécificités culturelles « irréductibles ». Cette seconde logique induit une volonté de rejet, d'exclusion et, dans le pire des cas, d'expulsion voire de destruction du groupe. Il s'agit d'empêcher toute relation sociale avec le groupe, ce qui amène à la ségrégation.

Le racisme brésilien renvoie davantage à la première variante, alors que les cas des États Unis et de l'Afrique du Sud correspondraient à la seconde. En effet, au Brésil, les populations noires et métisses ne sont pas exclues de la société, leur culture n'est pas considérée comme une menace. En revanche, elles restent « inférieurs », et leur fonction est généralement circonscrite - dans l'imaginaire collectif tout du moins - à celle de chauffeur, femme de ménage, maçon ou « au mieux » musicien ou footballeur, comme le montrent d'ailleurs les rôles des personnages noirs dans la majorité des feuilletons télévisés ou dans les pièces de théâtre du circuit commercial. Le Noir ou le mulâtre brésilien, pour reprendre Da Matta, « connaissent leur place » et sont « priés » de s'en contenter.²⁵ Le racisme brésilien s'encadre donc effectivement dans la première logique définie par Wiewiorka.

Wiewiorka souligne que les deux logiques sont distinctes en théorie mais dans la pratique historique elles ne sont jamais entièrement séparées l'une de l'autre. Naguère l'idéal du blanchiment se réfère à la seconde logique, puisqu'il s'agissait, certes de façon absurde, « d'éliminer » le sang noir par le métissage.²⁶ Cet idéal n'est certes plus revendiqué officiellement. Il transparait néanmoins dans les relations interpersonnelles et a même été intériorisé par les populations discriminées elles-mêmes.²⁷

Finalement, le résultat de cette logique est une société profondément inégalitaire, figée dans une classification sociale fondée sur la couleur de la peau et d'autres marqueurs physiques comme le type de cheveux, la forme du nez et des lèvres (*preconceito de marca*) - et non sur l'ascendance - le sang (*preconceito de*

25 Agier résume clairement cette situation brésilienne en s'attachant au cas spécifique de Bahia : [l'actuel racisme est un] « système formé par l'existence simultanée d'une importante panoplie de stéréotypes raciaux, de la conviction établie que les Noirs ont leurs lieux de prédilection au bas des hiérarchies sociales et hors du pouvoir, d'une discipline des relations interindividuelles visant à contourner les situations conflictuelles, et enfin d'un a priori selon lequel il est mal venu de parler de racisme sur la terre de tous les mélanges (...) Le racisme bahianais n'a pas une forme d'exclusion/ségrégation, mais une manière diffuse et inavouée d'intégration et de domination » (1992: 61-62).

26 Il s'agissait d'une vision de blanchiment à « long terme », aucun « nettoyage ethnique » n'ayant été mis en place. Il faudrait s'interroger sur ce que signifie être « Blanc » dans un pays hautement métissé. Si les autorités brésiliennes et leurs élites revendiquèrent le « blanchiment », à terme, de la population brésilienne, ne s'agissait-il pas plutôt d'un « noircissement » ? Tout « Blanc » brésilien n'est-il pas déjà métissé ? Voir Piault (1997 : 14).

27 In Dos Santos (1980 : 73). Il cite le cas d'un mari qui, en 1971, a voulu « blanchir » sa femme en lui donnant un bain d'acide. Rufino raconte que, dans les années 40, il était commun de voir les femmes se frotter le visage à l'eau de javel pour le blanchir. Aujourd'hui beaucoup continuent à se lisser les cheveux. Frantz Fanon décrit ce même type d'idéologie de blanchiment chez les populations antillaises, cherchant à « blanchir » la « race » en se mariant avec des personnes de peau plus claire. « Car enfin il faut blanchir la race ; cela toutes les Martiniquaises le savent, le disent, le répètent. Blanchir la race, sauver la race, non pas dans le sens qu'on pourrait supposer : non pas préserver « l'originalité de la portion du monde au sein duquel elles ont grandi » mais assurer sa blancheur » In Fanon (1971 : 38). L'ouvrage dans son ensemble montre la difficulté que rencontre l'homme de couleur antillais à se détacher d'un système de pensée qui lui a été enseigné depuis l'enfance dans laquelle le « Blanc » constitue le référent du Bien et le Noir celui du Mal.

origem), cas des États-Unis ou de l'Afrique du Sud, comme l'expliqua brillamment et de façon pionnière Oracy Nogueira.²⁸ Seuls les mouvements noirs brésiliens par leur pugnacité et leur détermination parvinrent, depuis 2001, à modifier la donne brésilienne, appuyé par les gouvernements Lula à partir de 2003, à tel point que son coup d'arrêt en 2016, accentué en 2019, jusqu'à aujourd'hui, résultent, à nos yeux, de l'efficacité de leur action qui a vu des populations afro et amérindiennes, auparavant à l'arrière de la scène, apparaître à la lumière, créant une peur panique des élites blanches du pays représenté par leur président. L'actuel gouvernement a supprimé le Ministère de l'Égalité raciale, a nommé à la tête de l'institut en charge du développement de la culture des Afro-brésiliens, Fundação Palmares,²⁹ une personne qui renie toutes les valeurs liées à l'ancestralité afro, comme le candomblé et l'umbanda. D'ailleurs les lieux de culte, terreiros, subissent depuis 2019, le plus haut taux d'attaques jamais enregistré. La revue *Veja*, enregistre, en août 2020, 1335 crimes liés à l'intolérance religieuse pour les 8 premiers mois de l'année.³⁰ À la suite de l'improbable mouvement de *trafiqants de Jesus*, qui interdisent de jouer du tambour ou de s'habiller en blanc et qui expulsent les pratiquants de lieux de culte, souvent anciens, de communautés défavorisées (favelas), de nombreuses maisons ont été fermées. La résistance est là mais la situation n'en reste pas moins difficile, car au racisme tel que nous l'avons décrit s'est ajouté un facteur religieux, mobilisant les masses, celui des Églises évangéliques qui diabolisent les cultures et les religions d'ancestralités afro et amérindiennes.

Bibliographie

- Agier, Michel, « Ethnopolitique : racisme, statuts et mouvement noir à Bahia », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. XXXII, n° 125 (1992) : 53-81.
- Bastide, Roger, « Race Relations in Brazil », *International Social Science Bulletin*, vol. IX, n° 4 (1957): 495-512.
- Bastide, Roger, « A proposito do Teatro Experimental do negro », in Nascimento, Abdias do, *Teatro Experimental do negro-Testmunhos*. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1966: 98-103.
- Chor Maio, Marcos, *A História do projeto UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: PhD Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1997.
- Costa Pinto, L. A. da, *O negro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998 (1^{ère} édition 1953, Companhia Editora Nacional).
- Da Matta, Roberto, *Relativizando: uma introdução a antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- Douxami, Christine, « Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono », *Revista Afro-Asia*, n° 25-26, Salvador: ed. Ufba, 2001: 313-363.
- Douxami, Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*. Paris : L'Harmattan, Collection Sociologie de l'Art 2015.

28 L'Afrique du Sud et les États-Unis n'admettent pas de gradation de couleurs, tant et si bien que la catégorie « Métis » est inexistante, ceux-ci étant classifiés comme « Noirs » à partir de la classique définition du « one-drop rule ». In Nogueira (1955).

29 Sergio Camargo est le président de la Fondation Palmares.

30 *Veja*, Août 2021: 18.

- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1971.
- Fernandes, Florestan, « Cor e estrutura social em mudança », in Bastide, R. et Fernandes F. (org.), *Relações raciais entre negros e Brancos em São Paulo*. UNESCO-Anhembi, 1955.
- Fernandes, Florestan, « Préface » de *Cor e mobilidade social em Florianópolis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.
- Fernandes, Florestan, « O teatro negro », in *O Estado De São Paulo*, 10.02.1962, reproduit in Nascimento, Abdias (org.), *Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966: 165-170.
- Fernandes, Florestan, *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.
- Freire Costa, Jurandir, *História da psiquiatria no Brasil – um corte ideológico*. Rio de Janeiro: ed. Guaramond, 1976.
- Freyre, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992 (28^e édition, 1^{ère} 1933).
- Guerreiro Ramos, Alberto, « Semana do Negro de 1955 », in Nascimento, A. (org.) *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966 (*Diário de Notícias*, 30 jan. 1955).
- Guerreiro Ramos, Alberto, « Notícia sobre o I Congresso do Negro Brasileiro », *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1^{er} août 1950.
- Guimaraes, Antonio Sérgio, *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo : Editora 34, 1999.
- Hasenbalg, Carlos, « Entre le mythe et les faits : racisme et relations raciales au Brésil », *Journal des Africanistes*, Tome 67, fascicule 1 (1997) : 27-46.
- Larkin-Nascimento, Elizabeth, *O sortilégio da cor. Identidade afrodescendente no Brasil*. São Paulo: PhD, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2000.
- Levi-Strauss, Claude, *Race et histoire*. Paris : Bibliothèque Médiations-Gonthier, 1983 (1^{ère} édition 1952 UNESCO).
- Mattos, Hebe, *Das cores do silêncio*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- Munanga, Kabengele, « Mestiçagem e experiências interculturais no Brasil », in Nascimento, Abdias, *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. Plus particulièrement « uma reação contra o embranquecimento : o teatro experimental do negro » :129-136.
- Nascimento, Abdias, *O Quilombismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.
- Nascimento, Abdias, *Pan-africanismo no America do Sul: Emergencia de uma rebelião negra*. Petropolis: Vozes, Ipeafro, 1981.
- Nogueira, Oracy, « Relações raciais no município de Itapetininga ». In R. Bastide e F. Fernandes (orgs.), *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*. São Paulo: UNESCO-ANHEMBI, 1955: 362-554.
- Ortiz, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 19945.
- Piault, Marc Henri, « Images de l'Afrique, Afrique imaginaire ou question d'identité brésilienne ? », in *Journal des Africanistes*, Tome 67, fascicule 1 (1997) : 9-26.
- Raeders, Georges, *O Conde de Gobineau no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, Coleção Leitura, 1997.
- Rodrigues, Nina, *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Salvador: Progresso, 195. (1^{ère} éd. 1894).

Rodrigues, F., *Folha de São Paulo* « O Racismo Cordial », Pesquisa datafolha O racismo cordial. São Paulo: ed. Atica, 1995.

Rufino dos Santos, Joel, « O negro no Rio pós-abolição: marginalização e patrimônio cultural », in *Estudos Afro-Asiáticos*, n° 15, 1988: 43-47.

Rufino dos Santos, Joel, *O que é racismo?* São Paulo: ed. Brasiliense, 1980.

Schwarcz Moritz, Lilia, *O espetáculo das raças, Cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Schwarcz Moritz, Lilia, « Questão racial no Brasil » in Schwarcz Moritz, Lilia et Souza Reis, Letícia Vidor de (org.), *Negras Imagens*. São Paulo: Edusp, 1996: 153-177.

Tinoco, Pedro, Pereira Guimaraes, Saulo, « Sob ataque », *Veja*, Août 2021: 16-21.

Wade, Peter, *Blackness and Race Mixture. The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1993.

Wiewiorka, Michel (org.), « Introduction », in *Racisme et modernité*, Paris : La Découverte, 1993 : 7-20.

Le Musée Afro-brésilien de l'Université Fédérale de Bahia : Retour sur son projet initial et son exposition inaugurale, contraintes et adaptations.¹

Marcelo da Cunha

Le MAFRO - Musée Afro-brésilien de l'Université fédérale de Bahia a été créé à la suite d'un accord entre les ministères des Affaires étrangères, de l'Éducation et de la Culture, le gouvernement de l'État de Bahia et la mairie de Salvador, dans le cadre d'un programme de coopération culturelle entre le Brésil et des pays africains. Parmi les actions prévues figuraient l'organisation de cours et de séminaires, la publication et la diffusion d'ouvrages sur des thèmes africains, l'octroi de bourses pour des étudiants africains et le recrutement d'enseignants pour des missions éducatives et culturelles en Afrique. Concernant le musée, il était prévu « a) la création et la maintenance d'un musée afro-brésilien, comprenant des collections de nature ethnologique et artistique consacrées aux cultures africaines et aux principaux secteurs dans la vie et la culture du Brésil marqués par l'influence africaine » (UFBA, Termo, 1974 : 2).

La collaboration entre les parties prévoyait des apports matériels et techniques, dont la restauration du bâtiment en vue de l'installation du musée, des subventions pour ses activités, l'acquisition d'une collection, etc. ; le CEAO - Centre d'Études Afro-Orientales² de l'UFBA (Université Fédérale de Bahia), devait être l'organisme gestionnaire du musée. Dans une lettre adressée au gouverneur de l'État de Bahia, dès 1973, un fonctionnaire d'Itamaraty (Ministère des Affaires étrangères) avait mentionné son intérêt pour l'installation d'un musée :

[...] je reviens, avec un enthousiasme redoublé, à un projet d'intérêt commun pour Bahia et pour Itamaraty : le Musée Afro-brésilien [...] est une opération à laquelle j'attache la plus haute importance et que je voudrais voir se concrétiser au sein du gouvernement actuel (Barboza, 1973 : 1).

On trouve dans un document datant de cette période, élaboré par l'UFBA, des définitions de conception et d'exposition pour le musée, sur la base de la proposition élaborée par le photographe et ethnographe Pierre Verger :

[Il] visera à décrire la contribution africaine dans la formation culturelle brésilienne et [...] à expliquer les divers processus d'acculturation qui ont eu lieu dans les différentes régions du pays, en fonction de la prédominance ethnique de ses populations d'origine africaine. Il présentera la description ethnographique des différents peuples africains venus au Brésil, ainsi que [...] les synthèses qui se sont faites suite

1 Ce texte est basé sur un chapitre de ma thèse de doctorat *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO: Um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira*, 1999.

2 Le CEAO fut créé en 1959 par le philosophe, poète et essayiste portugais Agostinho Silva et rattaché à la Faculté de philosophie et de sciences humaines de l'Université fédérale de Bahia. Il s'agit d'un institut de recherches et d'action communautaire dans le domaine des études afro-brésiliennes et des langues et civilisations africaines et asiatiques, qui en outre prône l'action positive en faveur des populations afrodescendantes.

au contact de ces peuples avec d'autres, sur un plan national [...] figureront également les collections artistico-ethnographiques et les activités scientifiques du Musée Afro-brésilien, la description anthropologique de peuples africains n'étant pas directement impliqués dans le processus de formation culturelle brésilien [...] les collections à exposer devront également couvrir la partie de l'Afrique située au-dessus du Sahara, nommée l'Afrique arabe (UFBA, *Orientations*, n.d., n.p.).

Ce même document spécifiait également la collection et ses axes thématiques :

- a) Outils de travail, meubles, vêtements et tissus, instruments de musique, ornements et bijoux, peintures, scarifications et tatouages corporels, etc.
- b) Des manifestations de la créativité : techniques de fabrication, musique, danse, sculpture, peinture, etc.
- c) Des manifestations de la vie sociale : organisation politique de la nation, de la tribu, etc. Religion, organisation de la famille et du groupe (naissance, mariage, décès, etc.), comportement social des membres de chaque groupe ethnique, etc.

En ce qui concerne les expositions, il était prévu de séparer le musée en deux parties :

Le musée statique : salles d'expositions permanentes, abordant les thèmes suivants : L'homme (répartition ethno-géographique) ; les techniques (agriculture, pêche, embarcations, sculpture, vannerie, tissage, poterie, fonderie, etc.) en détaillant les procédés, des exemples d'outils, de matières premières, de phases de fabrication, etc., et traitant également de l'organisation de l'être humain (dimensions mémorielle, sociale et politique) et de l'organisation du monde (dimensions religieuse, éducative, esthétique, économique, syncrétique, écrite) ; danse et musique : éléments audiovisuels (costumes, ornements, photographies, tissus peints) ; vie quotidienne : vie communautaire, religieuse, domestique et habitat.

Le musée dynamique : espace dédié aux expositions temporaires et aux activités multimédia, consacré aux expositions et activités artistiques comme le théâtre, par exemple.

La proposition pour ce musée était audacieuse, téméraire et moderne, notamment dans le cas de la réserve technique ouverte aux visites, avec une capacité de stockage de 50 000 objets. En plus de prévoir des réserves spécialisées, des zones de maintenance, des ateliers de montage, de menuiserie ou autres ainsi que des laboratoires (le laboratoire central spécialisé dans la restauration et la conservation, le laboratoire technique (tissage, poterie, menuiserie, fonderie), le laboratoire d'ethnomusicologie, associé à la réserve d'organologie (danse et musique) comprenant une petite salle de séminaire pouvant accueillir 12 à 15 étudiants, en collaboration avec les archives sonores et le laboratoire de linguistique (Laboratoire de phonétique de l'université).

Étaient proposés, en outre, des « services scientifiques » tels que des bureaux pour les chercheurs (15), une carto-thèque/iconothèque, une photothèque/cinéma-thèque, des archives sonores ou phono-thèque (en association avec le laboratoire d'ethnomusicologie du musée et le laboratoire de phonétique de l'université), un centre de

documentation, une salle de revues, des logements pour les chercheurs (5 à 6) et une salle de conférence avec un auditorium de 200 places. Un lieu « pouvant accueillir sur une scène de théâtre en plein air, des manifestations folkloriques lorsque les circonstances le permettraient : danse, musique, conte ou littérature orale (de « cordel »), etc. » devait également voir le jour. Cet ensemble serait complété par un restaurant et une cafétéria, afin d'y proposer de la « petite restauration traditionnelle ». La lecture de ce document indique combien le projet était pionnier concernant les objectifs et usages de la préservation du patrimoine, en proposant de l'utiliser tant pour l'apprentissage et que le divertissement.

L'équipe serait composée de deux conservateurs (un ethnologue et un autre à définir), d'un muséologue ainsi que du personnel spécialisé dans les différents secteurs envisagés et du personnel technique et d'entretien.

Quant à la participation effective des partenaires impliqués dans la création du musée, une lettre de décembre 1975, du directeur du CEAO, Guilherme Castro, adressée au président de son conseil consultatif, révèle qu'un certain nombre des signataires de l'accord n'ont pas respecté leurs engagements concernant l'implantation du musée, ce qui entravait sa mise en place.

Quant à la création et à l'ouverture du musée, la presse suivait l'évolution dès le début. Le 10 juillet 1973, un article mentionnait les premières difficultés:

Un musée 'Afro-brésilien' devra bientôt voir le jour à Salvador, tout dépendra de la signature d'un accord... Au cours de la réunion, il est apparu évident qu'un climat de tension et de désaccord entourera la création de ce musée, vue que les candidats au poste de directeur sont nombreux et peu d'entre eux sont effectivement en mesure de l'exercer. Avant même que ne débute la sélection des pièces couvrant tous les domaines de l'influence noire dans la formation de la culture brésilienne, un autre point fondamental est l'emplacement du musée. Trois lieux possibles ont été sélectionnés : le Solar do Ferrão, la Quinta dos Lázarus, mais le troisième est resté secret pour éviter toute polémique (« Disputa pela direção... », 1973 : 8).

Ce commentaire révèle les problèmes à venir que posait l'installation du MAFRO dans le bâtiment de la Faculté de Médecine du Terreiro,³ le fameux « lieu tenu secret » cité dans l'article. Ce « secret » fut rapidement révélé, ouvrant les spéculations sur le profil du futur directeur, « [...] seul un spécialiste de la culture africaine au Brésil pouvant occuper ce poste » (« Medicina... », 1973 ; 5).

Par la suite commencèrent à circuler des hypothèses selon lesquelles la collection se constituerait de prêts de pièces provenant d'autres musées, par transfert ou acquisition.

La collection du musée sera principalement constituée de pièces ayant trait à la culture africaine au Brésil éparpillées dans différents musées du pays et qui ne sont globalement pas mises en valeur parce qu'elles s'intègrent mal dans les collections de ces musées [...] Le musée disposera également de collections privées, qui existent en grande quantité au Brésil et pourraient faire l'objet de dons.

3 Terreiro: Praça do Terreiro de Jesus, Place Terreiro de Jesus, dans le centre historique de Salvador, appelée génériquement Pelourinho.

Enfin, des pièces peuvent être obtenues par les ambassades du Brésil présentes dans les pays africains (« Onde... », 1973 ; 6).

Pour la constitution de la collection, plusieurs stratégies furent envisagées, comme le montre la note suivante :

Certaines pièces de la collection du Musée Estácio de Lima seront intégrées au musée [...].⁴ D'autres dons seront reçus de la part de pays africains par l'intermédiaire du ministère brésilien des Affaires étrangères et via les universités, institutions et musées consacrées aux études africaines, non seulement d'Afrique, mais aussi d'Europe et des États-Unis [...]. Enfin, le directeur du CEAO signale que la collection représentant la culture afro-brésilienne sera obtenue grâce à des accords entre différents États membres de la fédération (« Museu afro-brasileiro... », 1974 : 7).

Pour la collection afro-brésilienne, une collecte fut organisée en partenariat avec la commune de Bahia, avec une collaboration importante de la communauté des *povo-de-santo*,⁵ des groupes de *capoeira* et des *blocos afro* ».⁶

La communauté médicale ne tarda pas à réagir au choix de l'emplacement, comme ici :

Quand le président de l'Institut bahianais d'histoire de la médecine (*Instituto Bahiano de História da Medicina*), M. Raimundo de Almeida, sut que le bâtiment qui abritait la première école de médecine du Brésil allait être transformé en Musée Afro-brésilien, il adressa un télégramme au ministre de l'Éducation et de la Culture, Jarbas Passarinho, se disant surpris par la nouvelle et demandant qu'y soit plutôt installé le musée de la médecine. Le Musée Afro-brésilien pouvant être transféré, selon sa suggestion, dans un bâtiment à choisir sur la Place du Cruzeiro de São Francisco ou celle du Pelourinho. [...] Il a tenu à saluer l'effort d'installation de ce musée à Bahia, méritant louanges et applaudissements. Cependant ajoutait-il, le choix du bâtiment ne lui semblait pas judicieux (« Onde ficar... », 1974 : 5).

Dans la même note, le directeur du CEAO affirme que

[...] puisque le bâtiment de la première Faculté de Médecine appartient à l'Université Fédérale de Bahia, celle-ci peut en disposer comme elle l'entend, en fonction de ses intérêts (« Onde... », 1974).

Ce commentaire ouvre une querelle qui est probablement la cause principale de la non-réalisation de la totalité des projets prévus initialement pour le musée. Nous avons trouvé une note du professeur José Silveira, directeur de l'Institut brésilien de recherches thoraciques (*Instituto Brasileiro de Investigação do Tórax*). En réaction à l'emplacement du musée Afro-Brasileiro, il prône l'installation d'un musée de la médecine dans le bâtiment :

4 A propos du Musée Estácio de Lima, voir Marcelo da Cunha, 2019: 107-145..

5 Povo do santo: congrégations religieuses originaires d'Afrique (généralement synchrétiques).

6 Bloco afro : groupe pratiquant des percussions afro-brésiliennes et célébrant généralement la culture noire. Sur la formation de la collection afro-brésilienne, voir la thèse supervisée par mes soins, intitulée *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira*, dont l'auteur est Juipurema Sandes, dans le cadre du programme multidisciplinaire de troisième cycle en études ethniques et africaines (PÓS-AFRO/UFBA). <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23895>.

Bien avant qu'un quelconque accord ne soit rendu public concernant l'installation du Musée Afro-brésilien à cet endroit, nous avons émis l'idée d'utiliser les dépendances de la première faculté de médecine du Brésil pour des activités similaires, en regroupant dans ce lieu toutes les associations médicales de Bahia, en plus du musée, des archives, de la bibliothèque et de tout le reste. [...] Les avis divergent quelque peu quant à ce qu'il convient de faire du bâtiment : certains veulent un musée, d'autres quelque chose de plus complexe. Mais personne n'admet ce qui semble être confirmé désormais : l'installation du Musée Afro-brésilien dans la Faculté du Terreiro de Jesus (« Museu Afro-Brasileiro... », 1974 : 8 : 5).

Ce qui ressort des commentaires parus dans la presse, c'est l'ignorance de la question doublée de préjugés. On suggéra, par exemple, d'installer le musée « dans une résidence du Pelourinho », comme dans l'extrait suivant :

Le président de l'Institut [...] a lancé un nouvel appel au MEC demandant que la structure du bâtiment ne soit pas modifiée et que le Musée du Noir soit installé à l'étage d'une ancienne résidence historique ou dans une demeure coloniale, là où les esclaves noirs vécurent et souffrirent, ce qui rendrait l'institution plus authentique (« Contra entidades médicas », 1974).

Dans ce discours, et dans d'autres textes, apparaît en filigrane l'idée selon laquelle la thématique afro ne correspondrait pas à la grandeur de l'architecture éclectique du bâtiment de la Médecine, mais plutôt à l'architecture baroque coloniale de diverses résidences du centre historique. Dans cette atmosphère de refus, on trouve des voix discordantes et des voix favorables favorables, comme dans cette remarque de 1974 rompant avec le chœur à l'unisson du corps médical dans laquelle la question du Musée gagne en importance :

[...] on a décidé de réserver la partie noble de l'ancienne école [...] au Musée de la Médecine, en attribuant le reste de la faculté au Musée du Noir ou de la culture afro-brésilienne. Un meilleur partage serait difficile, puisque c'est dans l'ancienne école du Terreiro de Jesus qu'ont commencé, avec Nina Rodrigues, les études de médecine légale, d'anthropologie, d'ethnographie, d'africanisme [...] Et cette solution est surtout louable parce qu'elle permet une meilleure utilisation des grands espaces occupés par l'ancienne faculté, puisque la 'partie noble' dont il est question est suffisante pour installer et réaliser, comme nous l'avons dit [...] tout ce qui, à la fin, constituera le premier Centre culturel de médecine nationale (« Vitoriosa a classe médica », 1974 : 6).

Au début de l'année 1976, le musée n'avait pas encore été inauguré alors que la presse annonçait déjà l'arrivée de pièces du continent africain pour sa collection. Le CEAO décida d'organiser une exposition des œuvres déjà acquises, conjointement avec la Fondation culturelle de l'État de Bahia, au Solar do Unhão, entre septembre et octobre 1976. L'exposition fut largement annoncée dans la presse pour attirer l'attention de la ville sur le musée et la nécessité de l'inaugurer rapidement et pour le mécontentement croissant dû au fait que la collection était toujours emballée dans le dépôt.

L'année suivante commença par l'annonce de la « restitution » du bâtiment du Terreiro à la communauté médicale, ce qui alimentait les rumeurs disant que l'installation du musée était annulée.

L'initiative du recteur Augusto Mascarenhas, professeur à la Faculté de Médecine, a été saluée par toute la classe médicale [...] Avec l'attribution du Terreiro de Jesus à la Faculté de Médecine, ce que nous avons publié il y a quelques jours au sujet du Musée du Noir est confirmé, à savoir qu'il ne sera plus installé dans ce bâtiment (« Prédio histórico do Terreiro », 1977 : 5).

La Fondation du Patrimoine historique et culturel de l'État (*Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural do Estado*), communiqua que « Nous avons suspendu les travaux [...] afin de déterminer l'occupation ou non du bâtiment par le Musée Afro-brésilien. En effet nous avons besoin de cette clarification afin d'adapter les travaux de restauration aux objectifs que le bâtiment devra servir » (« Patrimônio espera definição », 1977 : 5).

En juin 1977, lors d'une visite du bâtiment, le gouverneur Roberto Santos annonce qu'il souhaitait poursuivre les travaux. À cette occasion, le Recteur Augusto Mascarenhas déclare :

Il existe un vieux projet de l'université visant à récupérer le bâtiment, mais il est aujourd'hui remis en question et discuté. Le travail et les plans seront donc repris, le tout dans le cadre d'une réévaluation de l'utilisation de l'espace, et ce n'est qu'à sa suite que l'on définira l'usage qui en sera fait (« Governo quer retomar », 1977 : 5).

En août, la presse signalait déjà la menace qui pesait sur le Musée Afro-brésilien, tandis que l'on apprenait que la collection continuait à arriver de divers endroits, certaines pièces étant stockées depuis plusieurs années. Parmi d'autres, une nouvelle justification de la non-installation du Musée Afro dans le bâtiment circulait :

Ce projet a été abandonné parce que la superficie de 11 000 mètres carrés était trop grande pour un musée. Un centre culturel y sera probablement installé, mais cela fait encore l'objet d'études par une commission créée à cet effet par l'UFBA (« Indefinição sobre Museu », 1977. 6).

Ironie du sort, le musée risquait de perdre l'espace du bâtiment du Terreiro en raison d'un prétendu excès d'espace. Il est évident dans la note ci-dessus que le problème auquel était confronté l'installation du Musée, en plus d'être politique et idéologique, était également conceptuel, car s'il s'agissait d'implanter un centre culturel dans ce vaste espace disponible, pour quelle raison était-il impossible d'intégrer le Musée Afro au sein de ce dernier ? Quels seraient les éléments constitutifs de ce centre culturel ? Au lieu de réfléchir à l'ajustement du projet de musée à l'espace existant, certains préféraient réfléchir à la non-installation du musée dans le bâtiment. Il nous semble que la question n'était pas liée à la taille de l'espace ou à sa planification, mais plutôt à la question de savoir qui occuperait l'espace et comment.

L'impasse dans laquelle se trouvait le Musée Afro eut des répercussions dans le pays tout entier. Des articles sur le sujet furent publiés dans les journaux nationaux, critiquant les actions hostiles au projet.

Le problème qui se pose à Bahia avec le Musée Afro-brésilien et le centre d'études et de recherches afro-orientales était prévisible depuis 1974/75, en raison de l'absence d'un accord entre le gouvernement fédéral et celui de Bahia pour préserver et défendre les institutions afro-orientales contre les groupes colonialistes, racistes et fascistes. Cela fait plus de 20 ans que des groupes noirs et d'experts font tout leur possible pour donner naissance à ce musée. Alors que tout semble facile et qu'un patrimoine a été rassemblé, disposant d'un bâtiment - l'ancienne école de médecine, à Salvador - des Hitlers et des Salazars surgissent de toutes parts pour entraver son installation et son fonctionnement. Comme le disait la littérature populaire : « finalement, qui l'eût crû ? / Hitler est devenu un saint / qui est mort à Bahia ! Mais est-il vraiment mort ? Ou bien parcourt-il librement les rues pentues de Salvador, faisant campagne contre le Musée du Noir ? (Sardella 1977 : 10).

Enfin, en mars 1978 les journaux de la ville annoncent la fin de l'incertitude :

Après quatre années de marche avant et marche arrière, le CEAO -Centre d'études afro-orientales - verra enfin naître le Musée Afro-brésilien. Non pas de la taille et dans les espaces prévus initialement, mais en partageant le bâtiment de l'ancienne Faculté de Médecine, avec un ensemble de services culturels de l'État (« Museu Afro-Brasileiro vai ser », 1978: 5).

Malgré tout, près d'un an plus tard, début 1979, on trouvera encore des informations comme celle-ci :

Plus d'un millier de pièces attendant l'installation du Musée Afro-brésilien se détériorent. Accumulées dans un entrepôt ridicule du Centre d'études afro-orientales, la fragilité des matériaux - essentiellement des textiles, du bois et du gesso - les expose à la dégradation. [...] pour l'instant, aucune mention de l'emplacement futur - ni même si l'emplacement existera - n'est faite par les responsables. Nous savons seulement que le bâtiment de l'ancienne Faculté de Médecine, le Terreiro de Jesus, où le musée devait prendre place initialement, ne servira plus à cette fin[...] Le directeur du CEAO, Guilherme de Castro, responsable de l'exécution du programme, a reçu un mémorandum de la Fondation du Patrimoine historique l'informant que l'ancienne Faculté servirait de centre d'éducation informelle qui disposerait d'une salle d'exposition réservée aux pièces africaines. Celle-ci n'a pas la surface nécessaire pour recevoir ni le quart de la collection déjà constituée [...] Guilherme Castro a ajouté que le mépris que l'État et la municipalité montrent à son égard est dû au fait qu'ils donnent davantage d'importance à d'autres projets (« Acervo Afro-Brasileiro », 1979 : 5).

En juin 1979, le nouveau directeur du CEAO, Nelson Araújo, finit par annoncer l'ouverture prochaine, déclarant qu' « il y aura plus d'objets que d'espace au début de son fonctionnement » (« Museu Afro-Brasileiro será ... », 1979: 5). Ce fut effectivement le cas, non pas exactement parce que le Musée avait trop de pièces dans sa collection, mais en raison de l'exigüité de l'espace lorsqu'il a finalement été inauguré en 1982.

En 1980, lors d'une cérémonie à laquelle assistaient le personnel de la Faculté de Médecine et le recteur, les espaces récupérés furent rendus à la faculté pour la tenue de séminaires, de conférences, etc. ainsi que la bibliothèque Frederico Edelweiss. Pour le reste de l'espace (dont une partie était destinée au Musée Afro-Brasileiro)

une étude devait définir des objectifs d'occupation, le destin du musée demeurant encore en suspens. Selon les propos du nouveau directeur de CEAO, une solution de continuité à la convention signée par l'administration précédente avait été trouvée, malgré l'existence de salles qui avaient été réservées pour le musée. Il disait également que le projet serait réalisé conformément à ce qui avait été établi, sous réserve de modifications habituelles dans tout projet.

À cette époque, un changement de recteur eut lieu à l'Université fédérale de Bahia. Lors de son entrée en fonction, le professeur Luiz Fernando Macedo Costa garantissait que le musée resterait dans le bâtiment du Terreiro. Or, son inauguration fut attendue tout au long de l'année 1980, prolongeant l'attente jusqu'en 1981, l'ouverture étant planifiée pour le mois d'août. Elle fut précédée d'une exposition spéciale de photographies de Pierre Verger et de gravures de Carybé. Son inauguration faisait partie des célébrations du 35^e anniversaire de l'UFBA. Enfin, le 30 décembre 1981, les installations du Musée Afro-brésilien furent présentées à la presse par la professeure Yeda Pessoa e Castro, directrice du CEAO, qui annonçait le 7 janvier 1982, lors de son inauguration, une collection estimée à quelques 800 pièces. À propos de l'inauguration, le Directeur de la CEAO déclara :

Il est vrai que les choses ont avancé très lentement, jusqu'à l'entrée en fonction du chancelier Macedo Costa, qui a dynamisé les travaux. Il a débloqué les fonds nécessaires, choisi des techniciens compétents, il a soutenu totalement le musée qui va aujourd'hui pouvoir être ré-inauguré (« Museu Afro foi apresentado », 1981 : 5).

Dans un article pleine page le publiciste José Augusto Berbert de Castro, médecin et membre du groupe s'opposant à l'installation du musée dans le bâtiment Terreiro de Jesus, exprime une vue surprenante :

La simple vue de ce qu'il va devenir nous fait complètement changer d'avis sur la mise en valeur de l'ancien bâtiment, dans lequel j'ai étudié, et je ne doute pas qu'il consacrera l'administration du recteur Luiz Fernando Macedo Costa, même s'il n'aura rien accompli d'autre [...]. Il est passionnant par sa beauté, la disposition des pièces, le patrimoine qui y sera exposé et le bon goût de tout ce qui s'y trouve. Ce sera un musée dynamique, avec des pièces exposées en permanence et des expositions temporaires [...]. Le jour de notre passage, un peu plus de 800 objets représentatifs de la culture afro-brésilienne étaient rassemblés, mais d'ici l'inauguration, il y en aura au moins le double (Berbert 1981 : 5).

Parmi les nouvelles favorables à l'inauguration de la MAFRO, il en est une qui se distingue, début 1982 :

Une question s'impose : pourquoi un « Musée de l'Homme noir » ? Je me souviens d'avoir visité à Paris, le 'Musée de l'Homme', sans distinction de race. N'y a-t-il pas un peu de racisme, même involontaire, dans cette attitude ? Il est vrai que nos lois antiracistes nous ont justement donné un 'antiracisme fait de préjugés'. De là est née la tendance actuelle à assumer sa propre race ; les noirs commencent à être fiers d'être noirs, comme les blancs sont fiers d'être blancs. On passe alors à un « racisme respectueux », faisant en sorte que les races se regroupent mais se respectent mu-

tuellement, chacune assumant ses origines et ses valeurs culturelles. Il est souhaitable que, par ce biais, on arrive à un « antiracisme respectueux », par lequel on élimine la ségrégation raciale. Dans cette affaire où chacun assume sa race, celui qui souffre est le métis, qui n'est ni noir ni blanc, ou mieux, qui est les deux, car il a dans son sang des origines et des cultures européennes et africaines. Parce que les préjugés de couleur l'affectent en tant que noir il s'identifie à ce dernier, comme s'il n'avait pas sa part de chromosomes européens. C'est ainsi que le métis qui, contraint d'assumer une race, opte pour la noire, alors que, scientifiquement parlant, il est également blanc. Puisque Bahia est une terre de noirs et de blancs et que le 'Musée du Noir' est installé, il manquera évidemment un 'Musée du Blanc'. Tant que cela ne sera pas fait, Bahia passera pour une communauté de Blancs dans laquelle un musée a été créé pour préserver la culture noire, reconnaissant qu'elle est en voie d'extinction. Nous savons tous que ce n'est pas vrai, il suffit de regarder autour de soi pour reconnaître la présence noire dans nos coutumes, des vêtements à la cuisine. Cela pose problème. Si ce qui se trouve dans le musée se retrouve dans la société, pourquoi un musée ? Si la culture n'est pas en extinction, mais en développement, à quoi sert le musée ? À des fins anthropologiques, répondra-t-on. À Santa Catarina, cela constituerait une bonne réponse. À Bahia en revanche, cette étude anthropologique peut être faite n'importe où, dans n'importe quel Terreiro, au Mercado Modelo ou dans une répétition d'afoxé.⁷ Et pour s'en convaincre, il suffit de prendre un bus à seize cruzeiros le ticket (« O Museu do Branco.. », 1982 : 5).

L'article est riche en préjugés et en désinformation, articulée par quelqu'un qui ignore ce qu'est la démocratie raciale, créant même une nouvelle catégorie, le « racisme respectueux ». Il enchaîne des erreurs et absurdités qu'il est inutile de répéter ici, mais soulignons quelques-unes en particulier. Lorsqu'il affirme la nécessité d'un 'musée du blanc', l'auteur oublie qu'en principe, tous les autres musées de la ville de Salvador étaient fondamentalement des musées de blancs, qui préservaient et parlaient du patrimoine constitué par les mémoires et cultures dominantes, c'est-à-dire blanches. Et même lorsqu'ils abordaient les questions des minorités, ils les traitaient du point de vue des blancs. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance de ces musées ; notre intention est de souligner que le patrimoine conservé au Brésil est celui des élites, et ici, élite est synonyme de blancheur.

Enfin, après un processus qui aura duré huit ans, depuis la signature de l'accord de coopération, l'inauguration se déroula dans une ambiance festive, en présence de diverses autorités - des ambassadeurs de pays africains, vêtus de leurs costumes traditionnels - et des représentants de divers groupes de la communauté afro et de la population en général, comme « les *mães-de-santo*⁸ de certains terreiros qui ont pu offrir un moment de retrouvailles avec les racines africaines » (« Museu Afro, uma volta... » 1982 : 5).

Après son inauguration, la direction du CEAO cherchait à stimuler ses activités en organisant des cours, des expositions et des spectacles, en publiant des livres et à travers un programme d'intégration « musée-école », coordonné par la professeure Graziela Amorim. Le musée devint un passage obligé lors des visites officielles à Salvador de ministres et chefs d'État. En juillet 1982, il avait déjà atteint le cap de plus

7 Terreiro: Propriété d'une congrégation religieuse d'origine africaine; afoxé: genre de musique afro-brésilienne.

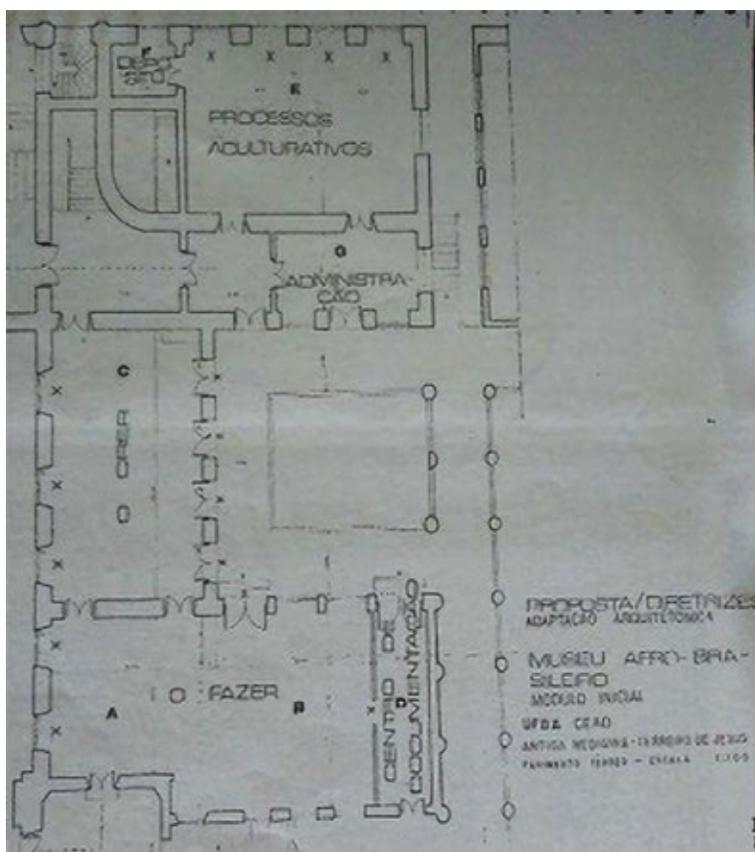
8 *Mães-de-santo*: Prêtresses dirigeant un terreiro.

de 500 élèves officiellement reçus ; à l'issue de sa première année d'existence, en janvier 1983, il avait déjà accueilli 12 632 visiteurs a minima, car ce chiffre ne comptabilisait pas certains des visiteurs n'ayant pas enregistré leur visite.

Aux yeux des organisations médicales qui ne cessaient de commenter le « problème » l'ouverture du musée ne garantissait pas autant sa pérennité dans le bâtiment. Les infatigables médecins, au nom de la tradition et de la noble cause qui était la défense de « leur bâtiment », ne dédaignaient pas les observations désobligeantes sur l'anthropologie, la muséologie et autres, disciplines qu'ils n'avaient pas la compétence de juger. Après tout, une exposition « sophistiquée et stylisée » sur les cultures africaines et afro-brésilienne comment serait-elle ? En quoi l'exposition permanente du musée récemment inauguré falsifiait-elle la réalité de ces cultures ? Était-ce la « noblesse » des matières utilisés ? Était-ce les soins apportés à la rigueur muséographique ? À quoi donc devait ressembler un « Musée du Noir » pour ces médecins ? L'autre question récurrente dans leurs discussions était l'idée que le musée devait occuper une résidence quelque part dans le Pelourinho. Pourquoi cette idée fixe ? Pourquoi ces immeubles étaient-ils plus appropriés pour un Musée Afro que le bâtiment monumental du Terreiro ?

Projet muséographique pour le module initial

La proposition initiale prévoyait que le Musée Afro-brésilien occuperait une grande partie de la surface totale du bâtiment du Terreiro (plus de 11 000 mètres carrés de surface construite). En fin de compte, sa surface était moins de 1 000 mètres carrés. L'espace inauguré était présenté comme un module initial, en attendant son agrandissement dans un avenir proche, à la suite de son déménagement ou dans le bâtiment même du Terreiro.



III. 1 : Plan de la proposition initiale pour l'aménagement de l'espace du musée. Suite au réaménagement, le centre de documentation a cédé la place à l'administration, l'administration à la salle d'exposition temporaire et la section consacrée aux processus d'acculturation, à la salle des panneaux de Carybé. Source : MAFRO.

Dans un document datant du 23 avril 1981, quelques mois avant l'inauguration, Guilherme Souza Castro, directeur de la CEAO, déclara que

[...] la fonction que l'université a prévue pour les espaces actuellement disponibles dans le bâtiment du Terreiro de Jesus ne nous donne aucune certitude sur la future expansion du musée à cet endroit, souhaitable et nécessaire. D'autre part, il nous semble légitime de voir dans les modalités actuelles d'aménagement de ce 'module' en ce lieu et dans les conditions actuelles, une solution ad hoc soulignant symboliquement l'intérêt de l'UFBA pour le projet auquel elle a donné son accord [...] Vu ces conditions, nous pouvons conclure que l'installation définitive du Musée Afro-brésilien, à proprement parler, en un lieu qui lui soit propre et exclusif, doit être envisagée. [...] De par son ampleur, le Musée Afro-brésilien s'inscrit, dans son domaine spécifique, dans la politique de sauvegarde et de préservation du patrimoine traditionnel du Brésil, et en même temps dans une action efficace à la recherche des réalités socioculturelles brésilienne et africaine, du passé et du présent (Castro, G., 1981 : n.p.).

Un plan détaillé non signé de l'aménagement du musée montre la stratégie adoptée pour concilier l'espace effectivement alloué, la collection et le concept original. L'ajustement de ce dernier aux nouvelles conditions fut dirigé par l'ethnologue Yeda Pessoa de Castro et la muséologue Jacyra Oswald.

1 - Lignes directrices et critères adoptés

Le montage du module initial du MAB a nécessité une attention particulière en fonction d'un problème spécifique : son caractère passager. Le traitement de ce problème – sa solution - doit être économe en moyens par rapport aux caractéristiques spatiales de l'espace, comme exigé par l'UFBA. Il devra également satisfaire aux besoins réels de ses collections [...] La collection actuelle, bien que composée de pièces de valeur réelle, ne correspond pas aux attentes mentionnées ci-dessus, en raison de sa faible densité numérique qui entraîne par conséquent, une incapacité à illustrer géographiquement les cultures africaines citées ici. La documentation sur les processus d'acculturation et de ses conséquences est également faible. En réponse au problème, une approche comparatiste par thématiques sera proposée qui présentera des manifestations culturelles analogues [...], les différents éléments devront avoir la flexibilité nécessaire pour permettre d'être reformulés à tout moment, avec l'ajout d'un ou plusieurs objets pour compléter le thème en question. La répartition par thèmes/aires tiendra compte de la situation géographique – l'objectif étant son utilisation indépendante et son accès facile – et des dimensions des espaces physiques existants (Museu Afro, Plano, 1982 : n.p.).

2 - Adaptation architecturale

Le groupe de salles connectées - A, B, C - dont l'accès se fait par la porte principale du bâtiment ... est dédié au Faire (*Fazer*) et au Croire (*Crer*). Avec 232,35 m² [...] la petite zone contiguë - salle D - possède 46,50 m² dédiés au centre de documentation. L'ensemble des salles E, F et G, avec accès autonome [...] par l'entrée située à côté de la Cathédrale métropolitaine, sera destiné aux processus d'acculturation (E, 105, 78 m²), au dépôt (F, 9,50 m²), l'administration et le secrétariat de l'établissement (G, 29,52 m²) (Museu Afro, Plano, 1982 : n.p.).

La distribution des espaces d'exposition est discutée dans un article écrit par Berbert de Castro :

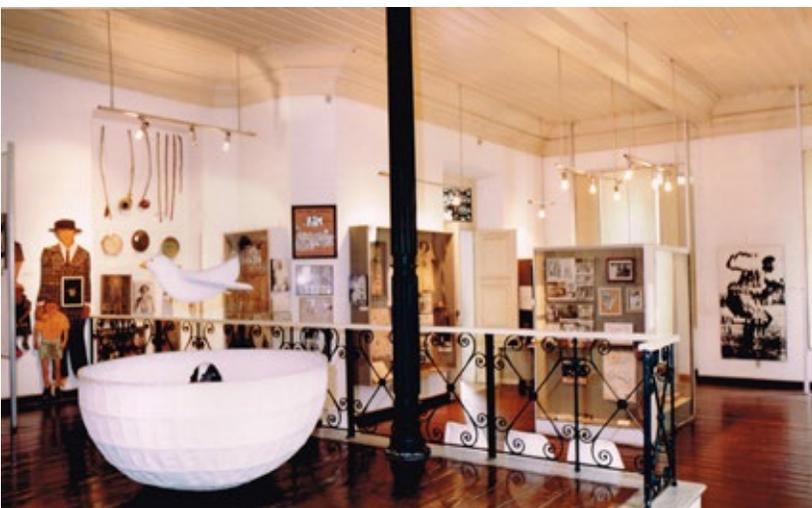
Sur les cinq salles disponibles, le musée présente la répartition spatiale suivante : salles 1, 2 et 3, pour les expositions permanentes ; salles 4 et 5, réservées aux expositions temporaires.

Les expositions permanentes sont réparties selon trois thématiques différentes :

Les Pratiques- présentant les aspects matériels des civilisations africaines et des aspects du même ordre de ces cultures dans la civilisation brésilienne, consistant en des objets réalisés par la transformation de divers matériaux en appliquant différentes techniques ;

Les Croyances - montrant les aspects spirituels dans les contextes ci-dessus à travers des objets à usage rituel, utilitaire ou décoratif avec une signification idéologique tant dans les cultures africaines que dans les secteurs de la culture brésilienne influencés par elles ;

La Mémoire - exposant des objets et des documents qui témoignent aujourd'hui de la continuité historique de l'influence africaine dans la formation culturelle du Brésil.



Ills. 2 et 3 : Vue partielle de la salle consacrée aux Pratiques et de la salle de la Mémoire. Source : MAFRO

Les expositions temporaires visent à mettre en évidence les influences réciproques qui se produisent dans divers secteurs des cultures brésilienne et africaines, en présentant tout type de documentation qui peut s'avérer pertinente: photographies, instruments de musique, documents écrits, œuvres d'art populaire ou érudit, etc. d'inspiration africaine au Brésil et d'inspiration brésilienne en Afrique (Berbert, 1981 : sans pagination).

Une salle particulière fut aménagée pour un ensemble de vingt-sept planches en bois représentant des orixás, réalisées sur commande du recteur Luiz Fernando Macêdo Costa par l'artiste plastique Carybé. Le projet avait été arrêté déjà, mais la salle fut ajoutée pour accueillir dignement « cet ensemble en raison de sa grande valeur artistique et documentaire » (Oswald 1981 : sans pagination).



Ill. 4 : Vue partielle de la salle des panneaux de Carybé. Source : MAFRO

À propos du projet de l'exposition permanente, Silva commente que,

en fonction de la quantité et de la qualité des objets, Jacyra a trouvé la solution en adoptant un critère entièrement nouveau après avoir constaté qu'elle n'avait pas assez d'objets pour illustrer l'Afrique et Bahia (Brésil), même pour montrer la distribution géographique, car beaucoup de régions d'Afrique manquaient. Elle eut l'idée d'adopter une organisation selon trois niveaux d'information : les Pratiques (réalisation d'objets utilitaires), les Croyances (le religieux, constitué d'institutions diverses, du culte des morts, des ancêtres, des vivants, des terres, des demandes) et les Processus d'acculturation, à savoir : l'Afrique au Brésil et le Brésil en Afrique. L'espace physique a facilité la stratégie du montage. Une partie possédant une entrée indépendante qui donne accès aux premiers niveaux, abritera les pièces du patrimoine permanent, tandis qu'on accédera à une autre partie, dite temporaire, par la Cathédrale. Cela signifie que le Musée

peut avoir des horaires flexibles, une partie restant fermée tandis que l'autre est ouverte. Le thème du Musée Afro-brésilien étant « Orixás du Candomblé », la muséographe a subdivisé les sujets. Dans la partie des Pratiques, elle distingue les instruments de musique, la technique de tissage et la peinture populaire. Pour les Croyances, elle a créé des habitacles, comme des maisons d'orixás, chacune avec sa propre atmosphère, sa couleur et sa forme spécifiques. À l'entrée du musée, l'ouverture se fait par Exu, messager des orixás, ayant le rouge et le noir comme couleurs symboliques, et ainsi de suite (Silva 1981 : 10).



Ill. 5 : Vue partielle des vitrines dédiées aux divinités dans la salle consacrée aux Croyances. Source : MAFRO

Jacyra Oswald donne plus de détails sur sa conception muséographique :

Pour éviter cette horrible impression de mannequin mort, j'ai créé par couches successives des formes transparentes en fibre de verre au sein desquelles sont placés les accessoires. Cet emplacement des accessoires (bracelets, épées, etc.) à l'endroit où ils se trouveraient s'il s'agissait de figures humaines permet au public de comprendre leur fonction : il y a là une cuirasse, ici un éventail [...] sans qu'on ne voie concrètement une figure. De cette manière, l'imagination se met en branle, on voit l'orixá bien qu'il n'y soit pas (Oswald 1981 : sans pagination).

Sur la section des « processus d'acculturation », elle raconte que

le musée a pris une dimension majeure inespérément, car la communauté a très bien réagi à sa création et a commencé à faire don de pièces merveilleuses : une salle s'est alors transformée en Mémoire. Elle a pour moi une grande valeur historique et affective. Notre mémoire est là pour s'amplifier, et, par rapport aux processus d'acculturation, la première exposition que nous organisons sur l'influence africaine ce sont les costumes de carnaval (Oswald 1981 : sans pagination).

Interrogée sur le contraste entre les matières des objets du patrimoine et ceux utilisés dans la muséographie, elle répond :

Ces persiennes sont dotées de parties mobiles permettant la circulation de l'air lorsque cela est nécessaire. Elles absorbent la chaleur et le bruit tout en laissant passer la lumière. Il y a un choc des matériaux, puisque j'ai aussi utilisé du blindex (*vitrage anti-effraction*) pour la sécurité, car tous les objets artisanaux sont dans des vitrines - trente-quatre objets de plus de deux mètres (Oswald 1981 : sans pagination).

Outre les matériaux, les couleurs et les textures ont aussi été choisies avec soin:

Une autre innovation, s'agissant d'un nouveau type de musée, est la couleur de la terre suggérant des cultes. Chaque « saint » a sa ou ses couleurs, symbolisant les orixás et leurs formes. Les textures des vitrines sont irrégulières pour évoquer l'enduit des maisons africaines. Cet effet a été obtenu avec le ciment, l'argile et le sable. L'éclairage est indirect mais généreux (Berbert 1981 : 5).

En novembre 1982, des interventions furent réalisées dans les salles d'exposition, permettant d'agrandir et d'adapter des espaces pour y inclure de nouvelles pièces et de modifier les modules.

Ce travail s'effectue à la demande du conseil d'administration du CEAO d'exposer un plus grand nombre de pièces. Il s'agit de retirer des vitrines les objets de grande taille dépourvus de petites pièces amovibles. L'espace libéré doit être utilisé pour montrer de nouvelles pièces et un nouvel aménagement d'autres pièces. Pour cela, il faut utiliser un plus grand nombre d'éléments (présentoirs fixes suspendus, bases existantes adaptées et davantage d'étagères/verres permettant une nouvelle répartition spatiale des objets à l'intérieur des vitrines (« Ampliação da montagem », 1982 : 6).

Ces problèmes de réaménagement de l'espace étaient dus à un problème qui n'est abordé dans aucun des documents que nous avons trouvés : l'absence de réserve technique, l'inexistence d'un espace conçu pour le stockage systématique du patrimoine non exposé. De ce fait, la quasi-totalité de la collection devait être stockée dans les salles d'exposition.

Depuis son inauguration le musée a fonctionné sans que les diverses propositions et plans initialement imaginés en 1974 ne fussent mis en œuvre et sans que l'expansion postérieure, par déménagement ou dans le bâtiment du Terreiro lui-même, n'eût lieu. Tout ce qui a été accompli, malgré les conditions de fonctionnement effectives, est principalement dû aux efforts des administrations successives du CEAO, au maigre personnel du musée et au soutien de la communauté.

En 1995, des travaux de restructuration du Musée Afro-brésilien furent lancées, soutenus par le rectorat et appuyé par des acteurs extérieurs. Ils ont donné lieu aux mêmes discours contre sa permanence dans le bâtiment de la part des représentants du corps médical, à l'intérieur et à l'extérieur de l'université. Cette situation bouscula une fois de plus l'agenda et repoussa la réouverture, qui n'eut lieu que le 18 novembre 1999. Malgré l'annonce et les attentes créées autour d'un nouveau

bâtiment pour le Musée Afro-brésilien, toutes les tentatives ont échoué à nouveau ; le musée n'a jamais quitté le bâtiment de la Faculté de Médecine du Terreiro de Jesus, où il se trouve toujours en 2022, année où nous célébrons ses 40 ans d'ouverture au public et ses 48 ans de création.

Références

- « Acervo afro-brasileiro está abandonado na sala do CEAO », *Correio da Bahia*, 1979, caderno 1: 5.
- « A Ampliação da montagem do Museu Afro-Brasileiro », *A Tarde*, novembro de 1982, caderno 1: 6.
- Barboza, Mario Gibson, « Carta a sua excelência o Governador do Estado da Bahia », *A Tarde*, 28 de dezembro de 1973, caderno 1: 1.
- Berbert, José Augusto, « Cultura Afro-brasileira em museu de preciosidades », *A Tarde* 27 de dezembro de 1981, caderno 1: 5
- Castro, Guilherme A. de Souza, « Carta ao Presidente do Conselho Deliberativo do CEAO », 18 de dezembro de 1975.
- Castro, Guilherme A. de Souza, Documento, 23 de abril de 1981, s.p.
- « Contra entidades médicas, Museu do negro vai ficar na Faculdade de Medicina », *Diário de Notícias*, 8 de agosto de 1974, caderno 1: 5.
- Da Cunha, Marcelo, « Corpos, Discursos e Exposições: a Coleção do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (Bahia, Brasil) », in Fernando Magalhaes; Luciana Ferreira da Costa; Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino (coord.), *Museologia e patrimônio*. Leiria: Institut polytechnique de Leiria, 2019, v. 2: 107-145.
- « Disputa pela direção do Museu Afro-Brasileiro », *A Tarde*, 10 de julho de 1973, caderno 1: 8.
- « Governo quer retomar as obras da ex-Faculdade », *Jornal da Bahia*, 12 de junho de 1977, caderno 1: 5.
- « Indefinição sobre Museu », *Jornal da Bahia*, 3 de março de 1977, caderno 1: 6.
- « Medicina abriga Afro-Brasileiro », *Tribuna da Bahia*, 13 de julho de 1973, caderno 1: 5.
- Museu Afro-Brasileiro. Plano para Montagem do Módulo Inicial, sem paginação.
- « Museu Afro-Brasileiro será uma realidade e conta já com 260 peças ». *A Tarde*, 26 de junho de 1979, p.5.
- « Museu Afro-Brasileiro ficará mesmo na Bahia », *A Tarde*, 4 de março de 1974, caderno 1: 7.
- « Museu Afro foi apresentado às autoridades ontem », *Correio da Bahia*, dezembro de 1981, caderno 1: 5.
- « Museu Afro-Brasileiro vai ser finalmente instalado », *Tribuna da Bahia*, 8 de março de 1978, caderno 1: 8
- « Museu Afro, uma volta às origens », *Jornal da Bahia*, 8 de janeiro de 1982, caderno 1: 5.
- « (E) O Museu do Branco? », *Jornal da Bahia*, 3 de janeiro de 1982, caderno 1: 5.

Oswald, Jacyra, «Proposta de montagem do conjunto 'Representação de Orixás, suas armas e animal' », 25 de setembro de 1981, sem paginação.

« Onde ficar o Museu, em respeito à tradição », *A Tarde*, 5 de março de 1974, caderno 1: 5

« Onde vai ser o Museu Afro-Brasileiro? », *A Tarde*, 16 de julho de 1973, caderno 1, p.6.

« Patrimônio espera definição da UFBA sobre antiga Escola », *A Tarde*, 22 de março de 1977, caderno 1: 5.

« Prédio histórico do Terreiro com a Faculdade de Medicina », *A Tarde*, 26 de fevereiro de 1977, caderno 1: 5.

Sardella, André, « Museu do Negro », *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 1977, caderno 1: 10.

Silva, Jacira, « A Casa de Cultura negra », *Revista Cultura*, outubro/dezembro de 1981.UFBA: .10.

Termo de Convênio para a execução de um Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e os Países africanos para o desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros. 6 pp., 1974

UFBA, *Diretrizes*, n.d., sem paginação

« Vitoriosa, a classe médica », *A Tarde*, 8 de agosto de 1974, caderno 1: 6.

Le Musée Communautaire Georges Liautaud au Village Artistique de Noailles

Barbara Prézeau

Le Musée Communautaire Georges Liautaud situé au Village Artistique de Noailles, dans la commune de Croix-des-Bouquets, en République d'Haïti, a été inauguré le dimanche 25 janvier 2009. Ce projet a été initié à partir d'un don du Bureau de l'UNESCO en Haïti. Initiative de la Fondation AfricAméricA, en collaboration avec l'Association des Artistes et Artisans de Croix des Bouquets (ADAAC), il s'agissait de la réalisation d'un rêve : la construction d'un espace d'exposition et de conservation, collectif, indépendant, principalement dédié à la création plastique contemporaine d'Haïti.

Depuis, la gestion du musée repose sur le travail volontaire d'un collège de bénévoles. L'accès est gratuit ainsi que la plupart des activités. Des événements ponctuels y sont organisés grâce au soutien de mécènes privés et de programmes de la coopération internationale, principalement de l'Union Européenne.

Depuis 22 ans, l'action de la Fondation AfricAméricA contribue de manière déterminante à promouvoir l'innovation de la création contemporaine d'Haïti, aux niveaux, national, régional et international. De plus, La Fondation AfricAméricA accompagne le développement du village de Noailles depuis 16 années. Ce qui représente un nombre important d'expositions, d'ateliers, d'échanges culturels internationaux et avec la région Caraïbes.

La Fondation AfricAméricA, en tant que propriétaire des lieux, a inauguré cet espace portant le nom d'un légendaire maître de l'art haïtien, le sculpteur et forgeron Georges Liautaud, né à la Croix des Bouquets le 26 janvier 1899 ; il y passera toute sa vie jusqu'à sa mort, en août 1992.¹

A partir de son inauguration et jusqu'à 2020, le Musée Communautaire Georges Liautaud a réalisé plusieurs expositions :

- Janvier 2009, exposition inaugurale, avec comme commissaire d'exposition, le plasticien et réalisateur Maksaens Denis. À cette occasion 20 artistes, tous sculpteurs, rendent hommage à Liautaud par une exposition de maîtres reconnus tels que Serge Jolimeau, Jose Delpe, Falaise Péralte et Eddy Jean Rémy d'une part et de l'autre, Chanel, Wilbert, Rony, Jean Baptiste, Jacques, Georges, Baptiste, moins connus mais tous du village de Noailles à Croix des Bouquets. S'y ajoutaient des artistes invités tels que Mario Benjamin, Karim Bléus, Casséus, Céleur, Philippe Dodard, Eugène, Gyodo, Maksaens Denis, Barbara Prézeau, Zaka, qui exposaient des sculptures mais aussi des peintures, gravures et dessins. Une salle particulière « Georges Liautaud », avec un portrait du maître peint par Luce Turnier, des photos de famille ainsi que des objets issus de collections privées complétaient l'exposition.
- Octobre 2009, exposition de Jacques Eugène sculptures, de Barbara Prézeau techniques mixtes sur papier et de David Boyer, sculptures.

¹ Sur Liautaud : <http://www.oas.org/artsoftheamericas/georges-liautaud>

- Exposition dans le cadre de la foire artistique et artisanale de Noailles organisée par l'ADAAC et la Fondation AfricAmerica.
- Octobre 2012, exposition des drapeaux vodou de Jean-Baptiste Bienaimé et objets perlés et pailletés.
- Octobre 2013, exposition rétrospective de Serge Jolimeau.
- Novembre 2013, exposition collective des maîtres du village, organisée pour la délégation de l'exposition au Grand Palais de 2014.
- Juillet 2014, exposition collective à l'occasion de la visite du Président du Conseil Européen.
- Avril 2015, assemblages d'Etzer Pierre et sculptures en fer découpé de Gabriel Bien-Aimé dans le cadre Du 7^e Forum Transculturel d'Art Contemporain.²
- Mai 2016, Fuji Mukuna, artiste plasticien Belgo-Congolais.
- Mai 2016, exposition de clôture de la Semaine de l'Europe en Haïti.
- Décembre 2017, Exposition des artistes du village à l'occasion de la visite des parlementaires européens.
- Décembre 2020, *Nway Kanpe!* (Noailles debout !). Cette exposition importante de la collection du Musée communautaire Georges Liautaud regroupait vingt artistes sur plusieurs générations allant des grands maîtres du fer découpé (Serge Jolimeau et Gabriel Bien-Aimé) aux jeunes Lauréats du Prix artistique Georges Liautaud dont le plus jeune, Wood-Kerley Derat, était à peine majeur.

Entre 2017 et 2020, la programmation du Musée a été suspendue pour des raisons de sécurité. En effet, depuis cette date, la communauté de Noailles vit sous la menace de groupes armés contrôlant la Plaine du-cul-de-sac ainsi que les axes routiers menant à la zone frontalière partagée avec la République Dominicaine. Cette situation a eu pour conséquence le gel des fréquentions, l'isolement de la communauté et une perte de revenu pour les artistes. Afin de s'adapter à cette situation, les protagonistes, appuyés par des partenaires tels que la Fondation du Prince Claus des Pays-Bas, l'Open Society - à travers la Fondation Connaissance et Liberté (FOKAL) - et l'Union Européenne, ont mis en œuvre une stratégie axée sur une série d'actions ponctuelles et complémentaires pour relancer la programmation du Musée.

À partir de 2019, la sévère crise multidimensionnelle sévissant en Haïti - insécurité, inflation, gouvernance défailante, migration massive des moins de 35 ans - a nécessité des efforts vers une réponse mieux appropriée, permettant de lutter contre la paupérisation de la communauté du village artistique de Noailles. À cet effet, la création de la collection d'art contemporain du Musée Communautaire de Noailles était accompagnée d'un programme de formation, de création et de diffusion. Le projet de Valorisation du Musée et du Village, par la création de la collection d'art contemporain et les actions

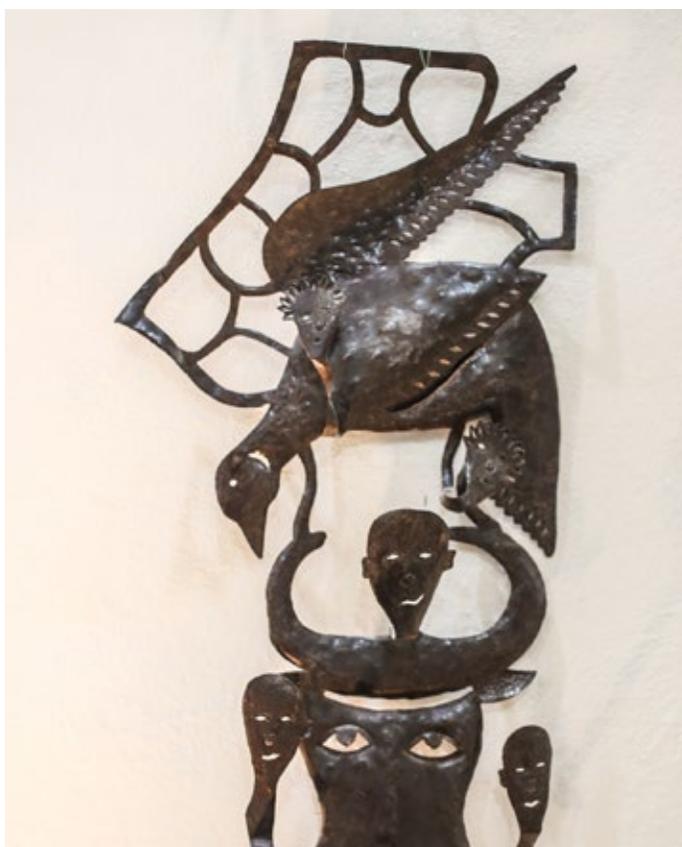
² Sur l'organisation du Forum transculturel d'Art Contemporain : https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015_a285.html

de visibilité simultanées, constituait le point de départ d'un plaidoyer en faveur de la protection du village et de son héritage culturel vodou. De même, la création du Fonds d'Art Contemporain du Musée peut être considérée comme une action durable mettant en valeur les créations des principaux ateliers du village de Noailles.

Malgré des difficultés de tout ordre, la programmation a été relancée en s'articulant autour de trois axes :

- Formation : Médiation culturelle, accueil des publics, conditionnement et entreposage des œuvres. Montage d'expositions. Ateliers en arts visuels et numériques : photographie, numérique, design, création multimédia.
- Appui à la création : augmentation de la collection d'art contemporain du Musée Communautaire et activité liée à la conservation, tel l'aménagement de l'espace de réserves, le conditionnement des œuvres et inventaire ; acquisition d'œuvres de maîtres incluant des œuvres de femmes ; création du Prix Georges Liautaud,³ qui a récompensé dix jeunes sculpteurs de moins de 25 ans dont les œuvres ont été acquises pour le Musée.

Actions de diffusion : Programmation d'un cycle d'expositions au Musée Communautaire Georges Liautaud ; actualisation de l'enquête sur les ateliers ; organisations de week-end portes ouvertes, visites guidées des ateliers, de la forge traditionnelle et des sanctuaires vodou.



La collection du Musée Communautaire Georges Liautaud intègre les œuvres de la nouvelle génération de sculpteurs dont Falaise Péralte, Jean Eddy Rémy, Jose Delpé, Anderson Bellony.

Ill. 1 Gabriel Bien-Aimé, *Taureau et oiseau*, fer découpé, 2005. 34 x 17 pouces. Collection Musée Communautaire Georges Liautaud. Photo Josué Azor.

Falaise Péralte est né le 20 novembre 1965 à Noailles. Pendant six années consécutives, il va travailler sous la direction du maître sculpteur Gabriel Bien-Aimé. C'est vers l'âge de vingt et un ans qu'il s'adonne à la création personnelle. Poussé par l'urgence de distinguer son œuvre

3 La première activité du programme de Valorisation du Musée Communautaire Georges Liautaud et du Village Artistique de Noailles, le Prix Artistique Georges Liautaud, s'est déroulée avec succès. En effet, dès la première semaine du mois de septembre, une campagne d'information a été réalisée en direction des riverains(es) du village. Dans la foulée le comité de sélection a été constitué, par les personnalités suivantes : Serge Jolimeau Vice-Président de l'ADAAC et Président du comité ; Gabriel Bienaimé, Maître sculpteur, membre du comité ; Lorraine Mangones, Directrice de FOKAL, membre du comité ; Professeur Sterlin Ulysses, Doyen de IERAH/ISERSS, membre du comité ; Jean Mathiot, Directeur du Centre d'Art, membre du comité

des milliers de pièces produites parfois en série, par la recherche d'un langage très personnel, Falaise Péralte développe un singulier dessin. Du premier coup d'œil, ses formes anthropomorphes, anguleuses et surlignées, se découpent dans l'espace, par des contours brisés, contrariés, évoquant les ornements gravés dans la pierre des monuments mésoaméricains.

Jean Eddy Rémy est né en 1976 dans le village de Noailles. Autodidacte, il développe une écriture graphique de plus en plus personnelle. Au contact du maître sculpteur et designer togolais Kossi Assou⁴ (Forum Transculturel 2006, 2011, 2015, Haïti ; Ewolé 2008, Togo), Rémy a entamé une remise en question du fer découpé traditionnel. Son geste, libéré du dessin, valorise désormais la tôle de récupération à l'état brut.

Jose Delpé est né en 1976 à Croix-des-Bouquets. Il décède en 2014. Initié à la pratique de la tôle découpée très tôt, par deux oncles maternels, il abandonne ses études classiques après la seconde et s'adonne à la manufacture d'objets typiques de la Croix-des-Bouquets pour subvenir à ses besoins et contribuer aux dépenses de la maison. Dans la foulée du maître Gabriel Bien-Aimé, les sculptures de Jose Delpé, s'érigent en constructions fantasmagoriques campées sur pieds ; elles opèrent une double rupture, du point de vue tant spatial qu'historique. Mais Jose Delpé va plus loin dans sa quête ; il a été le premier à explorer les possibilités de l'assemblage.

Jean Anderson Bellony naît le 13 mars 1970 et grandit au village de Noailles. A l'âge de quinze ans il est initié à la sculpture par Michel Brutus. Bellony a hérité d'un sanctuaire vodou restauré en 2009 par la Fondation AfricAméricA, dans le cadre du Programme Cultural Emergency Response (CER), de la Fondation du Prince Claus. Il pratique davantage l'assemblage que le fer découpé. Il récupère les ustensiles de la vie quotidienne, cuvettes, bassines, pots de chambre, couverts, qu'il associe à des éléments de fer découpé ou d'origine naturelle, comme des ossements et du bois. Ce qui caractérise son travail est l'usage d'objets émaillés abandonnés qu'il ressuscite avec beaucoup d'humour.

Le village de Noailles, un musée à ciel ouvert

Le village de Noailles est un exemple unique dans les Caraïbes. Cette communauté est activement engagée dans la préservation de son patrimoine culturel unique. En 2008, la communauté a créé l'Association des Artistes et Artisans de Croix-des-Bouquets (ADAAC) qui se mobilise pour le développement durable du village. L'art du fer découpé constitue sa première ressource économique et attire de nombreux visiteurs. La communauté est fière de ce patrimoine auquel elle s'identifie et qu'elle valorise.

L'Association des Artistes et Artisans de Croix-des-Bouquets (ADAAC) a été créée en 2008 et regroupe soixante membres incluant le comité des femmes de Noailles. Cette association s'implique dans le développement social et économique de la communauté en plus de jouer un rôle de représentation des artisans à l'échelle nationale et internationale. À partir de 2008, plusieurs initiatives ont vu le jour à Noailles dont « Kore Atis ak Atizan »⁵ qui s'est attaché à la promotion du village comme

4 <https://ina-contemporary.art/fr/art/contemporary-art/kossi-assou-pioneer-of-african-design/?amp>

5 Traduction du créole haïtien : appui aux artistes et artisans.

destination du tourisme culturel. Depuis cette date jusqu'en 2017, le village recevait quotidiennement des visiteurs et acheteurs.

Dans le cadre du projet d'aménagement du village, un comité de pilotage a été créé. Celui-ci regroupe en outre de l'Association des Artistes et Artisans de Croix-des-Bouquets (ADAAC), les leaders naturels du village, oungan,⁶ pasteurs, associations de jeunes et les autorités locales. L'ADAAC, aux côtés du Comité de Pilotage, participe aux actions de promotion du village artistique de Noailles et de son art du fer découpé. Elle s'occupe des démarches qualifiantes telles que l'inscription sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (PCI).



Ill 2. Musée Communautaire Georges Liataud. Photo Maksdens Denis

Le fer découpé, étroitement associé à l'univers-magico religieux du vodou, concentre un ensemble de techniques, de savoir-faire, de connaissances, de procédés originaux développés au village de Noailles. De ce fait il a été inscrit dans le Schéma National d'Aménagement du Territoire (SNAT). Selon ce document,

Le village de Noailles, situé à l'est de Port-au-Prince dans la commune de Croix-des-Bouquets, est un véritable « cluster » de petites et moyennes entreprises liées aux secteurs de l'art et de l'artisanat du fer découpé et du développement de techniques particulières dans la production d'objets de fer et est reconnu comme le berceau de l'art du fer découpé. Il a vu naître près de huit générations d'artistes et d'artisans « forgerons-sculpteurs » et compte aujourd'hui environ 75 ateliers d'artistes et d'artisans. Ce savoir-faire particulier a donné naissance à de nombreuses autres activités et petits ateliers connexes dont des ateliers de ferronnerie (fabriques artisanales de lits, de portails, de mobilier, etc.), des menuiseries, des ateliers de couture et des ateliers de « perleurs » de drapeaux vodous ayant aujourd'hui une renommée internationale (SNAT 2015 : 115).⁷

6 Prêtre du vodou haïtien.

7 Ministère de la Planification et de la Coopération Internationale de la République d'Haïti (2015). Schéma National d'Aménagement du Territoire.

En outre, l'art du fer découpé à Noailles figure dans l'Inventaire du Patrimoine Immatériel d'Haïti (IPIMH) réalisé dans le cadre d'un partenariat ponctuel entre l'État haïtien et l'Université de Laval au Québec.⁸ Il apparaît également sur la liste de soixante produits typiques réalisée par le Ministère du Commerce et de l'Industrie, en partenariat avec le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD).



Ill. 3 Jose Delpe, *Tree*, 2005, sculpture en métal recyclé, 79 x 42 x 42 pouces, détail. Collection Musée Communautaire Georges Liautaud. Photo Josué Azor.

En cours depuis 2020, le projet de Valorisation du Village Artistique de Noailles et du Musée Communautaire Georges Liautaud se situe dans le prolongement de la politique culturelle de l'État haïtien et s'appuie sur un Partenariat Public-Privé, associant le Ministère de la Culture, la communauté des artistes et artisans de Noailles et la Fondation AfricAmérica.

Les quatre-vingts ateliers de Noailles produisent des œuvres généralement monochromes, le métal étant soigneusement poncé et verni. Les scènes et motifs reproduisent une iconographie fantastique, où végétaux, humains et animaux mythiques se métamorphosent, matérialisant une riche tradition orale faite de croyances, contes, chants et proverbes. Ainsi le système de représentation dans cet art reflète toute la vision de l'univers, le système de pensée de cette communauté rurale, sa relation au sacré et à son environnement. Noailles est un haut-lieu du vodou, pratique héritée de la traite atlantique. Son origine remonte à la fondation de l'habitation sucrière de Noailles dans la commune de Croix-des-Bouquets au XVIII^e siècle, où le métier de forgeron était indispensable au fonctionnement de la plantation. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, on produisait des ornements funéraires, des croix, aux motifs élaborés en fer forgé et découpé. À partir des années 1950, les maîtres sculpteurs de Noailles ont su développer un style et

8 <http://www.ipimh.org/fiche-fer-decoupe-villagenoailles-croix-des-34.html>

un langage artistique unique, tant dans la forme que dans le contenu. Certains artistes ont atteint une notoriété internationale et leurs œuvres figurent dans de prestigieuses collections muséales. Le premier sculpteur reconnu internationalement, Georges Liautaud, émerge de cette tradition à la fois historique, utilitaire et ornementale. C'est sous son impulsion que les trois frères Louis Juste et le sculpteur Murat Briere, contribueront à créer de nouveaux ateliers et à former une troisième génération de créateurs, dont Serge Jolimeau et Gabriel Bien-Aimé. Liautaud et Bienaimé ont participé à l'exposition « Magiciens de la terre » au Centre Pompidou, à Paris en 1989. Le nombre d'ateliers a continué de croître et de nouveaux talents ont émergé. Leur langage artistique a donné naissance à un véritable art populaire.



Ill. 4 Atelier Serge Jolimeau. Photo Maksaens Denis



Ill. 5 Atelier Ajoupa. Photo Maksaens Denis

La transmission de la tradition se perpétue grâce à un système coutumier d'apprentissage en atelier, permettant l'accueil pendant plusieurs années de jeunes des diverses régions du pays. L'absence de procédés mécaniques et d'outillage

électrique industriel implique que chaque objet de fer découpé sorti d'un atelier de Noailles soit unique. La technique rudimentaire constitue une garantie contre la production en série et un critère de qualité de l'exécution. De plus, elle est indissociable du métier de forgeron qui est non seulement à son origine, mais aussi la source de fabrication des outils de sculpteurs. Les Maîtres Bruno produisent dans leur forge autant d'outils agricoles que d'instruments indispensables aux sculpteurs du fer découpé. Selon la tradition orale familiale, ce précieux patrimoine culturel, à la fois physique et immatériel, appartient à la lignée depuis 1802. Témoin du passé exceptionnel, l'unique forge du village de Noailles à Croix-des-Bouquets est parmi les dernières du genre encore en activité dans la Caraïbe.



Ill. 6 Artisans de Noailles au travail. Photo Maksdens Denis



Ill. 7 Atelier du village de Noailles. Photo Maksdens Denis

Les frères Bruno ont appris leur métier avec leur père Providence Bruno. Cette forge, avec son enclume, ses outils anciens, pinces, marteaux, dessine symboliquement un trait d'union entre les confréries de forgerons d'Afrique de l'Ouest, l'atelier du « Machorquet »⁹ sur les plantations sucrières de la Plaine du Cul-de-Sac et notre présent haïtien. Le métier de forgeron, ainsi que la forge en tant que réalité spatiale, sont dans le vodou haïtien associés au dieu Ogou Feray, également associé aux exploits guerriers. Ricoeur Bruno, sculpte également, dans la pure lignée de Georges Liautaud, transformant le fer en créatures mythiques, anthropomorphiques ou animales.

Les multiples enjeux, actuels et futurs

Le fer découpé au village de Noailles a su se diversifier et s'adapter à divers marchés. Les créations se classent dans une large gamme, allant de l'objet d'art unique, à la valeur intrinsèque inestimable, à la production d'artisanat utilitaire, en passant par l'artisanat d'art.¹⁰ Il réunit un ensemble de pratiques artistiques et artisanales, allant du dessin, à la taille du fer et la peinture. Or, le fer comme matière première n'est pas une ressource abondante en Haïti. Les artisans de Noailles ont donc développé une technique originale de récupération des tonneaux utilisés pour le transport maritime de produits pétroliers inflammables. Il existe un risque, quoi que faible, que la matière première se raréfie dans le futur. D'autre part, la notoriété et le succès du fer découpé de Noailles, en font une cible pour la contrefaçon. Les créations de Noailles sont copiées en Haïti même, mais également dans des pays d'Asie du Sud-Est. Afin de pallier ce problème, l'État haïtien, en particulier le Ministère du Commerce et de l'Industrie, doit finaliser l'enregistrement du « village artistique de Noailles » comme Appellation d'Origine Contrôlée (AOC).

De plus, la demande croissante pour des produits d'artisanat de masse, répondant aux standards des grandes surfaces américaines comme la chaîne de magasin MACYS constitue un risque pour l'originalité des créations au profit d'une production plus décorative et moins caractérisée.

Les ateliers de Noailles ont été répertoriés, caractérisés et localisés dès 2004 dans le Répertoire des Projets Artistiques et Artisanaux (RPAA), établi par la Fondation Afric-América, pour le compte de la Banque Interaméricaine de Développement (BID). Trois enquêtes successives menées en 2008, 2011 et 2016 ont permis d'en actualiser les données. Une nouvelle enquête (2022) est en cours, grâce à l'appui de la Fondation du Prince Claus. Mais le désintérêt du gouvernement pour les statistiques sectorielles freine la réflexion analytique. Pourtant, en 2011, le gouvernement haïtien, à travers le ministère de la Planification et de la Coopération Externe, avait approuvé le projet d'aménagement et de valorisation du village. Cet investissement de 4,5 millions de dollars, fournis par l'Etat haïtien, comprend les travaux d'infrastructures de base ainsi que l'accompagnement social des riverains.

Or, si l'ensemble des mesures en cours contribuent à la sauvegarde du fer découpé, c'est surtout son potentiel en termes de création d'emplois et de développe-

⁹ Sur le rôle du *machorquet* : Jacques de Cauna 1987. *Au temps des Isles à Sucre*, Paris, Kartala.

¹⁰ L'artisanat d'art se distingue de l'artisanat utilitaire. Il produit des objets destinés à la décoration. Voir « Diagnostic stratégique des filières entrepreneuriales à fort potentiel de croissance », étude du sssf artisanat d'art. Rapport final par Danielle Saint-Lot, Port-au-Prince, janvier 2007.

ment économique, qui mobilise les autorités nationales et locales, alertées par le contexte de la crise actuelle. La promotion de la valeur patrimoniale mérite d'être améliorée. Le dialogue entre les autorités publiques et les membres de l'ADAAC et du village de Noailles devrait être intensifié par des rencontres fréquentes où l'objet, les enjeux et les retombées d'une inscription sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité soient clairement expliqués. Cette inscription est réalisable si l'État haïtien se donne les moyens de renforcer son action à plusieurs niveaux :

- En premier lieu, il faudra garantir la sécurité de la zone et un retour à la vie normale. En effet, depuis 2019, le niveau de menaces a drastiquement augmenté. La communauté est devenue la cible de violences exercées par des groupes armés;¹¹
- La promotion de la valeur patrimoniale mérite d'être améliorée ;
- Le dialogue entre les autorités publiques responsables de l'inscription et les bénéficiaires de l'ADAAC et du village de Noailles doit être renforcé ;
- Le risque de surenchère du prix de la matière première doit être minimisé ;
- Le Ministère du Commerce et de l'Industrie doit déclarer le "Village artistique de Noailles" Appellation d'Origine Contrôlée (AOC);

In fine, la Commission Nationale de Coopération avec l'UNESCO devrait jouer un rôle effectif de coordination, avec un mandat renforcé et des moyens supplémentaires, notamment matériels.

Bibliographie

Cauna, Jacques de, *Au temps des Isles à Sucre*. Paris : Kartala, 1987.

Debien, Gabriel, *L'esclavage aux Antilles françaises (XVII^{ème}-XIII^{ème} siècles)*. Fort-de-France, Basse-Terre : Société d'histoire de la Martinique et Société d'Histoire de La Guadeloupe, 1974.

Desquiron, Lilas, *Les racines du vodou*. Port-au-Prince : Éditions Henry Deschamps, 1990.

Fondation AfricAmérica. *Actualisation du Répertoire des Projets Artistiques et Artisanaux (RPAA)*. Croix-des-Bouquets : Fondation AfricAmérica, 2020 (Catalogue de l'exposition *Nway Kanpé !*, 2016).

Fouchard, Jean, *Langue et littérature des aborigènes d'Ayiti*. Port-au-Prince : Henri Deschamps, 1988.

Fouchard, Jean, *Les marrons du Syllabaire*. Port-au-Prince : Henry Deschamps, 1988.

Fouchard, Jean, *Plaisirs de Saint Domingue*. Port-au-Prince : Henry Deschamps, 1988.

¹¹ https://www.change.org/p/gouvernement-haitien-appel-aux-autorit%C3%A9s-ha%C3%Aftiennes-pour-mettre-fin-%C3%A0-la-violence-des-gangs-arm%C3%A9s?recruiter=1171616163&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=psf_combo_share_initial&recruited_by_id=a49e3020-4cc9-11eb-b261-cf3ce99aa5f9&utm_content=fht-31027047-fr-fr%3A0

Girod, François, *La vie quotidienne de la société créole (Saint Domingue XVIII^{ème}, siècle)*. Paris : Hachette, 1972.

Haitian Art. New York : The Brooklyn Museum, 1972.

Hurbon, Laennec, *Dieu dans le vodou haïtien*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1972.

Moreau de Saint-Mery, Médéric-Louis. *Description Topologique, Physique, Civile, Politique et Historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*. Paris : Société de l'Histoire des Colonies Françaises, 1956.

Ministère de la Planification et de la Coopération Internationale de la République d'Haïti. *Schéma National d'Aménagement du Territoire*. Port-au-Prince, 2015.

Ministère du Commerce et de l'Industrie de la République d'Haïti, Programme des Nations Unies pour le développement en Haïti (PNUD Haïti). *Produits typiques d'Haïti. Les potentialités économiques*. Port-au-Prince : MCI/PNUD Haïti, 2014.

Stephenson, Barbara. *Amélioration de la capacité du secteur de l'artisanat en Haïti pour répondre à la demande du marché mondial. Établissement de la ligne de base*. Port-au-Prince : Banque Interaméricaine de Développement (BID), 2014.

Liste des URLs

<http://www.ipimh.org//fiche-fer-decoupe-villagenoailles-croix-des-34.html>

<https://www.ichaiti.com/article-27799-ichaiti-noailles-les-oeuvres-en-fer-decoupe-protéegées-par-la-loi.html>

https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015_a285.html

<https://www.ichaiti.com/article-27799-ichaiti-noailles-les-oeuvres-en-fer-decoupe-protéegées-par-la-loi.html>

<https://www.lecentredart.org/portail-de-lart-haitien/les-artistes/serge-jolimeau>

https://www.change.org/p/gouvernement-haitien-appel-aux-autorit%C3%A9s-ha%C3%AF-tiennes-pour-mettre-fin-%C3%A0-la-violence-des-gangs-arm%C3%A9s?recruiter=1171616163&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=psf_combo_share_initial&recruited_by_id=a49e3020-4cc9-11eb-b261-cf3ce99aa5f9&utm_content=fht-31027047-fr-fr%3A0

https://www.croixdesbouquets.net/Un-conte-revolutionnaire_a24.html

<https://www.croixdesbouquets.net/attachment/139224>

https://www.africamerica.org/Valorisation-du-Musee-Communautaire-Georges-Liautaud-et-du-Village-Artistique-de-Noailles_a327.html

<https://lenouvelliste.com/article/224548/ricoeur-et-saint-louis-bruno-du-village-de-noailles-deux-des-derniers-forgerons-de-la-caraiibe>

<http://www.oas.org/artsoftheamericas/georges-liautaud>

Appel à la Solidarité

L'Association des Artistes et Artisans de La Croix-des-Bouquets (ADAAC), la Fondation Odette Roy Fombrun (FORF), Kay Atizan et la Fondation AfricAmerica dénoncent une nouvelle fois les actes d'atrocités que subissent les habitants et artisans du Village Noailles de la Croix des Bouquets à cause de la guerre des gangs.

L'invasion du gang de Torcel dirigé par le nommé Vitelhomme Innocent afin d'affronter son rival « 400 mawozo », a fait au moins 15 morts au Village artistique Noailles, situé à Croix-des-Bouquets, dans le département de l'Ouest d'Haïti. De plus, une dizaine de maisons ont été incendiées par le gang envahisseur, entraînant ainsi la fuite d'une centaine de famille dudit Village. Des pertes en vie humaines et des dégâts matériels ont été révélés par les organisations Africamerica et ADAAC, volant au secours des rescapés (*Le Facteur Haïti*, 20/10/2022).

<https://laquestionnews.com/plus-dune-douzaine-de-personnes-tuees-par-des-gangs-armes-a-noailles/>

Aux dernières nouvelles, le doyen du village, Serge Jolimeau était hospitalisé. Son habitation a été visitée par deux gangs différents qui les ont rançonnés et pillés. Il s'est échappé de justesse et n'a pas été kidnappé. Trois sanctuaires vodou ont subi des dommages également.

Le quartier de Bel-Air et le Village de Noailles en Haïti sont des hauts lieux de l'art haïtien. Leur disparition aurait des conséquences humaines et économiques désastreuses. Aidez-les à réparer et à reconstruire en faisant un don. Tout montant fera la différence. Merci d'avance pour votre solidarité.

Nous lançons un appel d'urgence aux dons pour accompagner ces familles victimes depuis le 12 octobre 2022. Votre aide en espèces ou en nature est indispensable : virement bancaire, outils pour les artistes victimes, appui alimentaire aux familles, location ou réparation de logement ou les funérailles des victimes.

Nous comptons sur votre solidarité, générosité et bienveillance.

https://www.gofundme.com/f/solidarity-with-belair-noailles-artists-haiti?utm_campaign=p_cf+share-flow-1&utm_medium=copy_link&utm_source=customer

L'ancre de la Santa Maria : itinéraire d'un objet muséal

Fritz-Gérald Louis

Introduction¹

Cet essai ne prétend pas faire le tour complet de l'ancre de la Santa Maria, ni faire le point sur les remous médiatiques que l'annonce de la découverte présumée de l'épave du bateau amiral de Christophe Colomb a occasionnés depuis 2003.² Il se veut un récit de la vie sociale de l'ancre en tenant compte des différents régimes de valeur auxquels elle a été confrontée dans le temps et dans l'espace. Il s'agit, en d'autres termes, d'une biographie de l'objet partant depuis le Grand Nord d'Haïti jusqu'à sa demeure actuelle, le Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH) à Port-au-Prince. Le cadre théorique est fourni par l'ouvrage édité par l'anthropologue Arjun Appadurai *The social life of things: un objet est la résultante d'un long processus et de changements de régime de valeur dans un cadre spatiotemporel donné*. Selon Appadurai, au-delà de sa fonction première, l'objet traverse différents contextes et acquiert différents statuts en interagissant avec soit des écofacts³ soit des artefacts. Il s'agira non seulement de rendre visible l'histoire de l'ancre avant son intégration dans la collection nationale d'Haïti, mais aussi son existence à l'intérieur de celle-ci.

Présentation de l'objet

L'ancre de la Santa Maria, retrouvée au large de la baie de Caracol⁴ vers la fin du XVIII^e siècle, mesure quatre mètres de haut. Elle est exposée aujourd'hui par-devant des gravures représentant la vie sociale des Taïnos, leur génocide et des objets militaires ibériques. Elle est reconnue comme l'une des pièces-phares⁵ du MUPANAH. Elle est la trace d'une vision du monde expansionniste et offre l'émotion que suscite la rencontre avec le Moyen-Âge européen finissant.

Cinq cents ans auparavant, soit au mois d'août 1492, trois navires levèrent l'ancre dans les eaux espagnoles pour arriver - par erreur - dans une destination inconnue. Il s'agit de la Pinta, la Niña et la Santa Maria, ce dernier étant le plus grand des trois, dans lequel se trouvait l'amiral Christophe Colomb (1451-1506) et qui ne retournera plus en Espagne. Considérée comme une caraque en raison de sa proportion, la Santa Maria appartenait au cartographe et capitaine de navire Juan de la Cosa (circa 1460-1510). Le navire était destiné au commerce. Le lieu exact de sa construction est toujours incertain ; cela dit, une littérature abondante suggère soit la région de Galice

1 Je tiens d'abord à remercier Carlo Célius pour ses suggestions, commentaires et sa pertinence dans la révision du texte. Ensuite Gérald Alexis de m'avoir accordé un entretien et finalement, Jocelyne Désir pour son support émotionnel lors de la rédaction.

2 Voir le rapport préliminaire de la mission effectuée sur Cap-Haïtien établi en septembre 2014 par les experts de l'UNESCO, du Ministère de la culture et du Bureau national d'ethnologie.

3 On définit écofact par un objet de musée d'origine naturelle.

4 Commune située dans le département du Nord-Est d'Haïti.

5 Néologisme que l'on doit au muséologue Yves Bergeron (2016).

soit la ville de Santander, en Asturies. Il s'agit de deux régions côtières atlantiques de l'Espagne réputées pour la construction de ce genre de bateau.

La caraque et la caravelle se distinguent par le principe de leur construction. La caraque était moins rapide, moins légère et moins manœuvrable que la caravelle. Par contre, elle était plus solide, plus large et tirait davantage d'eau qu'une caravelle. Étant de plus grande dimension, elle était destinée à ramener en Espagne de grandes cargaisons de ressources.

Départ de l'ancre de l'Espagne

Le 12 octobre 1492, soit deux mois après avoir quitté le port de Palos, le navigateur fit jeter l'ancre pour aller parcourir l'archipel des Bahamas. Quelques jours plus tard, il ordonna de lever l'ancre de nouveau, pour la jeter encore une fois, le 28 octobre de la même année, au large de l'actuel Cuba. Colomb et son équipage reprirent ensuite la mer pour continuer leur exploration et le 5 décembre, l'amiral tomba sur l'île d'Ayiti.⁶ Il passa les jours suivants à parcourir les côtes de cette île et à échanger avec les Taïnos. Le jour de Noël, vers onze heures du soir, la Santa Maria fit naufrage sur un récif corallien, ce qui mit fin à son aventure maritime.

Le journal de bord de Christophe Colomb nous a révélé qu'il fit construire, avec l'autorisation du Cacique Guacanagaric,⁷ un fort dénommé « Nativité »⁸ en l'honneur de la naissance de Jésus Christ. Le fortin fut bâti avec les restes du navire amiral près du lieu où s'était produit le naufrage. Nous ignorons toujours si l'ancre fut sauvée et rapportée sur terre par les marins espagnols. Postérieurement, elle connaîtra une nouvelle vie sociale en tant qu'objet d'exposition.

Début du nouveau régime de l'ancre

Malgré sa célébrité, la trajectoire de l'ancre avant son arrivée au MUPANAH est un sujet relativement peu étudié. Plusieurs questions se posent sur sa provenance, ses déplacements et ses modes de présentation. L'objectif de ce texte est d'apporter une contribution à sa biographie et son intégration dans la collection nationale haïtienne.

L'ancre fut découverte en 1781 sur l'habitation Fournier de Bellevue, dans la commune de Caracol, par des Français demeurant à cet endroit. Cette trouvaille était due à des travaux de curage entrepris pour éviter des alluvions qui risquaient de former des marécages. Dans *La description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie ouest de l'isle de Saint-Domingue* (1798), Moreau de Saint Méry décrit l'emplacement exact de l'ancre et analyse la forme physique de l'objet après son exhumation. Samuel Morrison, pour sa part, dans son ouvrage *Route of Columbus Along the North Coast of Haiti* (1940), abonde dans le même sens que son prédécesseur concernant l'endroit et la date exacte de sa découverte.

Dans une étude réalisée en 1894 par le Baron Émile Nau, on voit apparaître le début de la nouvelle vie de l'ancre. Sous la présidence de Florvil Hyppolite (1828-1896), la plus

6 Le mot signifie dans le langage des Taïnos, premiers habitants de l'île, terre de hautes montagnes.

7 Cacique du Caciquat le Marien, il est considéré comme un homme xénophile, pacifique et conciliant.

8 Il est à mentionner que le fort de la Nativité est le premier établissement européen dans le Nouveau Monde.

célèbre ancre du XV^e siècle fut transportée à Port-au-Prince par les soins du ministre de l'Intérieur de l'époque, Saint-Martin Dupuy, au mois de septembre 1892, pour être placée dans le Palais National (Nau 1894: 361). L'ancre change pour la première fois de régime de valeur, comme le suggère Appadurai. Si le déplacement permettait d'intégrer l'ancre dans les célébrations du 12 octobre, date qui marque l'intrusion de Colomb dans les Caraïbes,⁹ la célébration était un événement important pour le gouvernement car elle permettait d'installer les Haïtiens dans une temporalité associée à la géopolitique. En outre, cette célébration avait, à notre sens, une double vocation. D'une part, elle était une référence au passé qui n'est plus et de l'autre, elle le mettait en partage.

Itinéraire muséal

Un an plus tard, soit en 1893, Haïti fut invité par le gouvernement états-unien à participer à l'exposition universelle de Chicago, dont le thème était *le 400^e anniversaire de l'arrivée de l'explorateur Christophe Colomb dans le Nouveau Monde*. Le gouvernement haïtien expédia une collection d'œuvres littéraires ainsi que des objets précieux dont l'ancre pour le pavillon de la République d'Haïti (Dugué 1893: 84). Dans un article portant sur l'exposition universelle de Chicago, Charles Forsdick souligne que Haïti était présent pour deux raisons majeures (Forsdick 2014: 271). D'abord, on cherchait à contrer les nombreuses représentations négatives du pays pour attirer les voyageurs étrangers. La seconde raison était de présenter le seul témoin tangible de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique complétant l'exposition des bateaux reconstruits. La présence de cet objet signalait la centralité historique d'Haïti dans les récits de la découverte des Amériques et en même temps réaffirmait sa souveraineté face à l'expansionnisme américain. L'ancre était exposée à la verticale et de manière oblique sur un socle rectangulaire. Dans son environnement étaient présentés des journaux haïtiens publiés sous le gouvernement de Florvil Hyppolite, des ouvrages d'auteurs haïtiens, des spécimens de l'agriculture et des produits alimentaires (ill. 1).¹⁰ Notons que les œuvres littéraires exposées à proximité de l'ancre ainsi que des objets ayant appartenu aux héros de l'indépendance et d'autres objets haïtiens constituaient une muséographie qu'on pourrait appeler de la « contradiction ». D'un côté, le dispositif se voulait le témoin matériel du début du colonialisme, du génocide d'un peuple et de l'esclavage et de l'autre, de la souveraineté haïtienne légitimement acquise.

D'après Forsdick, Haïti se montrait à son avantage grâce à la richesse des objets exposés, mais aussi grâce aux nombreuses déclarations, dont le fameux discours de Frederick Douglass à l'ouverture de l'exposition en janvier 1893.¹¹ Grand amirateur d'Haïti, il fut nommé ministre résident et consul des États-Unis en Haïti de 1889 à 1891. Son séjour au pays lui valut d'être nommé commissaire du pavillon haïtien. Son discours commença par un éloge de la République:

Mon sujet est Haïti, la République noire, la seule au monde devenue République par ses propres forces. Je vais vous parler de son caractère, de son histoire, de son importance et de sa lutte pour passer de l'esclavage à la liberté et au statut d'État. Je vais vous parler de ses progrès dans le domaine de la civilisation, de ses rela-

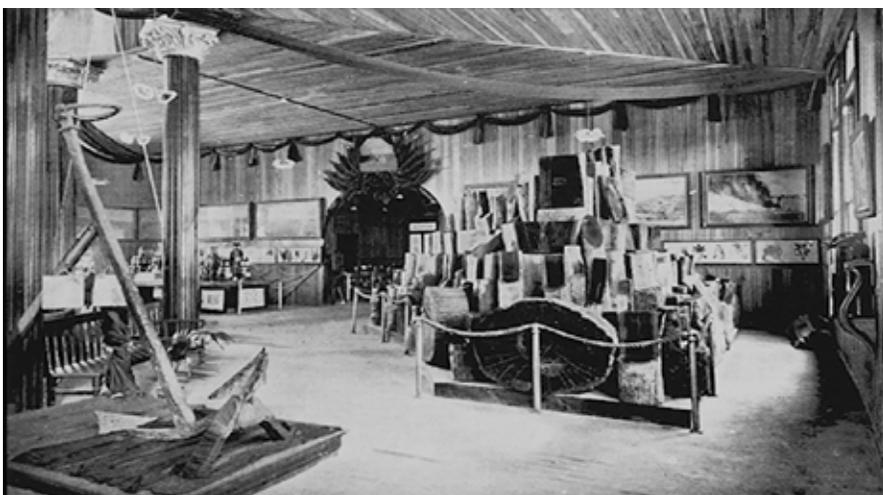
9 Selon Célius, 2019: 4, la journée était consacrée à Colomb.

10 Pour de plus amples détails sur les articles exposés à l'intérieur du pavillon haïtien lors de cette exposition. Voir Robert Gentil et Henri Chauvet (1893).

11 Autodidacte afro-américain né en 1818 et mort en 1895. Conseiller spécial du Président Abraham Lincoln, il se distingua par son talent d'orateur et d'écrivain.

tions avec les États-Unis, de son passé et de son présent, de sa destinée probable et de l'influence de son exemple en tant que République libre et indépendante sur ce que peut être la destinée de la race africaine dans notre pays et ailleurs.¹²

Malgré un discours aussi élogieux à l'égard d'Haïti par Douglass, posons-nous la question de savoir pourquoi Forsdick avait été nommé commissaire. Son statut d'abolitionniste ou d'admirateur d'Haïti suffisait-il? Autant d'interrogations qui seront explorées dans le cadre de la recherche doctorale.



Ill. 1 : Ancre de la Santa Maria exposée à Chicago, 1893

Une fois l'exposition terminée, l'ancre fut retournée en Haïti au Palais National. En effet, elle bénéficia d'un traitement particulier, dû à la visibilité qu'elle avait gagnée dans l'exposition universelle de Chicago, ce qui en fit un «objet-phare» lors des visites politiques ou diplomatiques. Elle faisait désormais partie du patrimoine haïtien.

Au début du XX^e siècle, l'ancre connaîtra un nouveau déplacement. Elle sera transférée du Palais National au premier musée étatique, le Palais du Centenaire (ill. 2).¹³



Ill. 2 : Le Palais du Centenaire

12 Frederick Douglass Speech in Chicago, <http://faculty.webster.edu/corbetre/haiti/history/1844-1915/douglass.htm>, consulté le 20 mai 2022.

13 Comme son nom l'indique, le Palais du Centenaire fut créé pour marquer les cent ans de de l'Indépendance haïtienne par le président Pierre Nord Alexis (1820-1910). Il fut inauguré le 1^{er} janvier 1904, non pas dans la capitale, mais aux Gonaïves, ville qui se situe à 140 km au nord de Port-au-Prince.

En effet, le 8 août 1912, une explosion détruisit le Palais National. Beaucoup d'objets non seulement à caractère artistique, mais surtout historique furent perdus. L'historien Georges Corvington, relate ce triste évènement dans son œuvre majeure *Port-au-Prince au cours des ans*. Il note que des bustes de Dessalines et de Toussaint Louverture, ainsi que l'ancre de la Santa Maria furent endommagés (Corvington, 1977: 263). Dans ces circonstances, et après sa réparation par Émile Amédée, un artiste bricoleur, il fut nécessaire de déménager l'ancre (Corvington 1977: 262). L'artefact quitta donc la capitale haïtienne pour être exposé aux Gonaïves. Ce qu'on peut retenir de ce déplacement, c'est que l'ancre bénéficia enfin d'une véritable mise en scène muséale. C'était une première sur le territoire national.

En 1939, à la suite de la démolition du Palais du Centenaire, l'ancre fut transférée, de la Cité de l'Indépendance à Port-au-Prince. Plusieurs auteurs, dont Pierre Massoni, affirment que le Palais était dans un état délabré, rongé par des moisissures, et qu'il courait un risque d'incendie. L'ancre était alors accompagnée de nombreux objets qui furent tous placés dans le Musée National récemment créé par le Président Sténio Vincent (1874-1959). Clovis Désinor, dans *Haïti, Première République Noire du Nouveau Monde. Son vrai visage* (1968) écrit que le dispositif de présentation de l'ancre dans le nouveau Musée était d'une grande simplicité, mais qu'il la mettait en valeur comme une figure de l'histoire du « Moyen-Âge ». Comme à Chicago, l'ancre était exposée à la verticale, sur un support de métal. Trois pièces l'entouraient: deux photographies, difficilement identifiables sur la documentation visuelle disponible aujourd'hui (ill. 3), et un buste à sa gauche. L'ancre domine la salle, mais remarquons que les œuvres censées l'accompagner n'ont pas de rapport avec la colonisation espagnole. Il y a donc incohérence dans la scénographie. L'installation sera maintenue jusqu'au voyage de l'ancre vers la Péninsule italienne en 1948.



Ill. 3 : L'ancre de la Santa Maria exposée au Musée National. Circa 1939-1948

L'ancre de retour en Europe

L'année 1948 marquait la réouverture de la culture italienne au monde extérieur par le moyen d'expositions et de biennales. Deux ans plus tard, à Gênes, une exposition autour de *Christophe Colomb et son temps* eut lieu. Le but de l'exposition consistait à mettre en valeur les exploits du navigateur génois et à célébrer le cinquantième centenaire de la naissance de Colomb (Célius 2019: 4). L'ancre de la Santa Maria était l'un des objets de cette exposition.

Après avoir quitté ce continent plus de quatre siècles plus tôt, l'ancre retourna en Europe. Accueillie en triomphe, elle commença son séjour au consulat général d'Haïti à Gênes devant un public restreint, constitué majoritairement d'Italiens et du consul haïtien (ill. 4). Notons que c'est la seule image où l'ancre se trouve en la position horizontale, malgré son intérêt historique unique.



Ill. 4 : L'ancre exposée au Consulat d'Haïti à Gênes



Ill. 5 : Lors d'un défilé à Gênes

L'objet patrimonial haïtien sur le sol génois semble ici une « attraction ». En effet, on aperçoit les Italiens écoutant attentivement les explications du diplomate haïtien. Ensuite, l'ancre participa à un défilé dans les rues de la ville. L'artefact était exposé seul sur un char, entouré de motocyclistes qui assuraient sa sécurité (ill. 5). L'ancre, dans cette parade, peut être vue comme un sémiophore, pour reprendre le terme de l'historien Krzysztof Pomian (1987), à savoir un objet porteur d'une spécificité factuelle qui permet d'appréhender comment les traces matérielles du passé sont patrimonialisées et dotées d'historicité.

Retour en Haïti et entrée au MUPANAH

Après l'expérience italienne, l'ancre réintègre le Musée National dit musée Sténio Vincent. Toutefois, vers 1960, celui-ci devait quitter le Champ-de-Mars pour être logé dans l'ancienne demeure du Président Paul-Eugène Magloire (1907-2001), au haut de Turgeau, où il demeura jusqu'à la chute de Jean-Claude Duvalier en 1986 (Doucet 2001: 59). Une fois encore, l'ancre est déplacée. À ce tournant s'en ajoute un autre, très significatif, qu'il importe de relater ici. Lorsque François Duvalier (1907-1971) décède, son fils hérite du pouvoir et décide de lui dédier un mausolée, à la demande de sa mère Simone Ovide Duvalier (1913-1997). L'idée d'un musée public s'ajoutera très peu de temps après. Ce nouveau Musée de la Nation doit être plus intégratif que les deux précédentes versions. Le 7 avril 1983 le MUPANAH verra le jour dans ce contexte.

Le nouveau musée doit être doté d'une collection. Le 20 octobre 1982¹⁴ un décret fut promulgué stipulant le transfert de l'ensemble du fonds du Musée national. Celui-ci menait à ce moment une existence morose; manquant de public, il fut déposé de sa collection, y inclus l'ancre de la Santa Maria (ill. 6).

Le MUPANAH est donc le résultat du démantèlement de deux musées publics antérieurs, le Palais du Centenaire et le Musée national Sténio Vincent. D'ailleurs, Carlo Célius affirme que la conception et le contenu du MUPANAH permettent d'apprécier le chemin parcouru depuis les deux musées précités (Célius 2019: 25)



Ill. 6 : L'ancre exposée en 2021 au MUPANAH

À partir de sa réception au MUPANAH en 1983, l'ancre ne connut plus de déplacement jusqu'à ce jour. Son installation dans la galerie dédiée à la période espagnole montre une nouvelle lecture de l'objet. L'ancre est contextualisée non seulement par des gravures, accrochées de façon linéaire, qui illustrent la vie des autochtones ainsi que leur génocide, mais en outre par une armure espagnole

¹⁴ Voir *Le Moniteur*, 21/10/1982.

et le portrait de Colomb. Cette scénographie est en accord avec la muséographie de l'ensemble. Ceci dit, quelle que soit la formule narrative choisie, l'ancre témoigne désormais de l'intrusion de « l'adversité » en Haïti, pour ne pas dire dans toute la Caraïbe. Finalement, cette mise en relation a renforcé son statut d'icône au sein de la collection du musée ou, pour reprendre le muséologue Yves Bergeron, d'« objet-phare » (Bergeron 2016: 3).

Il est intéressant de noter qu'il y eut d'autres expositions dans lesquelles l'ancre aurait pu se trouver, il n'en fut rien. Il convient d'en donner quelques précisions sur les circonstances. En 1992, deux expositions importantes furent consacrées au cinquième centenaire de la traversée de Colomb. L'une d'elles se tenait à Séville, du 20 avril au 12 octobre 1992, intitulée *L'Ère de la découverte*. La seconde était organisée à Gênes, du 15 mai au 15 août 1992, autour de *Christophe Colomb, le navire et la mer*. L'ancre brillait par son absence dans les deux. Gérald Alexis, conservateur du MUPANAH à l'époque, répondit lors d'un entretien qui eut lieu le 20 décembre 2019 que « premièrement, Haïti était dans un embargo international. On ne pouvait courir le risque d'envoyer l'ancre sans qu'elle ne nous soit retournée. Deuxièmement, à cette époque, aucune compagnie d'assurance n'aurait accepté de couvrir ce type d'envoi à partir d'Haïti ».

Conclusion

Cet article a tenté de retracer l'histoire de l'ancre de la Santa Maria dans une approche non seulement anthropologique et matérielle, mais aussi biographique. L'ancre s'est vue dotée d'une aura, au sens de Walter Benjamin, depuis son déplacement de Caracol jusqu'à sa demeure actuelle, le Musée du Panthéon National Haïtien. Le retraceur des différentes étapes de sa vie sociale et matérielle démontre qu'elle a changé d'usage, de valeur et de signification. Au cours de cette histoire, on remarque les différentes participations à des expositions internationales, des déplacements à l'échelle nationale et des réaménagements.

L'ancre, posée à la verticale sur un socle circulaire, apparaît tant comme le témoin matériel d'une idéologie que comme un instrument de destruction de toute une population. Au bout de l'histoire de cet objet, il a acquis le statut de témoin d'une période sanglante de l'histoire haïtienne.

Références

- Appadurai, Arjun, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Londres, New York: Cambridge University Press, 1986.
- Asquith, Wendy, « The art of postcolonial politics in the age of empire: Haiti's object lesson at the world's Columbian Exposition », dans *Historical Research*, vol 91, n° 253 (2018): 528-553.
- Augustin, Jean Ronald, *Mémoire de l'esclavage en Haïti. Entrecroisement des mémoires et enjeux de patrimonialisation*, thèse de doctorat (Ethnologie et Patrimoine). Québec : Université Laval, 2016.

- Avril, Prosper, *Le Mupanah, un monde à découvrir*. Port-au-Prince : Imprimeur, S.A., 2013.
- Balard, Michel, *Christophe Colomb : Journal de bord 1492-1493*. Paris : Imprimerie Nationale, 2003.
- Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, 2012.
- Bergeron, Yves, « À la recherche des « objets phares nationales » dans les musées », dans *Conserveries mémorielles*, n° 19 (2016) : 2-6.
- Célius, A. Carlo, « Le musée, le passé et l'histoire », dans *Muséologie - un champ de connaissance. ICOFOM Study Series Muséologie et Histoire*, n° 35 (2016) : 164-173.
- Célius, A. Carlo, « Musée et régime patrimonial en Haïti », manuscrit, 2019 : 1-36.
- Charlier Doucet, Rachelle, « Les musées en Haïti », dans *Conjonction*, n° 206 (2001) : 57-73.
- Corvington, Georges, *Port-au-Prince au cours des ans. La Métropole haïtienne du XIX^e siècle (1888-1915)*. Port-au-Prince : Imprimerie Henri Deschamps, 1977.
- Corvington, Georges, *Port-au-Prince au cours des ans. La capitale d'Haïti sous l'occupation (1922-1934)*. Port-au-Prince : Imprimerie Henri Deschamps, 1987.
- Desinor, M. Clovis, *Haïti, Première République Noire du Nouveau Monde. Son vrai visage*, Paris : Éditions Delroisse, 1968.
- Douglass, Frederick. Discours à Chicago <http://faculty.webster.edu/corbetre/haiti/history/1844-1915/douglass.htm>.
- Dugué, Donald, *Exposé général de la situation de la République d'Haïti*. Port-au-Prince : Imprimerie de la jeunesse, 1893.
- Forsdick, Charles, « Exhiber Haïti : la race remise en question durant l'exposition universelle colombienne de 1893 », dans Nicolas Bancel et al., *L'invention de la race*. Paris : La Découverte, 2014.
- Gentil, Robert & Henri, Chauvet, *Haïti à l'Exposition Colombienne de Chicago*. Port-au-Prince : Imprimerie J. Chenet, 1893.
- Latour, Bruno, « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'inter-objectivité », *Sociologie du travail*, n° 4 (1994) : 587-607.
- Massoni, Pierre, *Haïti, reine des Antilles*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1955.
- Morisson, E. Samuel, « The Route of Columbus along North Coast of Haiti, and the site of Navidad » dans *Transactions of the American Philosophical Society*, n° 4, Vol 31 (1940) : 239-285.
- Musée du Panthéon National Haïtien, *Les Trésors de la République*. Port-au-Prince : Grissom Company, 2017.
- Nau, Émile, *L'Histoire des caciques d'Haïti*. Paris : Gustave Guérin, 18942.
- Paret, Robert, « Le MUPANAH et la promotion des valeurs historiques et culturelles », *Museum International*, n° 62 (2010) : 39-45.
- Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*. Paris : Gallimard, 1987.
- Saint-Mery, Moreau, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie Ouest de l'Isle de Saint-Domingue* (1^{ère} éd. 1798). Paris : Société Française histoire d'outre-mer, 1984.

Le Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH) : entre représentation historique et quête mémorielle

Jean Mozart Feron

Introduction

Le Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH), héritier direct des collections du Musée National après sa fermeture (Célius 2006 : 171), est censé glorifier les héros de l'indépendance haïtienne obtenue aux dépens de la plus grande armée européenne de son époque. Les jeunes scolaires y trouvent un asile pour entretenir leur nationalisme ; un « nationalisme héroïque » (Célius 2004 : 38-48) tel que consigné dans la mémoire officielle et dans les manuels scolaires. Le MUPANAH (Musée du Panthéon National Haïtien) est connu comme l'un des lieux par excellence de revitalisation et de transmission de la mémoire collective, à travers la sauvegarde du patrimoine national historique et culturel haïtien dont il est chargé. Sa mission semble demeurer inchangée depuis sa création (Paret, 2010). En effet, comme stipulé dans l'article 3 du décret du 21 octobre 1982 portant création du MUPANAH,

le MUPANAH a pour mission de perpétuer et de diffuser le souvenir des Pères de la patrie, de formuler, en conformité aux objectifs retenus par les pouvoirs publics, la politique générale pour l'implantation et l'administration des musées historiques, artistiques et culturels à travers les régions et les collectivités locales d'Haïti et de participer à la conservation du patrimoine ainsi qu'à la diffusion de la culture nationale (*Le Moniteur* 1982).

Cette mission semble vouer ce musée à mettre en scène une forme de ritualisation de la mémoire des Pères de la patrie et, autour de chaque séquence exposée, des luttes haïtiennes contre l'esclavage. Cette ritualisation est palpable dans la représentation de la bravoure, de la vaillance et de la détermination des soldats de l'armée indigène à détruire le système esclavagiste qui s'était établi dans la colonie de Saint-Domingue devenue Haïti.

Les tentatives de comprendre l'intérêt des publics du MUPANAH pour l'histoire d'Haïti, en particulier son public majoritaire que sont les écoliers, ont conduit à la prise en compte d'une double tâche. Premièrement, il s'agit d'aborder la concurrence des mémoires (Barthélemy 2004 ; Michel 2014) entre, d'un côté, la victoire inouïe de l'armée indigène sur le système esclavagiste et de l'autre, les atrocités subies pendant les trois siècles d'esclavage. Deuxièmement, il s'agit également d'évaluer les représentations, les motivations, les attentes et les ressentis qu'ont les jeunes vis-à-vis de l'offre muséale.

Tout musée forme un ensemble dont les parties sont organiquement liées (l'objet, l'espace et le visiteur). Selon le Laboratoire de Muséologie et d'Ingénierie de la Culture (LAMIC),¹ la beauté du bâtiment est un facteur clé pour l'appréciation de la visite. Lionel Lerebours, ancien Directeur général du MUPANAH, décrit l'esthétique et le contenu du musée en rappelant sa mission dans la construction et l'organisation de la mémoire haïtienne. L'architecture, tant de l'intérieur que de l'extérieur est marquée par des cônes en béton qui filtrent la lumière naturelle:

Le tombeau² est éclairé le jour par la lumière du soleil qui s'échappe d'un cône que nous qualifions de principal par rapport à sept autres de dimensions moindres [...] Ce tombeau symbolique constitue l'antichambre d'une première salle demi-circulaire : la galerie historique du musée. À travers une exposition permanente qui est divisée en sept parties, l'histoire d'Haïti est racontée de la période précolombienne jusqu'aux années quarante (Lerebours 1999 : 6).

Aujourd'hui cette galerie va jusqu'à 1986, année qui marque la fin du régime des Duvalier. Cependant, le constat de Lerebours concernant la galerie historique est toujours valable: «C'est la galerie la plus visitée depuis toujours par les élèves. Elle leur permet de remettre en place leurs notions d'histoire, et de revivre à travers les panneaux, les documents et objets divers, certaines tranches de l'histoire si agitée du pays» (Lerebours 1999 : 6).

Cet article entend analyser d'un côté les attentes et les motivations du jeune public scolaire à l'égard de la mise en scène de l'esclavage par le MUPANAH et de l'autre, les stratégies du musée pour la transmission des messages véhiculés par l'exposition. J'utiliserai un ensemble d'articles de presse, de documents d'archives, d'observations et d'entretiens conduits en 2011, ainsi que des commentaires de visiteurs entre 2012 et 2018 laissés dans les cahiers de suggestions du musée, en particulier lors de l'exposition *Chimen Libète* (Chemin de Liberté) ouverte entre le 20 septembre et le 30 octobre 2012 et dans la période de mai à août 2018. Les entretiens réalisés avec une trentaine de personnes (élèves en classe de première, étudiants et professionnels de musées) ont cherché à comprendre comment les visiteurs se représentent et s'approprient la mise en musée de leur histoire, l'accueil et le traitement à l'intérieur du musée. Ces entretiens étaient au cœur de mes recherches réalisées en 2012 (Féron 2013).

La direction d'éducation et animation du musée souhaite que l'exposition permanente sur l'histoire d'Haïti soit accessible à tous les publics; les guides doivent s'ajuster aux multiples profils des visiteurs. Toutefois, le musée attire surtout le public scolaire. Dans un premier temps, mes entretiens avec les élèves portaient sur leur motivation, leur appréciation et leur perception de la visite. Nous discutons l'accueil, la scénographie et leur manière d'appréhender l'exposition permanente et le MUPANAH en général. Dans un second temps, des professionnels – particulièrement des guides-animateurs – ont été choisis pour donner leur impression sur les groupes scolaires et la compréhension de leur tâche.

1 Le LAMIC est un laboratoire de recherche en muséographie, en modélisation et en muséologie rattaché à l'Université Laval au Québec.

2 Le tombeau que décrit l'auteur représente le panthéon à l'intérieur duquel sont gardés les restes symboliques des héros de l'indépendance haïtienne, à savoir Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, Henri Christophe et Alexandre Pétion.

Le MUPANAH face à l'expérience esclavagiste : l'exposition temporaire *D'Ayiti à Haïti : la liberté conquise*



III. 1 Rotonde dans le MUPANAH: les débuts de la lutte pour la liberté. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

Carlo A. Célius s'interroge : «La pratique de l'esclavage porte sur une très longue durée, selon une distribution spatiale qui n'épargne aucun continent, aucune civilisation. Comment comprendre qu'il ait fallu attendre ces années 90 pour que se soit exprimée la volonté manifeste de l'inscrire de manière significative dans le musée ?» (Célius 1998 : 249). Il faut dire que le débat sur la mise en musée de l'esclavage est entamé très tardivement en Haïti. Il a fallu, en outre, des réflexions interdisciplinaires pour analyser les stigmates sociaux de l'esclavage et conceptualiser sa mémoire (Augustin 2012 : 205). Si, d'un côté, on reconnaît l'importance de la mise en public de la mémoire de l'esclavage par le biais d'un musée, d'un autre côté, Christine Chivalon (2005, 2012) suggère de traiter cette question avec précaution dans les sociétés comme l'haïtienne ayant connu la traite et l'esclavage. Car, si la mémoire de cette période peut être fragmentaire pour les descendants des bourreaux, elle peut l'être tout autant pour les descendants des victimes, qui à leur tour tendent à refouler un sentiment de honte et de blessures interminables qui risque de «rendre presque invisible la mémoire de l'esclavage dans l'espace public» (Augustin 2012 : 215- 216). Dans un cas comme dans l'autre, le refoulement peut constituer une entrave à la transmission de cette mémoire. Jean Davallon suggère de nombreux moyens permettant d'alimenter la mémoire collective nationale:

Pour que la transmission s'opère, il est néanmoins nécessaire qu'elle soit performante, c'est-à-dire énoncée, soit sous forme verbalisée, soit à travers une mise en pratique. Une des formes exemplaires de la manifestation de la mémoire collective est le témoignage, mais il faut aussi faire mention de toutes les formes de transmission orale et pratique, des techniques, savoirs et savoir-faire à travers des situations socialement définies tels un rituel, un récit, un spectacle,

une intervention, une discussion, une rencontre, un apprentissage, la mise en œuvre d'une technique, etc. (Davallon 2015 : 63).

Il s'agirait d'élaborer une stratégie pour encourager l'effort de remémorer un passé commun dans un contexte où les mémoires ont été « malmenées, écrasées par la puissance coloniale et produites dans les conditions de la violence esclavagiste » (Chivallon 2006 : 10).

Si le MUPANAH doit servir de catalyseur pour la réflexion des jeunes sur leur passé, la question se pose de savoir dans quelle mesure ce musée réussit à combler le vide mémoriel lié à l'esclavage. Deux expositions temporaires ont tenté de donner présence à l'indicible qui hante la mémoire haïtienne. À côté de son exposition permanente, consacrée partiellement à l'esclavage, le musée a réalisé en 2004, à l'occasion du bicentenaire de l'indépendance, l'exposition *D'Ayiti à Haïti, la liberté conquise : une exposition du Musée du Panthéon National Haïtien (2004)*. Cette exposition a retracé l'histoire du pays depuis les Taïnos jusqu'à la période nationale. Il faut rappeler qu'elle a été réalisée au milieu de troubles politiques qui ont poussé un groupe d'intellectuels haïtiens jusqu'à signer une pétition refusant de célébrer sous Jean Bertrand Aristide, chef de l'État à ce moment, les deux cents ans d'indépendance. En septembre 2012, le musée a inauguré l'exposition *Chimen Libète/Chemin de la liberté*. De novembre 2016 à janvier 2017, il a également accueilli l'exposition internationale itinérante intitulée *Mémoires libérées*,³ mais ce cas particulier fera l'objet d'un autre débat.

De nombreuses études ont abordé l'expérience esclavagiste de Saint-Domingue sous l'angle des mémoires partagées, mais aussi inconciliables. Gérard Barthélemy croyait « que l'esclavage semble aujourd'hui avoir en grande partie disparu de la mémoire vivante du peuple haïtien » (Barthélemy 2004 : 128). Pourtant, sans qu'on ne s'en rende compte parfois, les séquelles de cette mémoire restent présentes dans nos rapports humains quotidiens (Chivallon 2010). Il est clair qu'en amont, un long travail d'appropriation et de prise de conscience de l'histoire et de la mémoire reste à faire, mais en aval il est fort à parier que la mise en partage de cette mémoire au MUPANAH dans les différentes expositions porte le public à se le réapproprier peu à peu. Un étudiant-visitateur de l'exposition *Chimen Libète* écrit que

Virtuellement, je viens de vivre mon « pandémonium » historique. La conclusion devrait normalement être très louable, vu le chemin parcouru par nos aïeux, mais tout cela prend un tournant indéchiffrable dans les situations sociopolitiques et culturelles actuelles. L'esclavage n'est plus, la liberté n'est pas encore...

Ce commentaire traduit tout un pan idéologique inhérent aux aspirations des Haïtiens. Selon un dicton haïtien rappelant le projet social de Jean-Jacques Dessalines, fondateur de la nation haïtienne « il n'y a pas de liberté sans bien-être ». D'autres commentaires voient en l'exposition une occasion d'exprimer leurs revendications et leurs attentes par rapport aux torts causés à leurs compatriotes. C'est que le public lit une exposition à partir de la situation sociopolitique et culturelle qui est la sienne. On comprend donc que l'exposition peut éveiller un sentiment d'inquiétude ou de révolte chez le visiteur lorsqu'il compare son passé à la situation à laquelle il se trouve confronté dans le présent.

3 <https://www.icihaiti.com/article-19584-icihaiti-histoire-exposition-memoire-liberee-au-musee-du-pantheon-national.html> (consulté le 11/05/2020).

L'expérience esclavagiste d'Haïti constitue un fardeau tellement lourd que le musée ne saurait la présenter en une ou deux expositions. L'indépendance nationale étant, selon Fanon (1961), le premier degré de la réparation des horreurs perpétrées par la France coloniale, elle est longtemps traitée de manière sporadique tant dans les manuels d'histoire que dans les rares expositions. Car parler de cette expérience semble être tellement douloureux que l'on se rattrape sur l'héroïsme de la victoire de l'armée indigène sur Napoléon. La transmission devient alors fragile. Quand Louis-Georges Tin rappelle qu'Haïti était «la colonie la plus prospère du monde» (Tin 2013:18), un Haïtien ne le voit pas forcément comme positif mais au contraire, comme une insulte puisque cette prospérité, ses ancêtres l'ont payée au prix fort. Dans cette constellation, il y a plusieurs réflexions à faire. La première porte sur le fait que «la perle des Antilles», terme utilisé par les esclavagistes, ne se rapportait ni à la beauté du paysage ni à la fertilité du sol. Cette perle brillait certes, mais au milieu de la boue et le sang des damnés, au mépris des cris de douleur, des coups de fouet, de l'écartèlement des corps, etc. La deuxième porte sur une prospérité qui s'était construite au prix de la chair et du sang des centaines de milliers de noirs déracinés de leurs territoires et de leurs familles pour accomplir les rêves cupides et avides de personnes avec qui ils n'avaient rien en commun. Voilà ce que le musée se doit de faire connaître à ce public qui attend tant de lui.

De Saint-Domingue à Haïti : une liberté conquise mal digérée



Ill. 2 Les Visages de la Liberté. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

L'exposition *D'Ayiti à Haïti : la liberté conquise* a mis en scène l'indicible longtemps occulté. Elle a exposé une victoire des damnés qui renversent les forces esclavagistes représentées aujourd'hui par l'Occident, selon Claudy Delné (2013). L'aversion de l'institution esclavagiste à cette victoire vient du fait qu'elle n'a pas été acquise uniquement pour les Haïtiens, mais pour un monde ayant soif de liberté. Myriam Cottias et Hebe Mattos (2016) étudient l'onde de choc qui se répand sur tout le continent. En

dépité des efforts pour éviter la rencontre entre ces peuples, les idéaux de liberté de la jeune nation haïtienne ont traversé les frontières et ont été une source d'inspiration pour d'autres insurrections. Cottias et Mattos (2016 : 10) plaident pour des recherches sur les relations directes entre les colonies de la Caraïbe et les pays d'Amérique du Sud, très peu systématisées jusqu'à présent, à la fois sous l'angle des capitaux et des techniques et dans la perspective des personnes, libres ou esclaves. Cette approche permettrait de mieux comprendre l'influence de la Révolution haïtienne sur les pratiques émancipatrices dans les pays restés sous l'emprise coloniale après l'abolition de l'esclavage ou vice versa, restés esclavagistes après leur indépendance. D'un côté, les tenants du système esclavagiste essayaient de barrer l'accès aux idéaux révolutionnaires et libérateurs des héros de l'indépendance haïtienne à ces pays de l'Amérique latine et du reste de la Caraïbe. D'un autre côté, ils réfutaient l'idée de liberté acquise par la jeune nation. Marcel Dorigny (2019) l'a bien expliqué : «Haïti n'a été reconnu par aucune puissance de l'époque. Au contraire en 1815, les puissances européennes réunies à Vienne reconnaissent les droits de la France sur Saint-Domingue». Casimir (2019), s'appuyant sur les réflexions de Marlene L. Daut (2019), précise cependant que «le pays n'est pas mis au rencart. Si la Révolution haïtienne et de Vastey avec elle, refuse un monde où la personne est l'objet d'un commerce, ils choisissent eux-mêmes de se replier, de couper les amarres avec le monde moderne». Haïti s'est trouvé à se battre, selon Casimir, pour une forme de modernisation sans esclavage dès le début du XIX^e siècle. On peut se faire une idée de la tâche à laquelle ce pays s'est trouvé confronté, tout en étant menacé par le système esclavagiste. Lorsqu'on parle de la mémoire de l'esclavage, on oublie souvent la mémoire des *marrons*. Cette mémoire doit être prise en compte pour la simple raison que, du point de vue du droit colonial français, le *marron* était un esclave évadé (Dorigny 2019). C'est-à-dire qu'il s'agissait d'un esclave qui avait abandonné le cadre supposé « naturel » ou « légal » de sa vie qu'était l'habitation. À l'encontre du colon, le *marron* se concevait lui-même comme un homme libre.

La réception : le public scolaire

Est-ce que le MUPANAH permet aux jeunes Haïtiens (sa cible principale) de voir leur passé d'esclaves et d'hommes libres (compte tenu de leur fierté nationale et leur projection dans le futur), autrement dit de développer une conscience historique ? Dans quelle mesure ces visites guidées contribuent-elles à forger le citoyen conscient de ses droits et de ses devoirs ? Pour y répondre, il faudrait mieux comprendre certains problèmes liés à l'éducation dispensée dans les musées haïtiens. Mes questions appliquent les réflexions de Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire (1925) à la mémoire de l'esclavage en Haïti et à sa *muséification* dans le MUPANAH.

L'intérêt à visiter le musée semble souvent dû à l'exaltation de la mémoire des héros de l'Indépendance d'Haïti, que l'historiographie officielle a pratiquée. Il peut être lié également au niveau d'informations dont on dispose sur un personnage qui a marqué l'histoire d'une façon ou d'une autre. Un élève confie ainsi : « Je voulais savoir où ont été déposés les restes du président François Duvalier et j'ai appris que l'endroit où ils se trouvent a été transformé en « Musée du Panthéon », mais on a remplacé ses restes par ceux de nos ancêtres. J'ai appris que c'était le MUPANAH ». Certains sont parfois animés par la curiosité ou le souci de découvrir l'histoire. Un premier déclare que « depuis mon enfance à l'école, j'étudie l'histoire d'Haïti et j'ai trouvé essentiel à

un certain moment d'aller découvrir certains objets servant d'indices qui ont marqué l'histoire». Moins passionné, un autre élève avoue : «J'ai été aux examens officiels quand une amie m'a proposé de faire un tour au MUPANAH puisque c'était tout près, pendant la pause [...] », mais il se rattrape tout de suite : « j'apprends mieux l'histoire de mon pays, je connais mieux mes origines et je sais qui je suis ».



Il. 3 étudiants autour de la Liberty Bell. Avec l'aimable autorisation du MUPANAH, Port-au-Prince

Nombre d'élèves vivent l'expérience de la visite du musée comme une sorte d'excursion ou dans le cadre d'un devoir maison. D'autres, par contre, veulent se familiariser avec l'histoire nationale. Une élève précise que «la première visite était surtout par curiosité et les autres étaient d'ordre pédagogique et pour remémorer en moi mon *haïtianité*». ⁴ Pour les héritiers de l'élite haïtienne, elle s'impose parce que la famille leur exige une bonne connaissance du passé national. Dans la plupart des cas, les visiteurs disent leur désir de s'approprier l'histoire nationale dans laquelle ils se reconnaissent comme (co)héritiers des héros. Cela les porte à s'interroger sur le rôle qu'est censé jouer le MUPANAH, en tant qu'institution culturelle et mémorielle, dans la constitution et transmission du savoir sur l'esclavage et ses corollaires dans la société haïtienne ; non pas un esclavage qui fait paraître l'inhumanité du système, mais un mal vaincu par la force et la bravoure des ancêtres.

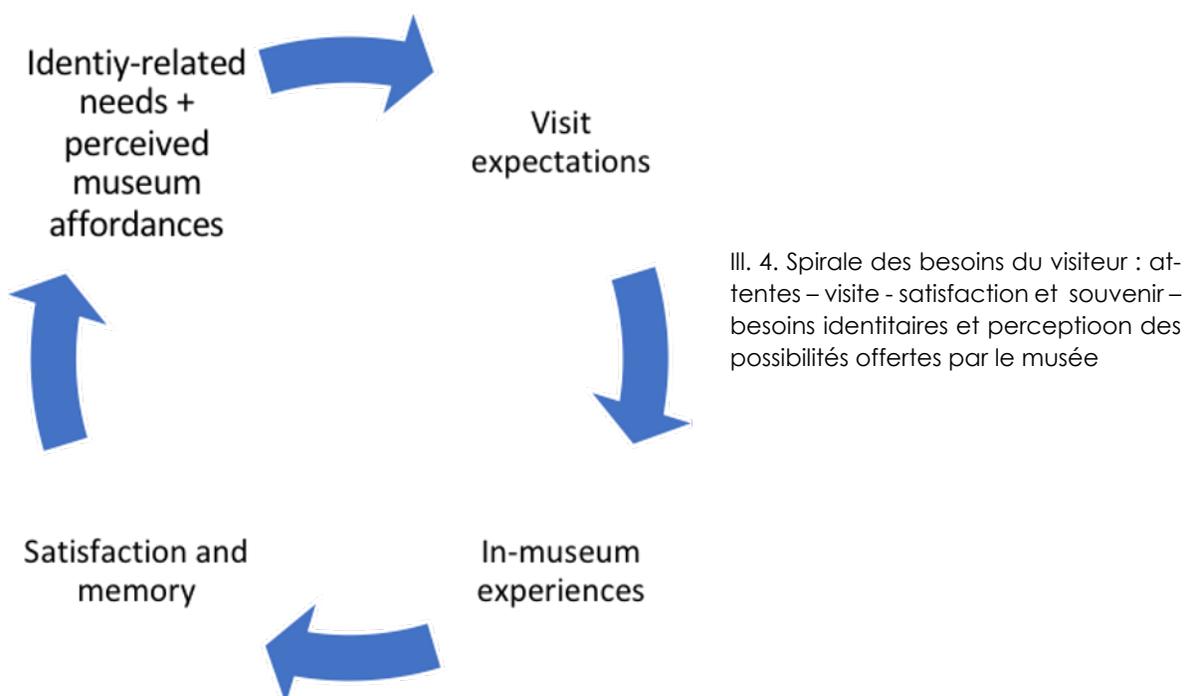
L'objectif de mon enquête consistait à évaluer la qualité d'approche de ces visites sur une échelle de satisfaction schématique (Très satisfait — Satisfait — Peu satisfait). Les impressions positives l'emportent largement. Si certains se disent charmés par l'architecture du musée, à d'autres le musée apporte un complément dans les cours d'histoire nationale. La visite suscite souvent de multiples réflexions chez les jeunes sur leur identité et leur existence : « Qu'est-ce que je deviendrais sans une telle vision du passé de mon peuple ? Qu'aurait été mon avenir si ce modèle de société avait été différent de ce

⁴ Par « haïtianité », je suppose que l'élève cherche à dire son appartenance aux particularités culturelles et historiques propres à Haïti ; tout ce qui la porte à se sentir haïtienne dans l'âme. Ces particularités ont trait à « la question de l'existence d'une culture haïtienne dont les modalités et les expressions historiques, sociales et esthétiques se différencient en totalité ou en partie de celles des autres peuples du monde » (Crosley 1992: 124).

qu'il est actuellement ?» Ces propos indiquent les multiples interrogations que peuvent se poser ces jeunes. Le musée peut étancher la soif de connaissance, mais il fournit aussi des éléments à la quête de l'identité et j'ajouterais même qu'il apporte de la consolation face à l'adversité contemporaine. Le Musée est ainsi l'expression d'une politique éducative adéquate et adaptée à la formation citoyenne.

Le niveau de satisfaction varie en fonction de l'attente du visiteur. Certains avaient espéré faire des découvertes comme celui-ci : «Je m'attendais à découvrir d'autres choses nouvelles que ce qu'on raconte sur l'histoire nationale dans les livres et dans la rue». D'autres ont cru pouvoir trouver dans le musée un espace de loisirs, d'échanges et de réflexions après avoir suivi le parcours : «Avant ma première visite, je me demandais s'il y avait un espace de loisir et d'échange avec les autres élèves. Mais j'étais déçue de nous voir tous sur la cour. Pas d'espace approprié. Pas d'endroit pour s'asseoir. Même pas quelque chose à manger à part du *Papita* ». ⁵ Un autre groupe s'attendait à trouver une exposition sur des périodes bien précises : «Étant donné que je suis toujours intéressé par l'histoire des batailles pour l'indépendance, je m'attendais à voir une exposition sur la période révolutionnaire comme on l'appelle au musée». Ces opinions sont représentatives. Bon nombre de jeunes souhaitent participer à toute activité qui pourrait les aider à sortir de leur routine quotidienne.

Répondre aux questions sur le passé semble annoncer l'avenir. Les souhaits de ces jeunes expriment leur souci de trouver plus de sens à leur visite. John H. Falk (2009) a modélisé l'expérience des visiteurs de musée en fonction de leurs motivations identitaires (2009). Il essaie de concevoir un modèle prédictif de l'expérience des visiteurs permettant aux professionnels des musées de pouvoir mieux répondre aux besoins de ces derniers. Les jeunes interviewés par moi ont manifesté des besoins, attentes et satisfactions semblables à ceux recensés par Falk, tant par rapport à l'identité qu'à la mémoire collective. Le diagramme suivant n'est pas un cercle mais une spirale, suggérant que les réponses aux questions des visiteurs les incitent à revenir.



⁵ La *Papita* est un produit de la banane plantain consommée sous forme de *Chips*. Elle est reconnue comme l'un des sous-produits les plus commercialisés en Haïti.

Pour une évaluation du public scolaire du MUPANAH

La manière dont maints chercheurs (Allard 2003; Falk 2009, Chivallon 2013) approchent les publics de musées – en particulier les adolescents composant le public scolaire – facilite la lecture de mes entretiens. Or, il faut tenir compte des exhortations de Michel Allard appelant à admettre que l'élève ne peut pas tout comprendre, tout voir et tout apprendre lors d'une seule visite:

La tentation est grande, pour lui faire profiter au maximum de sa visite, de lui présenter tous les trésors exposés dans les vitrines. Plus souvent qu'autrement, l'élève s'ennuie. Il s'approprie une infime parcelle de toutes les connaissances qu'on voudrait bien qu'il acquière (Allard 2003 : 42).

D'où un certain mécontentement chez les jeunes concernant le parcours et la durée de la visite, les explications fournies par les guides, le nombre d'objets exposés, et les parties de l'histoire occultées de l'exposition. D'autres aspects relèvent de leurs visites personnelles sur lesquelles je reviendrai.

Concernant les motifs de visite au MUPANAH, la majorité des réponses tournait autour de la nécessité de connaître leurs origines sociales et ethniques, de s'informer sur la richesse de leur culture et de chercher une identité qui leur soit propre. Elles témoignent de leur conscience du passé et de l'adhésion à la valorisation de l'histoire et de la culture de la République à l'intérieur du musée. Mais ils révèlent aussi l'importance que revêt la participation des établissements scolaires à leur quête d'identité. Leurs propos suggèrent qu'à fur et à mesure de leur scolarité, leur demande culturelle devient un enjeu majeur dans la recherche d'un sens à leur existence en passant par la volonté de savoir d'où ils viennent, qui ils sont et comment ils peuvent se projeter dans l'avenir. Ce qui suppose le besoin de questionner le passé, d'en sélectionner les moments de gloire et de s'identifier à un groupe ; la quête d'identité débouchera sur cette conscience historique. Les formes de transmission peuvent modifier la réception du/des message (s) véhiculés par le musée, voire provoquer l'aversion chez l'élève. Allard estime que ce public particulier nécessite d'être traité avec beaucoup de soin.

Signalons que si critique il y a, elle ne concerne guère les pièces exposées. Car le concepteur d'une exposition se voit obligé de sélectionner les pièces en fonction de leur état de conservation, tout en tenant compte de la capacité d'enregistrement du visiteur moyen. L'exposition permanente jette un regard transversal sur l'histoire d'Haïti tout en tenant compte du désir de son jeune public de se trouver dans une ambiance contemporaine. Le niveau de satisfaction des répondants peut être interprété comme une reconnaissance des efforts consentis par le musée à l'attention de son public. Si une très faible proportion des réponses estime qu'aucun aspect de la visite n'a attiré leur attention, quelques critiques sont à mentionner. D'abord, en l'absence d'une boutique, la visite ne laisse pas de souvenir matériel, d'autant plus qu'il y a interdiction de prendre des photos. Ces critiques sont à prendre en considération: il faut sensibiliser l'élève au contact avec les objets, uniques et fragiles, exposés dans le musée. Le flash d'un appareil photo peut abîmer l'objet, voire le détruire complètement, mais rares sont ici les personnes qui comprennent la prohibition de

la prise de vue photographique. L'élève doit comprendre que cette mesure lui permettra de répéter cette expérience en d'autres occasions et facilite celle-ci aux visiteurs à venir. On déplore également qu'«il n'y a pas d'espace de débats, de discussions et d'échanges pour les élèves après les visites». D'autre part, certains élèves désirent disposer de beaucoup plus de temps devant les objets, tandis que le guide est sous la pression du temps.

L'insatisfaction de quelques-uns ne signifie pas pour autant le mécontentement général. Les entretiens soulèvent un ensemble de points qui, aujourd'hui, constituent un défi pour certains musées confrontés au besoin de modernisation et aux nouvelles exigences des publics, telles que l'interactivité visiteur-objet, les écrans interactifs, l'accès à une cafétéria et à des espaces de loisirs, etc. Les jeunes en classe de première (fin d'adolescence) se montrent relativement critiques face à certaines situations. À retenir également, le reproche que « les guides accordent plus d'importance aux touristes étrangers qu'à nous », un aspect à éclaircir, puisque d'autres expriment leur satisfaction à propos du professionnalisme des guides. Effectivement, aucune raison ne justifie le fait qu'un guide privilégie un visiteur étranger puisqu'il s'agit d'un principe démocratique censé être le même pour tous.

L'incompétence des guides est un autre reproche. Étant donné qu'ils viennent avec des attentes liées soit à des lectures, soit à une information reçue d'une personne de confiance (parents, amis, enseignants, etc.) tout détail ou réponse contraire à leurs attentes pourrait entraîner chez les jeunes l'impression que le guide n'est pas à la hauteur de sa tâche. Or, le manque de performance d'un guide peut avoir différentes causes. Une fois je voyais un guide laisser son groupe d'élèves poursuivre la visite seul. L'autonomie partielle des jeunes dans le suivi de parcours est fortement encouragée par Michel Allard : «... il faut respecter un équilibre entre le dirigisme absolu et un laisser-faire total» (Allard 2003 : 47). À ma question désintéressée le guide répondit : «... je travaille depuis ce matin ! [Il était 14h 45] Le pire est que je ne sais pas jusqu'à quelle heure je suis là parce qu'il y a une forte fréquence de visites». En général, le stress des guides est un sujet de préoccupation pour les musées, car il peut affecter la satisfaction des publics.

Rencontres avec les jeunes : quête du sensible et d'une expérience mise en partage

Les jeunes scolaires fréquentant le MUPANAH découvrent un patrimoine immense et diversifié. C'est en particulier la galerie historique qui permet aux jeunes de s'approprier une histoire reflétant ce qu'ils sont, la perception qu'ils ont d'eux-mêmes et ce que les autres pensent d'eux en tant qu'Haïtiens. Mais ces entretiens font entrevoir des aspects nouveaux. Le public est plutôt marqué par un désir constant de connaître le passé et de vénérer les héros de l'indépendance d'Haïti, ou en tout cas de s'informer et d'en parler avec les autres. Ils cherchent également, selon les témoignages recueillis, à confronter les récits d'histoire présentés dans l'exposition à ceux figurant dans les manuels d'enseignement (ou des cours magistraux) et à mémoriser des données à partir de leur visite puisqu'ils sont ici en contact avec les objets et images représentant les différentes périodes du pays.



Ill. 5 Vue partielle de la collection permanente. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

Les données de l'enquête révèlent que ce public scolaire construit une représentation collective du passé à partir de l'organisation muséographique. Sa manière de s'approprier les messages transmis dans l'exposition montre une forte demande des modalités contemporaines de présentation qui facilitent cette transmission ; exigences qui concernent par ailleurs aussi le contenu. La mise en place des dispositifs permettant le contact avec les objets facilite le sentiment de fierté particulièrement souhaitable concernant l'insurrection des esclaves menant à l'indépendance. Les entretiens permettent de mesurer l'impact qu'ont les moyens scénographiques installés par le MUPANAH sur le jeune public en vue de stimuler son sentiment ou sa pensée politique. Ils montrent également l'avantage à tirer de la fréquentation de ce musée par le public scolaire pour la compréhension et l'appropriation du passé haïtien. Le musée comme outil de transmission de savoirs est d'un soutien inestimable, à condition de structurer les visites en établissant un programme formel d'éducation muséale. Car former les citoyen.ne.s qui assureront la pérennité institutionnelle et le développement social, économique, politique et culturel d'Haïti reste un des enjeux majeurs du système éducatif haïtien.

Compte tenu du désir des jeunes — qui se manifeste surtout en fin d'adolescence — d'une identité conforme au passé de leur peuple, l'enjeu est de taille tant pour le MUPANAH que pour le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle. Ces institutions devraient conjuguer leurs efforts pour atteindre les objectifs préalablement définis pour l'enseignement de l'histoire. Il s'agit d'aboutir à un plan permettant d'institutionnaliser le lien entre les deux entités. En Haïti, la responsabilité du système éducatif dans l'expérience muséale des élèves (vérification de la réception des messages transmis par le musée, observation et contact avec les objets et les images, etc.) est floue, voire inexistante. En son absence, les écoles ne disposent que de peu de contrôle sur la transmission du savoir que l'élève acquiert au musée. La concertation entre les deux savoirs permettrait aux jeunes de découvrir derrière le passé et le chaos actuel un projet viable de construire un pays

dans la dignité et le respect. L'absence d'une telle coordination va à l'encontre de la vocation éducative du musée. Si la visite déclenche en l'élève un intérêt pour une prochaine visite, celle-ci devrait renforcer son sentiment identitaire et le mettra face à sa propre « responsabilité dans l'histoire » (Létourneau 1997).

Conclusion

C'est l'afflux croissant de visites scolaires effectuées au musée durant ces dernières années qui a motivé mon étude. Elle contredit la tendance, jusque-là dominante, à considérer les jeunes comme des « déracinés » ou des « amnésiques ambulants » (Létourneau 2004 : 327), bien qu'il ne faille pas négliger le taux élevé d'analphabétisme qui favorise l'oubli de l'histoire. Pierre Bourdieu soutient à juste titre que si la culture est déterminée par les caractéristiques sociales, culturelles et nationales de l'individu, le paradoxe est que le premier principe de la culture consiste à rejeter ce lien originel (Bourdieu et Darbel 1969 : 161-167).

Je conclus en revenant aux remarques, pertinentes, faites tout au long des entretiens par les jeunes. Nous avons mentionné leurs critiques à l'égard du fonctionnement, revenons aux contenus du musée. Particulièrement la période esclavagiste suivie par la révolte générale des esclavages et la période impérialiste de Faustin Soulouque, illustrée par sa couronne en or, ont retenu leur attention. La préférence en milieu scolaire haïtien pour la période esclavagiste et la révolutionnaire est tellement évidente qu'elle a motivé Marie-Lucie Vendryes de proposer le projet d'un musée d'histoire de l'esclavage avec pour mission de « consigner la mémoire de l'esclavage et mettre en scène l'histoire de cette période de déshumanisation » (Vendryes 2000 : 15-19). Un projet qui est parti de la même intention que celui de la « Route de l'esclave » (UNESCO 2010, 2018) pour lequel un comité haïtien a été constitué en 1993, qui n'a jamais vu le jour.

Contre toute attente, ces jeunes n'ont pas rejeté les expositions sur l'histoire d'Haïti. Au contraire, leur présence dans le musée est déterminante pour l'acquisition d'une culture muséale et pour l'appropriation de la culture au sens large. Leurs critiques montrent que les jeunes cherchent une expérience multisensorielle, vivante, dans le musée; ils sont stimulés, à mon sens, par la soif de comprendre l'histoire d'Haïti dans toutes ses composantes et le souci d'affirmer leur identité et conscience citoyenne (Saillant 2012). Malgré les irrégularités mentionnées, je pense que le bilan des expériences est positif. Positif non pas grâce à la mise en place d'un dispositif facilitant ces expériences, mais de par la motivation du public. En vertu de cette disposition à la connaissance, les jeunes éprouvent le goût de vivre le passé à travers l'exposition, et c'est ce qui contribue à la construction de leur conscience historique. Soyons clairs sur un point : nous devons travailler à ce que la société haïtienne se réconcilie avec soi-même et avec son histoire. Nous devons amener les jeunes à reconstituer la mémoire des événements traumatisants et à s'en approprier. Si le musée possède les moyens pour entamer cette reconstitution et pour élucider la « condition humaine » (Postman 1989), il faut bien qu'il y ait davantage de musées comme le MUPANAHA. L'offre muséale en matière historique doit inclure un musée consacré spécifiquement à la mémoire de l'esclavage. Il nous faut tirer profit de l'élan d'*Ayiti à Haïti : la liberté conquise* et de *Chimen Libète*.

Bibliographie

- Allard, M., 2003, «Les Musées et leurs publics : diagnostic d'une non-rencontre entre l'institution muséale et les adolescents», *Cahier du GREM*, n° 16 (2003) : 42 (étude réalisée en 2002).
- Augustin, J. R., «La mémoire de l'esclavage dans l'espace public : initiatives pour sa patrimonialisation à Bordeaux (France) et à Port-au-Prince (Haïti)», *Ethnologies* vol. 34 (1-2) : 2012.
- Augustin, J.R., *Mémoire de l'esclavage en Haïti. Entrecroisement des mémoires et enjeux de la patrimonialisation*. Québec : PhD Université Laval, 2016.
- Barthélemy, G., «Réflexions sur des mémoires inconciliables : celle du maître et celle de l'esclave. Le cas d'Haïti», *Cahiers d'études africaines*, XLIV (1-2), n° 173-174 (2004) : 127-139.
- Bourdieu, P. et Darbel, A., *L'Amour de l'art : les Musées d'Art européens et leur public*. Paris : éd. Minuit, 1969.
- Casimir, J., «Le système colonial dévoilé de de Vastey ou le difficile ancrage». Paris : Collège de France le 20 juin 2019, <https://www.college-de-france.fr/site/yanick-lahens/symposium-2019-06-20-10h00.htm>.
- Célius, C. A., «Le musée, le passé et l'histoire», in Vieregg, H. K., et al., *Muséologie – Un champ de connaissance. Muséologie et histoire*. ICOM, ICOFOM, UNESCO, 2006 : 165-174.
- Célius, C. A., «L'esclavage au musée. Récit d'un refoulement», *L'Homme*, tome 38, n° 145, 1998. https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_145_370431.
- Chivallon, C., «L'émergence récente de la mémoire de l'esclavage dans l'espace public : enjeux et significations», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n° 52-4, 2005.
- Chivallon, C., «Rendre visible l'esclavage. Muséographie et hiatus de la mémoire aux Antilles françaises», *L'Homme*, n° 180 (2006) : 7-41.
- Chivallon, C., «Mémoires de l'esclavage et actualisation des rapports sociaux», dans *Les traites et les esclavages*. Paris : éd. Karthala, 2010.
- Chivallon, C., *L'esclavage, du souvenir à la mémoire : Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*. Paris : Karthala/CIRESC, 2012.
- Chivallon, C., 2013, « Les questions posées par le discours muséographique confronté à l'expérience esclavagiste », *Africultures*, n° 91 (2013) : 60-69.
- Cottias, M. & Mattos, H., (dir.), *Esclavage et subjectivités : dans l'Atlantique luso-brésilien et français (XVII^e-XX^e siècles)*. Marseille : OpenEdition Press, 2016 [en ligne].
- Crosley, B., *René Depeste et la défense et l'illustration de la créolité/haitianité dans Bonjour et Adieu à la Négritude (1980) et Hadriana dans tous mes rêves (1988)*. Ann Arbor : PhD, UMI dissertation Services, 1992.
- Daut, M. L., *Baron de Vastey and the Origins of Black Atlantic Humanism*. New York : Palgrave Macmillan, 2019.
- Davallon, J., «Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation», in Cécile Tardy et Vera Dodedei (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Marseille : OpenEdition Press, 2015.
- Delné, C., *Le bâillonnement de la Révolution haïtienne dans l'imaginaire occidental à travers des textes fictionnels des dix-neuvième et vingtième siècles*. New York : PhD The Graduate Center, City University of New York, 2013.

- Falk, H. J., *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: left coast press, 2009.
- Fanon, F., *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil 1971.
- Féron, J. M., *Évaluation d'un jeune public (scolaire) face à l'offre d'un contenu historique mis en exposition par un musée : le cas du Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH)*. Québec : mémoire de maîtrise à l'Université Laval et Port-au-Prince : Université d'État d'Haïti, 2013.
- Le Moniteur*, «Décret créant le Musée du Panthéon National Haïtien», n° 8, 31 janvier 1983.
- Lerebours, L., «Le Musée du Panthéon National», *Bulletin du Patrimoine*, n° 1, août 1999.
- Letourneau, J. et Moisan, S., «Mémoire et récit de l'aventure historique du Québec chez les jeunes Québécois d'héritage Canadien-français : coup de sonde, amorce d'analyse des résultats, questionnements», *The Canadian Historical Review*, vol. 85, n° 2, 2004.
- Letourneau, J., dir., *Le lieu identitaire de la jeunesse d'aujourd'hui : Étude de cas*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Michel, A., 2014, «Geoffrey Grandjean et Jérôme Jamin, La concurrence mémorielle», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* 117 (2014) : 129-147, <http://journals.openedition.org/temoigner/833>, consulté le 19 avril 2019.
- Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH), *D'Ayiti à Haïti, la liberté conquise : une exposition du Musée du Panthéon National Haïtien*, 12 décembre 2004 - 15 novembre 2005. Port-au-Prince : Ministère de la Culture et de la Communication, 2004.
- Paret, R., «Le MUPANAH et la promotion des valeurs historiques et culturelles», *Museum International*, vol. 62, n° 4/248 (2010) : 41-48.
- Postman, N., « Pour un élargissement de la notion de musée », in André Desvallées (éd.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, 2. Mâcon : Éditions W. MNES 1994 : 420-432.
- Saillant, F. & Boudreault-Fournier, A. (dir.), *Afrodescendances, cultures et citoyennetés : retours sur l'esclavage*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2012.
- Tin, L-G., *Esclavage et réparations. Comment faire face aux crimes de l'histoire*. Paris : éd. Stock 2013.
- UNESCO, *Routes de l'esclave. Une vision globale*. Paris : livret d'accompagnement pédagogique, 2010,
- UNESCO, *Héritages de l'esclavage. Un guide pour les gestionnaires de sites et itinéraires de mémoire*, 2018, www.unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa.fr.
- Vendryes, M-L., «Un visage humain sur fond de déshumanisation. Étude préliminaire pour le futur musée haïtien de la traite de l'Esclavage», *La Lettre de l'OCIM*, n° 67 (2000) : 15-19. [http://doc.ocim.fr/LO/LO067/LO.67 \(3\) -pp.15-19.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO067/LO.67%20(3)-pp.15-19.pdf), (consulté le 15 Avril 2012).

Quelques usages binaires de l'image photographique du « duvaliérisme » dans l'espace public

Kesler Bien-Aimé

De la naissance de la photographie en 1839 à sa maîtrise technique, ses multiples usages ont vite contribué à son succès. Le genre qui nous intéresse ici est la photo politique¹ d'un ancien président de la République d'Haïti dénommé François Duvalier. Entre 1957-1986, ce personnage politique a marqué l'histoire récente d'Haïti. Au niveau de l'activité politique post 1986,² l'appropriation, controversée, de son portrait photographique est partagée entre détracteurs et adulateurs. Ces deux positions antagoniques du champ politique³ alimentent les dissensions mémorielles et sociales de l'ère post-Duvalier. Dans son article intitulé « Portrait photographique, entre identité et image », Maresca (2015) cite Galienne et Pierre Francastel (1969 : 12). Selon ce dernier, « pour que le portrait existe, il faut réunir deux éléments : des traits individualisés et la possibilité d'identifier le modèle ». Wicky (2017) de son côté, écrit que « le médium photographique permet de restituer, dans le portrait, à la fois les détails du visage et son expression exacte du moment, qui est souvent aussi l'expression la moins naturelle, la ressemblance ne peut être atteinte (et la caricature évitée) que grâce à un adoucissement des effets ménagés par le caractère mécanique du médium ». Par la mise en scène de sa personne et des membres de sa famille politique, Duvalier faisait passer ses messages photographiques pour des informations au sens d'un « communiqué » (Deleuze 1987) que nul ne pouvait ignorer.

Au-delà des affrontements, légitimes ou illégitimes, pour le contrôle de l'historicité,⁴ au-delà des préarrangements du message photographique du régime et le travail de mémoire « pour ou contre » qui le mobilisent, comment traiter les souffrances politiques provoquées par le duvaliérisme sans diviser davantage l'espace public?⁵ Les entretiens que nous avons réalisés nous permettent de comprendre qu'entre temps et avec le temps, des liens sociaux se sont tissés progressivement entre duvaliéristes et non-duvaliéristes. Dans quel sens un corpus de photos politiques, isolées de leur contexte de production, est-il crédible et utile à la reconnaissance du statut de victimes des plaignants et de leurs proches ? Comment amener les héritiers du duvaliérisme à admettre le passif du régime et ses conséquences ? Tant que les contentieux sociopolitiques générés entre 1957-1986 ne soient pas vidés, ce « mort

1 C'est-à-dire, une photo qui participe dans le débat politique.

2 Cette période marque la chute de ce régime politique et les tentatives de passer à une ère dite démocratique.

3 Ce concept est opérationnalisé par P. Bourdieu (1981) comme lieu de concurrence pour le pouvoir.

4 Alain Touraine appelle « historicité » cette capacité des sociétés à se produire elles-mêmes. Voir Lebel 2013.

5 Au sens de E. Tassin (1992), l'espace public doit se comprendre comme un espace de diffusion, parce qu'au lieu de fondre les individus dans la figure de l'Un, condensant l'ensemble social en son principe unifiant, il les répand dans l'espace, les extériorise, les tient à distance. Espace de diffusion, aussi, parce qu'il se donne comme le lieu et la modalité d'une transmission entre individus tenus séparés, instituant et préservant une possible communication. On pourrait comprendre l'espace public comme ce qui oppose un mouvement de divergence à une tendance à la convergence, un mouvement de diversion à une tendance à la conversion, un mouvement de diffusion à une tendance à la confusion, bref, un mouvement de désunion à une tendance à la communion. Pour Habermas, l'espace public serait « la synthèse de positions contradictoires issues de groupes en tension ou sur la mise en commun d'intérêts particuliers. Il serait l'expression d'un intérêt général partagé par tous au terme d'une délibération fondée sur des échanges dûment argumentés » (Lits 2014).

politique » hantera l'actualité sociale et politique en Haïti. Commençons par sortir de la phobie ou de l'adoration de son portrait politique, pour passer enfin à la phase d'un travail de deuil. Hurbon (2016 :16) signale que « l'impossibilité de faire le deuil, et donc l'incitation à une politique de l'oubli, a pour conséquence d'augmenter la souffrance des victimes qui deviennent incapables de se projeter dans l'avenir ». En effet, tout travail de deuil est garant de non-oubli (Fauré 2004). L'écriture de cet article se veut un témoignage du fait article se veut un témoignage de ce que cette étape s'impose aujourd'hui, qu'on en prenne conscience ou non.

La photo n'est peut-être pas le meilleur outil pour faire mémoire parce qu'elle entend figer le temps. Or, l'articulation de la mémoire individuelle, collective ou sociale ne peut être que dynamique et contextuelle. Comme le portrait photographique de Duvalier continue de diviser le socle commun de la nation, on peut se demander pourquoi ce dernier est à la fois un objet de discorde et de concorde. Sur le plan ontologique, la photo n'est qu'une trace des rayons lumineux reflétés par le sujet présent devant l'objectif. De façon générale, le régime visuel photographique, et celui du duvaliérisme en particulier, tue le monde réel en le réduisant à ses images (Loehr 2007). Rappelons que la photographie a été accusée –par L'Église catholique – d'être trop réaliste (Michaud 1997), car « vouloir fixer les images fugitives du miroir, [...] n'est pas seulement chose impossible, [...], mais le seul désir d'y aspirer est déjà faire insulte à Dieu... Le daguerréotype sembla l'œuvre d'un Dieu vengeur ». Honoré de Balzac, puis Théophile Gautier et Gérard de Nerval sont allés jusqu'à attribuer à cette invention des pouvoirs magiques. Ensuite, de nouvelles pistes théoriques se sont ouvertes notamment sur la photographie comme empreinte (Perret 2016). La notion d'index, qui émerge véritablement avec *La chambre claire* de Roland Barthes, conceptualise cette fonction. Pour lui, la photographie ne représente pas, elle se réfère à...

En ce qui concerne les usages des images du duvaliérisme, relevons un triple office :

- alimenter la mémoire des victimes du régime en vue de la reconnaissance de leur statut de victime;
- créer une image « nostalgique » du régime par un luxe de détails (*studium et punctum*) de Barthes 1980) ;
- mettre en avant dans l'espace médiatique un dispositif de séduction fait de représentations sociales peu valorisantes datant de la période post 1986 afin d'alimenter des lamentations qui à leur tour doivent aboutir *in fine* à la résurrection de ce régime autoritaire.

Comment le portrait de Duvalier, en tant que « document »,⁶ témoigne-t-il de l'ordre tyrannique du duvaliérisme ? Pourquoi les *entrepreneurs de mémoire* (Gensburger 2010) et le militantisme visuel en général utilisent-ils à la fois l'image des victimes et la figure de Duvalier ? La représentation photographique du duvaliérisme est montrée dans l'espace public comme s'il s'agissait d'un document, d'une pièce justificative qui rendrait possible la judiciarisation des actes du régime. Parce qu'elle représente la réalité de manière la plus positive qui soit, Sterlin Ulysse (2020 : 46) rappelle que

6 Depuis le 5^e Congrès de la photographie à Bruxelles en 1910, le terme « document » est réservé aux seules images pouvant être utilisés à des études diverses. Il était noté que la beauté de la photographie est ici secondaire

la photographie est perçue comme mode de représentation du monde réel de la modernité industrielle qui s'appuie sur la positivité et la véracité de l'image. Toutefois, s'en tenir à cette tradition, c'est oublier que l'invention et les usages de l'image photographique avaient suscité déjà de vives inquiétudes et de critiques.

Concernant la sécurité publique, la propreté urbaine et la construction du nationalisme, les partisans du régime répondent aux maux actuels de la société haïtienne par un retour nostalgique : « quand Duvalier était là, l'on pouvait circuler en toute quiétude. Sous le régime de Duvalier les rues étaient propres. Quand Duvalier était là, les autres nations respectaient Haïti, etc. ». Une simple recherche netographique sur cette thématique montrerait que ces clichés circulent en boucle sur la toile. Cependant, tant que la radiographie de l'État duvaliériste et ses conséquences sur l'actualité politique n'est pas menée jusqu'au bout et discutée en profondeur, l'analyse de l'image du régime déchu ne suffira pas. Elle n'est pas un antidote au duvaliérisme.

Construction et (dé)construction de l'imagerie duvaliériste

Dans l'activité politique post-1986 et les animations mémorielles qui font usage de l'imagerie du duvaliérisme, nous identifions deux principaux régimes visuels. Ils s'opposent sur l'interprétation imagique de l'État duvaliériste. Le premier est désigné ici comme le courant *victimo-mémoriel*, le deuxième est appelé « commémoratif pro-duvaliériste », plutôt favorable au retour du régime.⁷ Le courant *victimo-mémoriel* rassemble des militants et sympathisants du mouvement démocratique et populaire avant et après 1986. Il constitue le principal moteur de recherche, d'animation, de documentation et de publication sur les pratiques politiques du père et du fils. Ce courant prône le devoir de mémoire et de justice pour les souffrances sociales et symboliques endurées par des franges importantes de la société pendant 29 ans de contrôle sur les vies, les biens et les imaginaires collectifs, tant en Haïti que dans la diaspora. Ce courant réunit donc les plaignants, les organisations de défense des droits de la personne, les victimes directes et leurs proches. Quant au courant « commémoratif pro-duvaliériste », ses tenants rêvent de la résurrection des principes de gouvernance du doctrinaire François Duvalier. Ils se réorganisent. Ils se resserrent les rangs. Bien entendu c'est avec des représentations iconiques du régime que ce courant tente d'actualiser la figure de Duvalier. En tant que communauté de valeurs et d'intérêts, confortablement installés dans l'impunité, ses adhérents recourent aux symboles les plus représentatifs du père et du fils pour négocier leur présence dans le nouveau paysage politique.

Ces deux régimes visuels [re]cadrent et (re)contextualisent les images de l'État duvaliériste dans l'actualité mémorielle et politique en fonction de leurs intérêts respectifs. Quand l'un vise la réhabilitation du duvaliérisme, l'autre mobilise l'image des victimes en vue de leur reconnaissance publique et de réparation. Notons qu'entre la chute du régime et le coup d'État perpétré en septembre 1991 contre la présidence de Jean Bertrand

⁷ Selon Dominique Valérie Malack (2003 : 8) « la commémoration est une manifestation de la mémoire. Elle occupe une place de choix dans les processus de construction identitaire. [...] Elle est définie comme suit : un acte collectif et public dont l'objet est un personnage, un événement ou un fait passé et dont le moyen est une manifestation ou un repère fixe et permanent. Comme acte collectif, la commémoration relie entre eux ses participants : elle fournit l'occasion de réaffirmer leur communauté d'intérêts, leur identité partagée. Cet acte est public, c'est-à-dire qu'il est, d'une part, connu, ouvert et proposé à l'adhésion de tous les membres de la collectivité, et d'autre part, il est organisé ou soutenu par une institution publique ».

Aristide avait émergé une « mémoire dominante » (Rouso 1987 : 12) interdisant toute figuration du duvaliérisme dans l'espace public. Ce tabou, certes diffus, favorisait une interprétation univoque de ce passé. L'arrivée des militaires néo-duvaliéristes au pouvoir (1991-1994), puis des néo-jean-claudistes (Duvalier fils) donnait lieu à des interprétations à nouveau opposées. Depuis ces événements concourent dans l'espace public deux types de mémoire sociale pour une même figure et un même espace-temps.

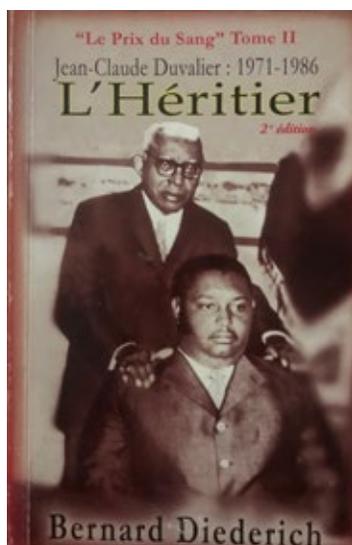
Le duvaliérisme dans l'actualité politique

Pour avoir tenté constamment de contrôler la symbolique et l'imaginaire haïtien pendant 29 ans, l'habitus duvaliériste s'est installé durablement. Il se reproduit dans tous les segments de la société. « Dès son ascension au pouvoir, la première tâche à laquelle s'est attelé Duvalier est la domestication systématique de tous les appareils idéologiques: l'école, l'église, l'armée, la police, la justice. Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle et même après, il devient la personnalité politique la plus étudiée de l'histoire d'Haïti. Le fait est dû à l'absence de politique mémorielle - un ensemble d'interventions cherchant à produire, voire à imposer des souvenirs communs à une collectivité donnée » (Michel, 2013). Les rapports pernicieux et personnalisés entre le duvaliérisme et les espaces privés et publics n'ont pas été coupés (Tassin 1992).

Venons aux images utilisées par les deux courants. Sur ill. 1 le père présente à la nation son « fils-héritier », Jean-Claude Duvalier. Il pose ce geste dans le bureau présidentiel accompagné du drapeau bicoloré et de livres encyclopédiques placés au premier plan. Le cadre ne montre que le père, le fils, le drapeau et les livres. Les pré-arrangements, les éléments qui se trouveraient hors-cadre sont ignorés par le destinataire. Pour appréhender l'arrangement de cette image, bien ancrée dans la mémoire collective, nous avons recours à Judith Butler : regarder cette photo suppose implicitement signer un contrat esthétique ou politique, prendre en quelque sorte un engagement (2010 : 67). La perspective oriente l'interprétation. Butler s'oppose à Sontag lorsqu'elle dit que la photographie ne peut offrir une interprétation par elle-même, qu'on a besoin de légendes. Selon Sontag, les analyses écrites doivent compléter l'image qui reste muette, singulière, ponctuelle. L'image peut nous affecter, mais pas nous offrir une compréhension de ce que nous voyons.



Ill. 1 Duvalier et fils. Copyright Devoir de Mémoire



Ill. 2 Duvalier et fils, photographie recadrée. Copyright Bernard Diederich, 2011.

L'ill. 1 et l'image (re)cadree 2 renseignent-elles sur l'intention du père de passer le pouvoir à son fils ? Malgré tout le crédit (en tant qu'indice, symbole et icône dont bénéficie la photo n° 1, quelle vérité peut-on en tirer ? Ce questionnement renforce l'ambiguïté du régime visuel du duvaliérisme, notre préoccupation demeure intacte. Car, à l'ère de la reproductibilité de l'image photographique, cette image à elle seule ne peut signifier le bien ou le mal. En présence d'une image comme celle-ci, le spectateur est devant une scène figée qui échappe à son espace-temps. Dans *Le spectateur émancipé* (2008 : 8), Rancière fait une mémorable mise en garde :

C'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive : être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.

Dans *Destin des images*, Rancière (2003: 108) précise qu'« une image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent ». En fait, les deux régimes visuels du duvaliérisme recourent à des images fixes ou en mouvement afin de rappeler ou remémorer, regrouper ou séparer. Devenues clichés, comme c'est le cas pour la photo n° 1, elles sont [re]cadrées indéfiniment⁸ pour être montrées dans des expositions, films, textes historiographiques ou littéraires. Dans un sens ou un autre, ces types d'interventions « stylisées » sur les images alimentent des tensions mémorielles autour de la figure de Duvalier (Foucard 1964: 19).

Pour le camp duvaliériste, l'enjeu fondamental de ces images est le retour et/ou la valorisation coûte que coûte des représentations du régime déchu. Cherchant des liens entre le portrait de Duvalier et l'ordre social et politique qu'il a institué, les réflexions de Frantz Voltaire (2017), du CIDHICA,⁹ sont importantes. Ce dernier s'accorde avec Michel Philippe Lerebours, auteur de *Haïti et ses peintres (1804-1980)*, pour fixer l'âge de cette pratique sociale en Haïti à partir du couronnement de Faustin Soulouque, dans les années 1850. Il précise que d'autres types de représentations comme les gravures et les lithographies de cette période peuvent être considérées comme des ancêtres de la photographie haïtienne. Entre autres, Voltaire souligne que l'élite haïtienne conférait une valeur de vérité à la photographie, bien qu'il fallût la retoucher pour qu'elle soit en accord avec les valeurs idéologiques dominantes (Voltaire 2017 : 305-317). Selon lui, la pratique du portrait en Haïti remonte à l'avènement de Fabre Geffrard (1860). Par l'acte photographique, les élites montantes montraient leurs références sociales réhabilitant leur image d'anciennes colonisées ou de dignes héritières du système colonial déchu, insiste Voltaire. Le « réalisme manipulé » de la photographie a permis d'imposer à la postérité des figures haïtiennes dites « civilisées » et visuellement occidentalisées. Nous pensons que cet éclairage vaut aussi pour les images du duvaliérisme, construites et [re]cadrées.

L'échantillon de cinq exemples tirés du corpus photographique du duvaliérisme que nous avons constitué entre 2015-2021 est assez représentatif. André Rouillé (2005) pourrait

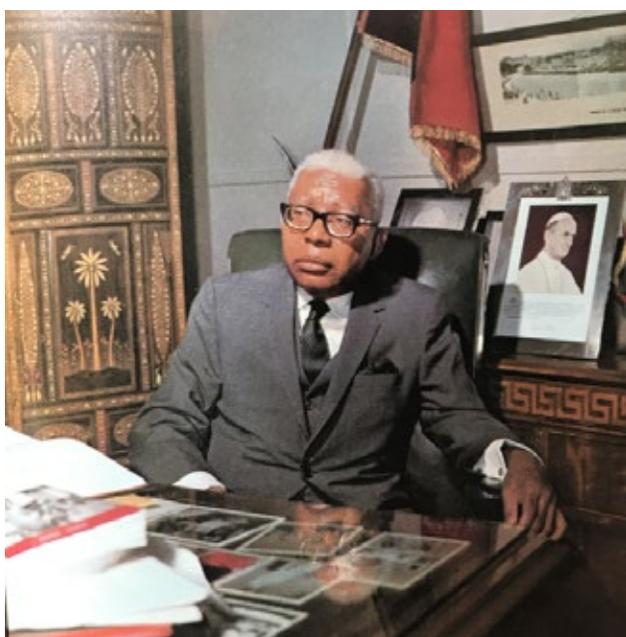
8 Voir la photo N° 2.

9 Centre International de Documentation et d'Information Haïtienne Caribéenne et Afrocanadienne.

les classer comme de « vraies photographies », des « documents » tout court. Toutefois, rappelons que face à l'image photographique – [re]composée, révélée, [re]cadrée et montrée –, il faut rester vigilant. Car, à la différence de la photo n°1 qui montre le président François Duvalier dit *Papa Doc* en train d'installer son « fils mineur » *Baby Doc* dans le fauteuil présidentiel, l'ill. 2 est davantage stylisée. Nous remarquons que le graphisme de la n° 2 enlève une information importante qui pourrait être utile à l'analyse du « présentisme » de l'ordre politique duvaliériste. Cette image résulte d'un [re]cadrage serré sur les personnages, on dirait que les livres ne méritaient plus de faire partie du nouvel arrangement. Frédéric Gérald Chéry met l'accent sur ce présentisme quand il écrit :

Parler du duvaliérisme vingt-huit ans après son effondrement, se déclarer victime de ce régime et révéler ses méthodes de gouvernement aux générations des moins de trente ans, et aussi prévenir un retour même déguisé du duvaliérisme au pouvoir en Haïti, pose problème aujourd'hui. Ce travail devrait être déjà fait ; les dossiers de justice et les livres d'histoire auraient déjà consigné la mémoire du duvaliérisme. En d'autres termes, l'écriture de la mémoire du duvaliérisme dépend d'une nouvelle expérience historique qui rendrait la société haïtienne capable de se distancier par rapport à son passé et de repenser les actes qui y ont eu lieu (Chéry 2016 : 397).

L'ill. 3 montre le président Duvalier posant avec le portrait du Pape Paul VI dans le fond à sa gauche. Ici le régime politique met en scène les symboles de son pouvoir, ses préférences sociales et religieuses. L'image renvoie au rapport affectif du duvaliérisme avec le chef de l'Église catholique. Hautement symboliques, les photographies montrant Duvalier des représentants de l'Église catholique en particulier font partie du fonds de commerce des entrepreneurs de la commémoration pro-duvaliériste. L'ill. 4, comme dans une scène initiatique, montre *Papa Doc* accompagné de son fils-héritier (Diederich, 2011)¹⁰ et de ses gardes rapprochés. Sous leurs yeux attentifs, le chef pointe son fusil vers le hors-cadre laissant le spectateur deviner la cible. Entre le dit (ce qui est montré) et le non-dit (ce qui est suggéré), le message de la photo est aussi intentionnel que menaçant.



Ill. 3 Duvalier dans son bureau. Copyright
Devoir de Mémoire

¹⁰ Pour ce portrait photographique, Diederich (2011) donne des indications qui situent son interprétation. C'est au Fort Dimanche, écrit-il, François Duvalier, en uniforme militaire, s'exerce au champ de tir. Son M1 est muni d'un chargeur additionnel. De gauche à droite, Jean Claude Duvalier, Col. Gracia Jacques, Major Claude Raymond et capitaine Jean Tassy.



Ill. 4. Duvalier et fils. Copyright Devoir de Mémoire

L'ill. 5 montre l'exécution de Marcel Numa et Louis Drouin, deux jeunes opposants considérés comme deux « camoquins ».¹¹ Pour être exécutés, le 12 novembre 1964 ils furent attachés aux poteaux et dos au mur de la face nord du Cimetière de Port-au-Prince. Sur la scène de l'exécution, la présence d'un représentant de l'Église catholique se fait remarquer. En acceptant de donner le « dernier sacrement » aux condamnés, ne se faisait-il pas complice de la mise à mort de ces deux jeunes opposants ? Comment interpréter le rôle de l'Église catholique dans cette exécution ?



Ill. 5. Exécution de Louis Drouin et de Marcel Numa, 12 Novembre 1964, Port-au-Prince. Copyright Devoir de mémoire

¹¹ Dans *Catéchisme ...* (1964 :19), le duvaliérisme définit « camoquin » comme quelqu'un capable de faire du tort au pays et au gouvernement.

Tout en reconnaissant le bien-fondé des mobilisations politiques et mémorielles post-Duvalier pour restituer aux victimes du régime leur dignité, ces actions ne doivent pas empêcher l'analyse distanciée du geste photographique. Autour de la polarisation des mémoires dans l'espace public, Gustinvil (2016 : 420) fait remarquer que la « victime » tout comme le « bourreau » ne sont pas des « sujets » préconstitués, c'est la scène qui les institue comme tels. En outre, Midy (2016 : 62) avance ceci : « de Dessalines jusqu'à Paul Magloire Haïti n'a connu que des régimes politiques autoritaires ». C'est peut-être le moment d'établir une relation entre cette assertion et un questionnement de Hurbon (2016 :17) : « Cette dictature est-elle le résultat d'un enracinement dans l'histoire, au sens qu'elle serait l'aboutissement de celle-ci ? Ou bien est-elle un événement inédit, une irruption, une rupture dans l'ordre quotidien ? »

En fait, peu importe le support ou dispositif utilisé, toute mise en mémoire peut autant réconcilier que diviser. Elle donne lieu à des confrontations, conflits ou « guerres de mémoires » (Dorismond 2016). Dans le cas de la communication visuelle, quand un espace public ne dispose pas de masse critique assez significative pour analyser les images en circulation, la production et la réception d'une image politique aussi univoque et fonctionnelle comme celle du duvaliérisme peut provoquer la haine ou l'adulation. Ces opérations mémorielles ont un objectif politique.

Claude Cosette (1983) soutient que « le sens d'une image provient des types de relations qu'elle instaure », en tant que médium, entre des agents (imagistes, commanditaires, diffuseurs, et récepteurs). D'où la nécessité de l'analyser dans des cadres sociaux spécifiques qui lui donnent sens. Lavabre (2019) reprenant Halbwachs (1925), soutient qu'en dehors du cadre social d'énonciation d'une mémoire, l'individu qui l'énonce est une pure fiction. Toute photographie est censée un analogue de ce qu'est devenu notre rapport au passé (Nora 1997). Elle renvoie à une réalité disparue. Baudrillard (2007) considère qu'elle est « l'outil idéal pour faire disparaître le monde. Toutes les dimensions du monde sont annulées dès l'instant qu'un sujet est impressionné sur la pellicule : odeur, poids, densité, espace et temps. [...]. En effet, comme la mort, la photographie fixe la fin du réel et renaît avec une identité nouvelle et autonome ». L'image du passé ne saurait donc représenter le passé. Elle peut être un commentaire sur le passé. Par conséquent, nous postulons ici que l'image photographique en tant qu'instantané arraché au flux du mouvement permanent est aussi un dispositif d'oubli de tout ce qui n'est pas figuré dans le cadre présenté. Peu importe le statut d'une telle image dans la construction ou la [dé]construction d'un régime visuel, cet article invite à réfléchir sur les affects recherchés par sa mise en circulation. D'autant que les animateurs qui participent au façonnement de la mémoire du duvaliérisme en particulier sont aussi impliqués dans d'autres projets politiques.

En fait, chercher à faire reconnaître son statut de victime d'un régime politique, expose celle-ci à des enjeux de communication non moins politiques. Sur ce terrain-là, nous constatons qu'il n'y a pas de différence entre les deux régimes visuels du duvaliérisme. Si obtenir le statut de victime reste un enjeu important pour le courant *victimo-mémoriel*, sur le plan purement éthique la quête de cette reconnaissance publique ne peut être désintéressée. En même temps, si mobiliser l'image photographique a un sens éthique, nous pensons que sans une documentation historique

solide de l'acte photographique (production, diffusion, réception), la charge émotionnelle qu'il aura provoquée peut entraver toute démarche d'historicisation et de judicialisation du fait.

En analysant le corpus de photos utilisées dans les manifestations mémorielles « pour ou contre » le duvaliérisme, nous pensons que les animateurs semblent négliger la nature polysémique et instable d'un tel message. Cette inattention entrave l'interprétation des signes (symboles, icônes et indices) qui participent à la composition. Si le duvaliérisme renvoie à une temporalité déterminée, sa présence dans l'actualité politique est due à la convocation de son signifié, ou plutôt aux connotations suggérées par ses signes. Étant donné que tout passé historique échappe aux contemporains, l'image photographique ne saurait faire office de preuve. Outre le travail de mémoire effectué par les proches des morts et les organismes des droits humains, d'autres facteurs interviennent. Des survivants surgissent dans l'espace public et pointent en toute légitimité leurs bourreaux. Quand elles sont disponibles, ils recourent aux images de tortures et aux lieux de mémoire du régime pour produire leur statut de victime. Nous relevons une concurrence de discours : celui des victimes, celui des héritiers des victimes et celui des nostalgiques du régime.

About (2001) cite Michel Frizot (1996) pour souligner que « en donnant une forme tangible aux faits, la photographie fabrique du document, la matière première de l'histoire ». En même temps, l'analyse visuelle doit chercher ailleurs les assises théoriques et méthodologiques portant sur son objet. Car, toute image photographique a besoin d'être articulée. Ses théories étant extérieures à elle, Baetens, dans *Recherches sémiotiques* (2008), soutient qu'elle est du côté de l'histoire, de l'histoire culturelle, des études culturelles, de la philosophie ou de l'histoire des technologies, « voire de toutes ces disciplines en même temps ». Si l'on veut comprendre la fonction de « preuve » attribuée à cet objet polysémique, la démarche interprétative doit poser à l'image photographique, à la photo politique en particulier, des questions d'ordre méthodologique et épistémologique allant de l'identité du photographe et de son modèle à son sujet, le lieu et la date, en passant par ses matériels de captation et de post production. Abordant les photographies comme sources, About et Chénoux (2001) soutiennent qu'il faut dresser l'inventaire des questions et rappeler un certain nombre de précautions méthodologiques dont l'historien fait habituellement usage dans l'exercice de son métier. L'analyse critique tient compte aussi du contexte de production, de la diffusion et de la réception. Tout usage binaire est susceptible de banalité - manipulation, instrumentalisation ou rétention d'informations nécessaires à l'appréciation du geste photographique. Cette démarche risque de provoquer un certain dérèglement dans l'appropriation du message.

Références bibliographiques

- About, I. et Chénoux, C., « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* 10, Novembre 2001. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261> (consulté le 21 Septembre 2021).
- Arthus, W., « Le duvaliérisme devant l'histoire : essai bibliographique », *Le Nouvelliste*, 22 mars 2013.
- Baetens, J., « Sémiotique et photographie : 1961-2006 », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28, 1-2 (2008) : 15-27. <https://doi.org/10.7202/044585ar> (consulté le 13 Février 2022).
- Barthes, Roland, « Éléments de sémiologie », *Communications*, 4 (1964): 91-135.
- Barthes, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.
- Barthes, R., « Le message photographique », *Communications*, 1 (1961) : 127-138. <https://doi.org/10.3406/comm.1961.921>
- Benjamin, W., « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, 1996 (1^{ère} ed. 1931).
- Bien-Aimé, K., *Jazz-imag, une nouvelle pensivité photographique*. Port-au-Prince : Bukante Editorial 2020.
- Bourdieu, Pierre, « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36-37 (1981) : 3-24.
- Bouton, C., « Le devoir de mémoire comme responsabilité envers le passé », dans Myriam Bienenstock (éd.), *Devoir de mémoire : Les lois mémorielles et l'Histoire*. Paris : Éditions de l'Éclat, 2014. <https://doi.org/10.3917/ecla.bien.2014.01.0053>.
- Butler, J., *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris: Zones, 2010.
- Cenatus, B., Douaillier S., Pierre-Louis D. M., *Haïti, de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Frédéric Gérald Chery « Les enjeux de mémoire de la dictature et le cheminement démocratique en Haïti », dans Cenatus, B., Douaillier S., Pierre-Louis D. M., *Haïti, de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Cossette, C., *Les images démaquillées*. Québec : Les Éditions Riguil Internationales, 1983.
- Deleuze, Gilles « Qu'est-ce que l'acte de création ? » 1987. <https://www.webdeleuze.com/> et <https://www.lepeuplequimanque.org/en/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>
- Diederich, B., *Le prix du sang. La résistance haïtienne à la tyrannie de François (Papa doc) Duvalier, 1957-1971*. Port-au Prince : Henri Deschamps, 2^{de} éd. 2011.
- Dorismond, E., « Mémoires, minorités, et souffrances : l'universalisme face à la politique des mémoires » dans *Haïti : de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Dorsinvil, R., *L'ombre de Duvalier*. Montréal : CIDHICA, 2007.
- Duvalier, F., *Œuvres essentielles*, volume II, La marche à la présidence. Paris : Librairie Hachette, 1966.
- Fauré, C., *Vivre le deuil au jour le jour*. Paris: Albin Michel, 2004.
- Fauré, C., *Mémoire d'un leader du Tiers monde*. Paris : Librairie Hachette, 1969.

- Freund, Gisèle, *Photographie et société*. Paris, Seuil, 1974.
- Fourcand, J M., *Catéchisme de la révolution : en honneur au Dr François Duvalier*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1964.
- Frizot, M., « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », dans Jean-Paul Ame-line, *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris : Flammarion, 1996.
- Galienne et Pierre Francastel, *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris, Ha-chette, 1969.
- Gaudemar, M., « Relativisme et perspectivisme chez Leibniz », *Dix-septième siècle*, 226 (2005) : 111-134. <https://doi.org/10.3917/dss.051.0111> (dernière consultation 17 April 2018).
- Gensburger, S., *Les Justes de France : politiques publiques de la mémoire*. Paris : Presses de Sciences Po, 2010 : 55-71.
- Gustinvil, Jean Waddimir, « Espace de pouvoir, espace discursif et complicité des mémoires dans le temps d'après les dictatures des Duvaliers » dans *Haïti : de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Halbwachs, M., *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994 [1925].
- Harper, Douglas, «The image in sociology: histories and issues », *Journal des anthropologues*, 80-81 (2000). <http://journals.openedition.org/jda/3182> (consulté 16 April 2022).
- Hurbon, L. « Les dictatures ou la suppression du politique pour un centre de recherche sur les dictatures », dans *Haïti : de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Lalieu, O., « L'invention du devoir de mémoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69 (2001) : 83-94. <https://doi.org/10.3917/ving.069.0083> (consulté le 10 avril, 2022).
- Lebel, Jean-Paul, « Des mouvements sociaux à l'acteur », *Sciences Humaines, Les grands dossiers des sciences humaines* 30 (2013). <https://doi.org/10.3917/gdsh.0030.0025> <https://www.cairn.info/magazine-les-grands-dossiers-des-sciences-humaines-2013-3-page-25.html>
- Lits, M., «L'espace public : concept fondateur de la communication». *Hermès, La Revue*, 70 (2014) : 77-81. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0075>
- Loehr, S. *Baudrillard - La disparition du monde réel*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=kiHpGAjA33E> (consulté 23 Juin 2018).
- Maresca, S., « Le portrait photographique, entre identité et image », 2015. <https://viesociale.hypotheses.org/4214> (consulté 17 April 2022).
- Michel, J., « Du centralisme à la gouvernance des mémoires publiques », 2013. www.sens-public/article726 (consulté 5 Juillet 2019).
- Michaud, É., « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques* 2, 1997. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/126> (consulté 15 Mai 2022).
- Midy, F. (2016), « Dictature, appel de mémoire, demande de justice » dans *Haïti, de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Perret, A., « Écrire l'image. Approche pragmatique et conceptuelle de la photographie numérique » 2016. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67249-ecrire-l-image-approche-pragmatique-et-conceptuelle-de-la-photographie-numerique.pdf>.

Perret, Catherine, « La beauté dans le rétroviseur », *La Recherche photographique*, n° 16, 1994.

Pierce, C. S., *Écrits sur les signes*. Paris : Seuil, 1978.

Rancière, Jacques, *Destin des images*. Paris : La fabrique, 2003.

Rancière, J., *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008.

Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Rouillé A., *La photographie*. Paris : Gallimard, 2005.

Sontag, S., *La photographie*. Paris : Seuil, 1978.

Tassin, É., « Espace commun ou espace public : L'antagonisme de la communauté et de la publicité ». *Hermès, La Revue*, 10 (1992) : 23-37. <https://doi.org/10.4267/2042/15351> (consulté le 1^{er} Décembre 2021).

Ulysse, S. « L'esthétique de Kesler Bien-Aimé », dans Kesler, Bien-Aimé, *Jazz-imag, une nouvelle pensivité photographique*. Port-au-Prince : Bukante Éditorial, 2020.

Voltaire, F., « La photographie haïtienne au XIX^e siècle », *Chemins critiques*, vol. VI- n° 1, 2017.

Wicky, É., « Le portrait photographique : des trivialisés du visage à la ressemblance intime », *Romantisme*, 176 (2017) : 36-46. <https://doi.org/10.3917/rom.176.0036> (consulté 2 Juin 2022).

Le matériel et l'immatériel dans la perception individuelle d'un monument : la Porte du Non-Retour dans la dimension mémorielle de la traite des esclaves à Ouidah (Bénin)

Gbègnidaho Achille Zohoun

Introduction

Il a bien fallu du temps pour que la sangsue puisse pousser la médecine à entrevoir, par-delà sa laideur et répugnance, son rôle dans la thérapie des maladies vasculaires. Il a bien fallu du temps aussi pour que l'attention, lorsqu'on évoque la traite négrière, ne soit plus seulement fixée sur la rupture qu'elle a provoquée mais aussi sur l'enrichissement culturel du monde issu de cette tragédie mondiale. Ainsi, de la traite négrière du Danxomè au Bénin en passant par tous les territoires de ce trafic, l'on commence à désormais distinguer dans les sombres jardins de la mémoire, des lieux pour un dialogue interculturel. Les œuvres d'art établissent des liens entre des continents qui occupaient des rôles divergents dans le trafic des êtres humains. Le présent article laisse entrouvertes les portes de réinterprétation et de matérialisation de la mémoire dans le domaine politique et patrimonial.

Mes questions fondamentales à l'égard des monuments de ce passé douloureux sont les suivantes :

- Comment un monument public peut-il incarner en permanence la mémoire traumatique, lorsque le moment où est vécue la douleur est éloigné des conjonctures contemporaines des descendants de victimes ? Comment un tel monument peut-il réconcilier des mémoires contrastées ?
- Un mémorial peut-il être un symbole de l'Histoire Nationale sans nostalgie outrancière et sans anesthésie de la conscience collective ?
- Enfin, comment un artiste, bénéficiaire d'une commande publique, peut-il conjuguer son esthétique et son intérêt particulier avec la mémoire collective ?

C'est à partir de ces questions que je discuterai d'un côté, la perception-réception des monuments-mémoriaux par la population béninoise et de l'autre, leur rôle dans les relations internationales.

Les monuments-mémoriaux de la traite et la globalisation des représentations artistiques

Existe-t-il de nos jours un pays sans mémorial ou lieu de mémoire ? La réponse est certainement non. D'où vient cette tradition d'honorer d'un mémorial une ou plusieurs

personnes décédées, ou de commémorer un événement par sa mise en scène monumentale ? Nul doute qu'en Afrique les mégalithes comme on en trouve en Égypte, en Éthiopie, au Sénégal et dans bien d'autres cultures matérialisaient déjà la mémoire des événements et des personnes. Dans le Danxomè précolonial, l'autel portatif communément appelé en langue fongbé du Bénin *ASEN*, fait généralement en alliage cuivreux, fer et en bois, représentait la mémoire d'un défunt, célébrée avec des libations au pied de cet objet symbolique qui matérialisait le nom fort du disparu.¹ L'*asen* - parfois *assen hotagantin* - fait le lien à travers l'esprit du défunt, entre le monde des vivants et celui des ancêtres. Cet objet est destiné à perpétuer le souvenir des morts, l'espace qui l'abrite est sacré et exclusivement réservé au recueillement.



Ill. 1 : Asen, Royaume du Danxomè, XIX^e siècle, Bénin © Patrick Gries

Aujourd'hui, les mémoriaux sont le produit de la politique des États qui investissent dans des créations ou des événements artistiques créant du lien avec les lieux et les mémoires qu'ils incarnent. Les monuments dédiés à la traite négrière, dans cette perspective, forment des points de repère dans l'acte mémoriel des

¹ Nom pris par un souverain du Danxomè qui accède au trône. Différent de son nom d'origine (nom de famille et prénoms), ce nom est porteur d'un message d'action ou de gouvernance. Le roi ne sera désormais plus qu'appelé par ce nom qui est comme une incantation.

nations. En fonction des lieux où ils sont érigés, ces monuments acquièrent parfois une dimension internationale. Citons quelques exemples: l'Arche du Retour à New-York;² le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes en France;³ le Mémorial du Cap 110, Martinique;⁴ le African American Family Monument à Savannah, Géorgie, États-Unis;⁵ Les Marrons de la liberté à Rémire-Montjoly, en Guyane;⁶ le Slavery Memorial à Cape Town en Afrique du Sud;⁷ le Monument en hommage aux esclaves révoltés de 1811, à St Leu – Réunion;⁸ le Shimoni Slave Caves au Kenya;⁹ le Clave à Rotterdam, Pays-Bas;¹⁰ le Stone Town Slavery Memorial, Zanzibar, Tanzanie;¹¹ le Mémorial ACTe, Guadeloupe;¹² le National Museum of African American History and Culture à Washington;¹³ enfin, la Porte du non-retour à Ouidah au Bénin. Ces monuments matérialisent la conscience commune et sociétale d'une histoire de souffrances. Ils sont le symbole public et politique du partage de cet héritage douloureux entre descendants des victimes et profiteurs de l'esclavage.

Or, saisir la souffrance dans la mort n'est-ce pas qu'un exercice bien fugace ? Que dire du résultat de ces mises en scène dans la société contemporaine ? Il faut se demander si la mise en contexte et en espace historique, architectural, artistique et scientifique d'un mémorial est toujours en phase avec la société, et si l'imaginaire de la traite véhiculé par le mémorial est à même de prévenir ou de guérir les germes et les séquelles du racisme, produit de la traite. La monumentalisation du souvenir de la traite ne met pas vraiment un terme à ce drame : malgré la notoriété de ces monuments, l'esclavage des temps modernes existe encore. Or l'héritage inconscient de la traite menace la cohésion sociale, non seulement dans l'espace de l'Atlantique Noir, mais aussi dans la société béninoise, où des familles du sud au

- 2 Œuvre de Rodney Léon, architecte américain d'origine haïtienne qui a été retenue parmi 310 propositions de candidats de plus de 83 pays. Ce mémorial de l'abolition de l'esclavage a été inauguré en mars 2015.
- 3 Inauguré en mars 2012. C'est l'un des lieux de mémoire de l'esclavage les plus importants d'Europe avec ses 7000 m² de longueur s'étendant au bord de la Loire, à la dimension du rôle de la ville dans la traite des esclaves.
- 4 Ces 15 statues ont été édifiées en 1998 dans la ville du Diamant. Faites de béton, elles mesurent chacune 2,5 mètres de haut, pèsent 4 tonnes et sont orientées vers le Golfe de Guinée. C'est sur ce site que l'un des derniers navires négriers a échoué durant une tempête.
- 5 Cette statue symbolisant l'abolition de l'esclavage a été érigée en 2002. Le monument représente une famille noire moderne qui a brisé ses chaînes.
- 6 Ce monument de commémoration de l'abolition de l'esclavage a été inauguré en 2008. Il représente un homme brisant ses chaînes et une femme libérant un oiseau. La Guyane commémore l'abolition de l'esclavage le 10 juin.
- 7 Ce mémorial de l'esclavage se trouve à Church Square. C'est ici que les esclaves attendaient leurs maîtres jusqu'à la fin de la messe. Le monument est constitué de 11 blocs de granite disposés devant un bâtiment abritant une exposition permanente sur l'histoire et l'abolition de l'esclavage. Certains blocs comportent le nom de quelques esclaves vendus sur cette place.
- 8 Inauguré en novembre 2011, le monument rend hommage aux esclaves de la révolution de Saint-Leu en 1811. On peut y voir les têtes d'esclaves condamnés à mort après la rébellion ainsi qu'une liste de noms de ceux qui ont participé à la révolte. La date de commémoration de l'abolition de l'esclavage à la Réunion est le 20 décembre.
- 9 Au XVIII^e siècle, Shimoni était un des premiers ports de la traite d'esclaves africains vers le Moyen-Orient. Les caves d'esclaves de Shimoni s'étendent sur 5 kilomètres.
- 10 Ce monument de commémoration de l'abolition de l'esclavage dans les anciennes colonies néerlandaises a été dévoilé au public en 2013 à Rotterdam, ancien port négrier. Il mesure plus de 9 mètres de hauteur et 5 mètres de longueur et est surplombé de 4 statues.
- 11 La ville de Stone Town, classée patrimoine de l'Unesco, était le plus grand marché aux esclaves de Zanzibar, port important de la traite des esclaves africains destinés au Moyen-Orient. L'ancien marché a laissé sa place à une cathédrale, un musée sur l'histoire et l'abolition de l'esclavage ainsi qu'un monument représentant 5 esclaves enchaînés les uns aux autres.
- 12 Le Mémorial ACTe ou «Centre Caribéen d'Expressions et de Mémoire de la Traite et de l'Esclavage» est certainement l'un des plus impressionnants au monde dédié à cette période de l'histoire. Inauguré en 2015, il dispose de 7800 m² pour aborder l'histoire de la traite et l'abolition de l'esclavage. Il a accueilli plus de 110 000 visiteurs la 1^{ère} année de son ouverture au public.
- 13 Construit sur l'emplacement d'un ancien marché aux esclaves, il dispose de près de 40 000 m² sur 6 étages. Et de 27 salles d'exposition, pour un ensemble de plus de 30 000 objets collectés durant 13 années, Inauguré en septembre 2016, c'est le plus grand musée des États-Unis dédié à l'histoire afro-américaine. Le monument a mobilisé un budget de 540 millions de dollars financés à 50% par le gouvernement fédéral. L'autre moitié vient de dons de particuliers comme Oprah Winfrey ou encore Bill Gates.

nord continuent de s'opposer encore lors des mariages entre différentes lignées, à cause des positions de participation à la traite des grands parents des mariés.



Ill. 2 : La Porte du Non-retour de Ouidah, Bénin.

Afin de bien saisir l'impact du mémorial sur la vie quotidienne, il importe d'analyser le fonctionnement du mémorial - œuvre d'art, reflet matérialisant la mémoire - mais aussi de la mémoire même, c'est-à-dire du rôle qu'y joue le cerveau.

L'imaginaire créatif et l'immatérielle réalité du souvenir : le cerveau

Depuis son abolition, la traite négrière est passée de la dimension matérielle à l'immatérielle, c'est-à-dire la mémoire. Seul l'art permet encore de la « re-scénariser ». Dans la mesure où elle est censée rendre visible une entité invisible - le passé mais aussi le retour des ancêtres - la Porte du non-retour possède donc une dimension immatérielle transcendant sa perception physique.

Comment l'art peut-il extraire de la mémoire le drame, en reproduire le choc et en tirer les enseignements ? Les neurosciences nous éclairent sur les principes et mécanismes de reproduction, de diffusion, de conservation et de transmission des souvenirs à travers l'œuvre d'art et le monument. Selon le docteur Gbètoho Fortuné Gankpe du Laboratoire d'Études et de Recherche-Action en Santé du Bénin, l'émotion dépend de mécanismes humoraux et nerveux indispensables à l'activation d'un ensemble de réseaux neuronaux (Gankpe 2021). Selon lui, il s'agit d'un circuit neuronal dont le système limbique est le support morphologique et anatomique. Le processus de formation et de consolidation de l'émotion fait intervenir les structures cérébrales composant ce que l'on appelle le circuit de Papez. Lorsque le souvenir arrive à manquer à notre mémoire, nous sommes incapables de sentir ou de saisir

le temps et l'espace. Autrement dit, le souvenir (ce que l'on peut se remémorer) conditionne la prise de conscience du temps et de l'espace. Ainsi, la conscience du souvenir structure les émotions. Sans ce mécanisme, on n'éprouve plus que de vagues émotions sans pouvoir les différencier en effets positifs et négatifs.

Les mécanismes de production de l'émotion et de la mémoire utilisent pratiquement les mêmes circuits neuronaux. En fait, notre cerveau est une machine avec un système de codage qui permet de se représenter le monde, de le percevoir, d'en construire des souvenirs et de former des rêves (des projets). Ce que fait l'art dans toutes ses formes consiste à inhiber ou activer ces réseaux neuronaux par l'intermédiaire des sens : de l'olfaction, de la vue y compris le concours des différentes couleurs et formes, de l'ouïe. L'œuvre met en branle les facultés cérébrales innées de la raison et de l'émotion permettant d'analyser, de comprendre et de ressentir les états affectifs d'autrui. Ensuite, les substrats neuronaux de la mémoire au niveau du cerveau participent à la consolidation de ces souvenirs.

À partir des mécanismes permettant la reproduction de l'émotion, comment des supports artistiques et architecturaux peuvent-ils rendre, traduire, transférer et entretenir des émotions et événements douloureux ? Le mémorial ou monument est-il à même de déclencher la production de la mémoire et l'émotion qui l'accompagne ? Sachant que notre capacité à ressentir les expressions émotionnelles et affectives des autres est déterminante pour nos interactions sociales et notre savoir-vivre, comment pourrions-nous consoler ou apaiser un descendant d'esclaves devant un mémorial lui rappelant ses aïeux si nous ne sommes pas capables de détecter en lui la frustration ou le choc, le désir, la méfiance, la fierté, la satisfaction, la colère ? Dans la société béninoise la mémoire familiale de la traite est toujours vivante et structure parfois les relations sociales entre descendants d'esclaves et descendants de négociants jusqu'à aujourd'hui.

L'émotion et la raison sont les deux composantes de la réflexion provoquée par la représentation artistique du savoir et du souvenir matérialisés sous la forme du mémorial-monument. Dans tous les cas, l'œuvre veut à la fois être perçue avec la rationalité de son potentiel créatif mais aussi avec toute sa charge émotionnelle. Jacques Cosnier signale que, « depuis Platon qui considérait les émotions comme perturbatrices de la raison, en passant par Kant pour qui elles étaient maladies de l'âme, Darwin pour qui elles s'intégraient dans les précieux comportements adaptatifs et évolutifs des espèces, Sartre pour qui elles étaient 'un mode d'existence de la conscience', et pour beaucoup d'autres encore, le champ des émotions se présente cacophonique en philosophie comme dans les représentations populaires » (Cosnier 2015). Comment le créateur d'un mémorial parvient-il à aligner raison et émotion ?

Si, comme l'affirment certains psychologues comme Frijda (1986 : 4) les phénomènes émotionnels sont «des comportements non opératoirement finalisés», est-il raisonnable de mettre en état d'agitation des personnes sensibles soi-disant pour les guérir ? On sait le rôle que joue l'exposition à un événement et des émotions liées à cet événement dans le processus de guérison. Le fait de revivre un événement traumatisant permet à l'individu de s'en détacher. La thérapie cognitive et comportementale (TCC), apparue dans les années 1950, ne cherchait pas à guérir d'une

pathologie mais à aider à prendre des décisions importantes et en particulier à mettre en perspective un souvenir douloureux, personnellement vécu ou non. « Exposition » ici renvoie à la mise en vue persistante de la chose qui effraie, c'est-à-dire une exposition permanente aux stimuli anxigènes. C'est sans doute le cœur de la démarche artistique. En effet, similaire au fait médical, le mémorial est constamment à la vue du public. Sous forme symbolique, il met en évidence le choc ou le traumatisme collectif, tout en le réinterprétant. Par introspection ou extrapolation, chaque visiteur du mémorial vit à travers l'œuvre ses propres sentiments au sujet de cet autre qui a vécu la situation dramatique. L'objectivation effectuée par l'œuvre est confrontée à la subjectivité de chaque visiteur.

La construction moderne du mémorial-monument fait dialoguer d'un côté le choc et de l'autre, la symbolique transcendant l'espace physique et mental. Dans le passage, de la projection à sa monstration, et de la projection du souvenir dans le futur, c'est-à-dire de sa transmission en tant qu'héritage, le curseur glisse de l'objectivité vers la subjectivité. D'ordinaire, dans la conscience collective le monument est censé matérialiser un souvenir. Lorsque le gouvernement a voulu changer le nom de la Place des Martyrs¹⁴ à Cotonou en « Place du Souvenir », le projet a provoqué un remue-ménage dans la société. Le rejet du nouveau nom renvoie au mécanisme de défense affective contre l'activation des circuits neuronaux substrats de la mémoire et des émotions face à un souvenir douloureux. Le monument est en quelque sorte une scène dramatique sur laquelle les actions répétitives et transformationnelles participent à la mémorisation et la remémoration en des circonstances analogues aux faits. La faculté d'empathie pousse l'individu à se sentir investi du rôle de protecteur de la mémoire et à la transmettre à la génération suivante, d'où l'image ou l'idée du monument résistant aux temps. Il renforce l'idée d'héritage en mettant en partage la mémoire et les émotions à travers la matière plastique.

Or la matérialisation qu'opère un monument représentant les atrocités commises par un conquérant accentue et perpétue la mémoire du sadisme de ce dernier, tandis qu'inversement la mise en scène des victimes en héros modifie le sens à donner à la transmission de la mémoire. Dans les deux cas, il s'agit de la mémoire de la traite ou d'autres faits.

Bien qu'on ait la douleur en héritage commun à cause de notre patrimoine humain universellement partagé, le facteur de la race est parfois invoqué pour soutenir que les individus auraient des perceptions différentes du passé ce n'est pas le cas. Du point de vue neurobiologique, il n'y a pas de schéma universel d'expression des émotions. En effet, les émotions s'ajustent aux circonstances, et elles dépendent d'expériences personnelles. Mais le degré d'empathie que l'individu éprouve pour autrui dépend également de son environnement culturel. C'est pourquoi les constructions de la mémoire varient selon les cultures. La fixation du fait historique dans le monument évacue un fait fondamental : même ceux qui ont vécu les mêmes événements traumatisants n'en gardent jamais le même sou-

14 La Place des Martyrs est une place triangulaire de 250 x 100 m (superficie : 12500 m²) surélevé d'un bâtiment socle de 82 x 15 m, portant un monument dont la statue symbole, haute de 15 m) se dresse au cœur de Cotonou, dans le quartier Haie Vive. Ce monument est en honneur des sept béninois qui ont péri au cours de l'attaque de mercenaires dirigés par le français Bob Denard le 16 Janvier 1977. La place fut inaugurée le 16 Janvier 1979 sous le régime révolutionnaire marxiste-léniniste.

venir. D'où la complexité de la monumentalisation esthétique de la mémoire de l'esclavage. En revanche, on peut avoir confiance en la capacité de l'œuvre d'art à solliciter les neurones miroirs pour transformer un vécu en héritage. Ceux-ci s'activent lorsqu'on observe un individu effectuer un geste et en facilitent la reproduction. C'est l'un des processus neurobiologiques importants pour l'apprentissage mais aussi pour la faculté d'empathie. Toutefois, la recherche n'a pas encore démontré leur participation à la formation d'un souvenir. Ceci dit, comment les États parviennent-ils à aborder le souvenir dans l'art des monuments ?

L'État, la construction monumentale du souvenir et la perception de la Porte du non-retour

D'après plusieurs sources historiques, la Porte du non-retour marquait le point de départ des esclaves, c'est-à-dire le point de rupture ou de déracinement culturel et religieux. Le monument actuel rend visible le souvenir, immatériel, d'une réalité historique devenue invisible. En ce sens il marque aussi le retour des âmes déportées. La croyance populaire africaine notamment béninoise, voue un grand respect et un culte aux âmes des défunts. Les âmes des esclaves morts en déportation devraient ainsi revenir à leurs sources après le voyage dans l'au-delà, pour se reconnecter à la terre de leurs aïeux. On suppose qu'une porte invisible, immatérielle et imaginaire – à travers laquelle s'effectue le retour des esprits, respecté mais aussi craint - est le lieu de canalisation des esprits des esclaves, parfois en colère contre la terre de leurs ancêtres, vers des lieux où ils retrouveront la paix. La Porte du non-retour en est l'expression physique ; elle s'offre en autel de réconciliation. Cette dimension de la mémoire collective n'avait pas de présence physique jusqu'à sa conception plastique en 1995.

Dans le but de se saisir de la réalité immatérielle du retour des ancêtres, le projet de la Porte du non-retour fut lancé en marge de *Ouidah 92*, festival des arts, cultures et civilisations vodoun célébré 1993 au Bénin. À l'issue de cette commémoration l'État béninois chargea de sa conception Fortuné Bandeira, un béninois agouda,¹⁵ et l'architecte Yves Ahouangnimon de sa réalisation, sous la direction administrative du ministre Désiré Vieyra et de M. Noureini Tidjani-Serpos. Dominique Gnonnou, dit Kouass, et Yves Kpede exécutèrent les sculptures et peintures. En 1995, la porte fut inaugurée par l'UNESCO. Sur une large estrade, le monument accueille un arc posé sur deux grands poteaux, tel un arc du triomphe. Il est orné de bas-reliefs représentant des esclaves aux mains enchaînées dans le dos marchant en file indienne vers les bateaux négriers. Le monument, peint principalement en ocre et blanc, commémore la dispersion de la culture africaine et célèbre en même temps le retour à la terre des aïeux représentés par deux statues d'*Egun-Egun*,¹⁶ communément appelés « revenants », qui incarnent les esprits des morts. En ce sens le mémorial évoque également la sagesse et la paix retrouvée.

La perception-réception de ce monument qui matérialise le seuil scellant le destin de milliers de gens est fondamentale. Or, comment l'État d'aujourd'hui, réunissant

15 Agouda: population descendante d'esclaves luso-brésiliens retournés au Bénin, Togo et le Nigéria.

16 *Egun-Egun* matérialise l'esprit des morts ; c'est un messenger marquant le lien étroit entre l'esprit des morts et des vivants

d'anciens royaumes rivaux assujettis à la traite, peut-il penser que l'érection d'un mémorial-monument est à même de réconcilier la sphère intime de sociétés appelées à faire nation et ce monde extérieur fait de descendants d'esclaves et de descendants de maîtres d'esclaves, pour faire accepter politiquement ce monument en tant qu'instrument de prise de conscience qui rappelle et apaise à la fois ?

Le monument est sans doute le plus remarquable sur la *Route des esclaves*¹⁷ et tient une place non négligeable parmi les lieux de commémoration de la traite les plus importants (Nol 2017). Ce positionnement ne la met cependant pas à l'abri des polémiques. D'emblée, c'est la question du style qui s'est posée, d'aucuns trouvant l'abstraction plus convenable pour un monument contemporain. Effectivement, aux dires des populations locales, l'écart entre l'objet final et la réalité invisible risque d'entraver le processus mémoriel, et on peut se demander dans quelle mesure le langage formel du monument permettra aux générations futures, confrontées aux aléas de l'histoire altérant le rapport à l'espace et aux lieux, d'accéder à la mémoire de l'esclavage. Pour les uns ce monument est un élément de fierté, pour les autres, il est l'expression de l'échec africain et le symbole de la domination européenne. L'intérêt et le dynamisme de cette représentation pour les peuples et le pouvoir sont donc incontestables. Rappelons que le monument accentue et perpétue le souvenir de la cruauté des conquérants et que, inversement, la mise en scène des victimes en héros modifie le sens de la transmission. Les mêmes faits produisent des souvenirs différents. Malgré ce qui a pu se dire en la faveur du mémorial, on peut se demander si le projet a fait suffisamment l'objet de consultations et d'appels à concours.

Le 15 janvier 2013 un bulldozer détruisit *les Hommes debout*,¹⁸ œuvre de l'artiste sud-africain Bruce Clarke. Elle fut réalisée lors d'une résidence artistique financée par la Fondation Zinsou et installée - avec l'autorisation municipale - dans la proximité de la Porte. La destruction ordonnée par le Ministère de la Culture lançait un signal diversement apprécié. Faisant face aux protestations des artistes et écrivains, les porte-parole des institutions de l'État se justifiaient. Richard Sogan, Directeur du Patrimoine culturel indiquait que « l'œuvre se trouve dans le périmètre d'un monument qui est une composante du bien culturel de la *Route des esclaves* que le Bénin s'apprête à inscrire sur la liste du patrimoine mondial, et elle est installée sur le parcours rituel des temples Agbé et Dan de la collectivité Daagbo Hounnon » (Nicolas 2013). Or ce monument que la proximité de l'œuvre de Clark dérangeait n'était pas un monument du patrimoine à ce moment-là ; et la *Route des esclaves*, invoquée par Sogan, n'était pas non plus inscrite sur la liste du patrimoine. L'épisode montre que l'art est devenu un enjeu politique dans les sondages. Au premier abord ce conflit posait la question des valeurs (valeurs mémorielles, valeurs esthétiques, valeur d'usages et valeurs politiques) mobilisées par la Porte du non-retour et qui se manifestent dans sa réception. Mais il déclencha un certain dynamisme révélant des intérêts de préservation patrimoniale face aux enjeux touristiques que représente le lieu, étant donné qu'il est le point culminant du parcours de la *Route des esclaves* à Ouidah.

17 Longue de 4km, la *Route des esclaves* était le chemin entre le fort et les bateaux négriers. Elle comprend la Place des enchères, l'Arbre de l'Oubli, La Case Zomaï, Le Mémorial de Zoungbodji, l'Arbre de Retour.

18 Œuvre monumentale bidimensionnelle.



Ill. 3 Acte de vandalisme. Photo Gbègnidaho Achille Zohoun

En attendant, l'espace censé commémorer la mémoire des esclaves cumule depuis quelque temps les fonctions de lieu de réjouissances populaires et d'événements artistiques et culturels. Le monument, malgré des efforts de préservation, est détourné de son sens premier et soulève le problème de la réception d'un symbole mémoriel construit.

Jauss (1998) remarque que la lecture des œuvres culturelles ne saurait être objective, tout récepteur portant un regard subjectif sur celles-ci. C'est tout aussi vrai pour le monument-mémoriel: sa réception se joue en-deçà des enjeux politico-administratifs. Puisque cette dimension n'est pas négligeable, ne convient-il pas de questionner l'adéquation de l'objet monument à l'histoire du présent et du temps futur, et de s'interroger sur le choix et la réception de ce monument ? En fait, la compréhension de l'œuvre doit aller au-delà de la lecture des formes ou objets-symboles de la traite. Le débat porte également et en particulier sur le maintien de la valeur conférée à cet espace de mémoire de la traite et des faits historiques qui la rendaient possible. On n'a pas besoin de chercher loin pour s'en convaincre. Sur le site internet TRIPAVISOR (2018) on peut lire les témoignages suivants :

- 1- Un lieu chargé de mémoire... et qui se dégrade d'année en année. Nous y sommes venus souvent et nous déplorons, d'année en année, la dégradation des lieux. Il va falloir faire quelque chose afin que ce magnifique monument ne soit pas dans le même état de délabrement que la plupart des lieux historiques du Bénin.

2 - [...] la Porte de non-retour [...] ne représente aucun intérêt en elle-même, mais les histoires racontées par le ... [guide accompagnateur, qui vous transmettent de l'émotion].

3 - Impossible de ne pas s'y rendre. D'ici des dizaines, ou des centaines, de milliers d'esclaves sont partis. Le lieu est donc inévitable, même si le monument qui y est érigé manque d'entretien, que le lieu est plutôt sale et les guides - obligatoires - sont collants.



Ill. 4 : Récupération sociale du monument : Vente à la sauvette au pied de la Porte du non-retour.
Photo Gbègnidaho Achille Zohoun

Ma lecture du monument ne saurait faire abstraction de la trilogie formulée par Jauss, théoricien de la réception : Production-Communication-Réception. Premièrement, pour qu'il soit suffisamment représentatif de la pensée collective, le monument aurait dû faire l'objet d'un appel d'offres ouvert à tous les artistes et architectes. En matière de commande publique, une production de qualité est le fruit de différentes propositions soutenues et défendues. Deuxièmement, il faut souligner le rôle fondamental que joue la communication dans la réception de l'œuvre. Comprendons par *réception* la perception du monument en tant que « pensée mémorielle ». Cette dernière est la synthèse entre les observations et les sensations suscitées par le mémorial et le discours auquel celles-ci donnent lieu. L'horizon d'attente de l'observateur décrit par Jauss, composé tant d'expériences antérieures que des informations reçues en amont, informe son approche de l'œuvre. Proposer au public les clefs de lecture renforce donc la réceptivité à l'égard de la dimension historique du lieu et de l'œuvre.

Dans le dialogue avec la mémoire, l'observateur qui fait appel à la philosophie et à l'histoire matérialisée dans l'œuvre, pourra aborder les problématiques de la mémoire et de la postmémoire. Selon la théorie postmémorielle, l'enjeu n'est

plus le passé mais le présent. Le danger est grand d'être en rupture avec la mémoire d'expériences non vécues. Dans cette perspective, la Porte du non-retour est-elle encore aujourd'hui l'un des atouts du capital culturel de Ouidah ? Continue-t-elle et continuera-t-elle de participer activement à la construction et à la structuration de la mémoire, et de la postmémoire, observées par Pierre Nora¹⁹ et Marianne Hirsch (2014) ? Seule une analyse des enjeux actuels en matière politique, culturelle, artistique, mémorielle et touristique nous permettra d'y répondre. Avec Charles Tchoba²⁰ nous dirons que la matérialité de cette place et le monument qui y est installé répondent à d'autres enjeux de la politique culturelle. Suite aux renouvellements successifs du pouvoir politique, le prestige mémoriel attaché au monument se redessine avec le nouveau projet de la Marina. En effet, depuis 2016 un vaste programme de promotion touristique à travers le Bénin offre de nouvelles perspectives au tourisme mémoriel. La valorisation de la cité historique de Ouidah reprend vie et forme à travers d'importants projets de développement dont le complexe hôtelier de la Marina près de la Porte du non-retour, à Djègbadji, Ouidah. On estime qu'à travers la réalisation de cette infrastructure, le développement de l'offre touristique du Bénin en général et celle de la ville de Ouidah en particulier va s'accroître. Ainsi, autour de l'emblématique monument de la Porte du non-retour va se tisser un complexe comprenant un espace vodun pour pratiquer les religions endogènes et diverses manifestations culturelles; des «jardins du souvenir» - un espace de recueillement - et la reconstitution historique d'un bateau négrier. À ces aires sont adossés deux parkings de plus 350 places; une esplanade touristique avec restaurants, bars et sites de divertissement; une zone hôtelière d'environ 130 chambres; un village artisanal, Zomachi, l'annexe de l'office du tourisme ainsi qu'une promenade flottante sur la lagune.



Ill. 5 : Capture d'écran : projet de la Marina / URL : <https://youtu.be/wozQKSPLJ8s>

19 Comme l'évoque Pierre Nora, (1984, 1987, 1992), ces lieux servent à soutenir la mémoire et à participer activement à sa construction et sa structuration.

20 Le lieu a une matérialité que l'être humain lui-même fabrique. C'est pourquoi il échappe à la fois au local et au global (TCHOBA 2005 : 46).



Ill. 6 : Capture d'écran : projet de la Marina / URL : <https://youtu.be/wozQKSPLJ8s>

On peut se demander si ces infrastructures prévues pour le tourisme de masse accroissent vraiment l'attention portée au monument. Cet aménagement prévoit que les enjeux patrimoniaux, touristiques, culturels et sociaux du monument soient compatibles avec la mémoire des lieux. Sa concrétisation permettra de ranger aux oubliettes l'épisode triste des visites insolites et indésirables des vendeurs à la sauvette sur ce lieu de mémoire et découragera les actes de vandalisme comme l'arrachage de pièces sculpturales faisant corps avec le monument. L'intégration du monument dans la restructuration du tourisme mémoriel²¹ autour de la *Route des esclaves* projeté par l'État, prend corps comme un élément incontournable dans l'urbanisme africain et met l'accent sur le rôle des monuments dans la transmission de la mémoire des peuples.

Conclusion

Il est bien possible de rendre émotionnellement présent, perceptible et permanent la mémoire traumatique d'un événement ou d'un lieu à travers un monument. L'art réussit à surmonter la distance croissante entre la mémoire et les changements induits par le temps qui passe. L'État peut faire en sorte qu'un mémorial monument porte le flambeau de l'histoire en intégrant en amont et en aval, dans une réflexion anticipative, les différentes perceptions-réceptions de la pensée créative de l'œuvre, qui devra exclure les velléités propagandistes de tous bords. Enfin, les artistes créateurs doivent se concentrer sur l'œuvre et sa symbolique. Les appels à concours doivent avoir comme critère fondamental la rigueur conceptuelle des projets en lice, aussi bien dans la finition, l'entretien et la restauration éventuelle de ce patrimoine du futur.

Certes, le langage formel des lieux de mémoire peut prêter à polémique. Mais l'esprit de ces réalisations reste fortement corrélé à l'histoire et aux lieux des drames. Les monuments de la traite n'échappent pas à cette règle. On pourrait affirmer que les monuments réincarnent l'esprit des lieux dont ils assurent la mémoire. La Porte de non-retour, bien qu'elle soit une œuvre contemporaine, possède un esprit investi de

²¹ Le programme du gouvernement prévoit 523 millions de dollars soit 459 millions d'euros pour le développement touristique de Ouidah.

valeurs humaines et matérielles. Elle mérite toute l'attention dans la mesure où elle donne vie aux archives et à l'histoire. Les cicatrices restent, même s'il n'y a plus de douleur. On peut clairement identifier la plaie si les monuments représentent les cicatrices qui nous reconnectent avec la mémoire, nos mémoires. Au-delà de la douleur, le monument-mémorial nous appelle aussi sur un chemin de vie.

Bibliographie

- Bhêly-Quenum, O., « *Les Hommes debout, dans Notre Mémoire* », 2013. <https://babilown.com/2013/02/03/les-hommes-debout-terre/> (consulté le 2/5/2016).
- Chalier, J. et Stange, V. E., « Sommes-nous hantés par la mémoire de nos ancêtres ? » *Revue Esprit* 2018 (consulté le 25/4/2022). https://www.youtube.com/watch?v=Cvs_P-yeSxQ
- Cosnier, J., *Psychologie des émotions et des sentiments*. Paris : Retz, 1994. Rééd. Numérique. http://www.icar.cnrs.fr/pageperso/jcosnier/articles/Emotions_et_sentiments.pdf (consulté le 1 février 2020).
- de Groof, M., « Les Statues meurent aussi (Chris Marker et Alain Resnais, 1953) – mais leur mort n'est pas le dernier mot », dans *Cinéma ethnographique* n° 40–42, 2019. <https://journals.openedition.org/decadrages/1423> (consulté 21/2/2022).
- Debray, R., « La confusion des monuments. Trace, forme ou message », *Cahiers de médiologie* n° 7, 1999.
- Frijda, N.H., *The Emotions: Studies in Emotion and Social Interaction*. New York : Cambridge University Press, 1986.
- Gankpe, G. F. Laboratoire d'Étude et de Recherche-Action en Santé du Bénin. Entretien par correspondance, 12 Décembre 2021.
- Hirsch, M., « Postmémoire. Témoigner, entre histoire et mémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014. <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274> (consulté le 25 avril 2022).
- Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1998.
- Melot, M., « La confusion des monuments. Le monument à l'épreuve du patrimoine », *Cahiers de médiologie* n° 7, 1999.
- Nicolas, M., « Bénin : à Ouidah, la femme debout est à terre », *Jeune Afrique*. 24/1/2013. <https://www.jeuneafrique.com/138590/culture/b-nin-ouidah-la-femme-debout-est-terre/> (consulté le 2 mai 2016).
- Nol D. (s. d.). « Commémoration de l'abolition de l'esclavage : 16 lieux à découvrir », <https://caribexpat.com/commemoration-abolition-de-lesclavage-16-lieux-a-decouvrir-dans-le-monde/> Consulté le 17 octobre 2017.
- Nora, P. (dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome 1. Paris: Gallimard, 1984.
- Tchoba, Charles, *Culture, développement durable et démocratie participative : l'exemple des ONG environnementales gabonaises*. Thèse de Doctorat en géographie et aménagement. Pau : PhD Université de Pau et des pays de l'Adour, 2005.
- Tripadvisor, « La Porte du Non-Retour », https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g479758-d4776402-Reviews-or10-La_Porte_Du_Non_Retour-Ouidah_Atlantique_Departement.html (consulté le 8 mars 2018).
- Turgeon, L., « 16^e Assemblée générale et symposium scientifique de l'ICOMOS, Québec, 29 septembre au 04 octobre ». Paris : UNESCO, *La route de l'esclave, bulletin d'information*, n° 1, 2000.

« C'est au bout de l'ancienne corde qu'on tisse la nouvelle » : le Petit Musée de la Récade

David Gnonhouévi
et Romuald Tchibozo

Introduction

Inauguré le 1^{er} décembre 2015 dans le quartier de Lobo-zounkpa, près de Cotonou, *Le Petit Musée de la Récade* est le seul musée consacré aux récades, sceptres emblématiques du pouvoir des rois de l'ancien Danxomè. Le bâtiment du Musée est assez majestueux. Ses lignes épurées et ses ouvertures en verre laissant filtrer la lumière du jour sur les collections lui donnent un aspect résolument contemporain. L'entrée, surélevée par trois marches, évoque les contours d'un trône royal.

Le musée et le Centre d'art contemporain qui l'abrite (dénommé Le Centre, ouvert en février 2015) ont une autre particularité symbolique commune : ils sont nés, l'un comme l'autre, grâce au mécénat conjoint de Robert Vallois et du Collectif des Antiquaires de Saint-Germain des Prés. L'idée de créer dans la même enceinte un espace d'art contemporain et le *Petit Musée de la Récade* est le fruit de la rencontre entre Dominique Zinkpè, artiste plasticien béninois très connu sur la scène internationale, et Robert Vallois, antiquaire spécialisé dans le mobilier des années 1930 et amateur d'art africain qui a ouvert en 1983 une galerie d'art contemporain à Paris (avec deux espaces d'exposition situés 33 et 36 Rue de Seine).

À l'occasion de l'ouverture du musée en 2015, Vallois et son épouse remettaient les récades en ivoire des rois Béhanzin et Glélé, les pièces les plus majestueuses de la collection entre les mains du Président Nicéphore Soglo et son fils Ganiou Soglo, prince héritier du Danxomè. Ce geste hautement symbolique matérialisait le retour sur la terre ancestrale d'œuvres du patrimoine béninois issues des collections occidentales. La simultanéité de cette restitution et l'ouverture du Centre d'art contemporain permettait d'ouvrir un dialogue entre deux moments historiques, dialogue qui est au cœur de ce projet culturel et artistique : d'un côté le passé, représenté par des objets culturels et artistiques, et de l'autre, l'époque contemporaine marquée par la présence d'artistes internationaux.



III. 1. Le Petit Musée de la Récade © Le Petit Musée de la Récade



III. 2. Le Petit Musée de la Récade © Le Petit Musée de la Récade

Outre les espaces de création, le Centre dispose de salles d'exposition permettant au public de découvrir les œuvres créées par les artistes en résidence et d'un espace scénique pour les rencontre-débats entre les acteurs du monde de l'art et le public. Cette ouverture au public se complète par un café, espace de sociabilité dans un cadre animé et plus intime.

Création et ouverture sur la scène internationale

Le Centre est un lieu dédié à la création contemporaine, à l'éducation artistique et à la valorisation du patrimoine culturel béninois. Grâce au soutien de la Galerie Vallois, du collectif des Antiquaires de Saint-Germain-des-Prés et de l'ONG Hospitalité et Développement (L'HeD), le Centre a connu une croissance rapide. Il a vocation d'être un lieu de travail, de rencontres et de confrontations entre artistes du Bénin, d'Afrique et du monde entier. Il répond au besoin de développer la pratique artistique au Bénin et de faire connaître les artistes locaux et de l'Afrique sur la scène internationale. S'ouvrir aux artistes du monde est tout aussi nécessaire parce que les artistes vivant sur le continent africain sont relativement isolés¹ ou pas assez informés des dynamiques dans les musées du monde et dans les espaces d'exposition. Il est donc important de faire venir des artistes issus d'autres cultures, notamment d'Europe. D'où l'idée de proposer des résidences d'un mois à différents artistes, du Bénin et d'ailleurs. Ces résidences s'inscrivent pleinement dans les objectifs du Centre.

Selon Dominique Zinkpè, « les artistes africains sont fiers de leur héritage artistique ancestral, mais ils souhaitent sortir du regard et des lieux d'exposition ethnographiques pour accéder à des lieux dévolus à l'art contemporain ».² Le premier objectif du Centre est de positionner l'art contemporain africain sur la scène internationale. Il se définit comme un laboratoire qui offre aux artistes de tous horizons un lieu pour travailler et réfléchir. Trois ateliers de création de 25 m² chacun, situés près des résidences, les accueillent.

Le Centre, reconnu à l'échelle nationale et internationale, est devenu un espace incontournable dans le paysage culturel du Bénin. Au-delà de sa spécialité évidente qu'est l'art contemporain, il est ouvert à toutes les formes d'expressions artistiques. Il a mis en place un programme de résidences pour soutenir la production artistique dans toute sa diversité ainsi que la professionnalisation des artistes. Les résidences leur offrent un cadre adéquat pour la rencontre et l'échange, important notamment pour les artistes émergents et les béninois, au plus près du processus de création artistique. Ils/elles bénéficient d'un environnement de travail privilégié, grâce aux espaces et outils mis à leur disposition, qui leur permettent de renouveler leurs modalités de création, de production et de transmission. Le Centre organise quatre à cinq résidences chaque année. Un comité composé de critiques d'art, d'historiens d'art, d'artistes confirmés et de journalistes choisit les artistes en fonction de leur talent, leur qualité artistique et leur provenance : un artiste béninois vivant et travaillant au Bénin, un artiste du continent africain et un autre travaillant/vivant hors du continent africain. Les artistes sont libres de travailler seuls ou en groupe, de confronter ou non leurs pratiques. Une fois sur place, ils ont bien sûr la possibilité de découvrir les trésors du Petit Musée de la Récade, mais ils peuvent aussi aller à la découverte du quartier de Lobozonekpa, lieu d'implantation du Centre, ou encore aller en ville s'imprégner des réalités urbaines. Certains préfèrent cependant rester dans le confort du Centre et se limitent aux allers-retours entre leur studio, leur atelier, le bar-restaurant, le jardin à sculptures ; tous peuvent engager la conversation avec les autres invités pour construire un projet collectif auquel chacun contribuera dans son médium et avec ses techniques. La bibliothèque, dotée d'une

1 Galerie Vallois (2015 : 21).

2 Ibid.

connexion internet et riche en littérature africaine et en ouvrages sur les théories décoloniales, l'histoire du Danxomè, l'histoire de l'art et les thématiques artistiques contemporaines, fournit un outil puissant à la création artistique.

Chaque résidence se termine par une exposition d'une durée maximale de trois mois des œuvres produites dans ce cadre. Mais le dialogue culturel et artistique amorcé entre les artistes et le public se poursuit au-delà du Centre sur la scène internationale. En 2017 la Galerie Vallois, son principal mécène, a mis en place un programme de mobilité dénommé Cotonou-Paris-Cotonou, dans le but d'exposer les artistes après leur résidence à Paris et dans des expositions internationales.³ D'autre part, elle expose régulièrement des artistes béninois ou ayant des liens particuliers avec le Bénin. Parmi eux, de grands noms comme Dominique Zinkpè, Gérard Quenum, Tchif et des artistes émergents tels le céramiste King Houndékpinkoun, le performeur Prince Toffa, les sculpteurs Marius Dansou et Benjamin Déguénon ou les peintres et dessinateurs Makef et Didier Viodé. Les artistes non béninois ayant fait des résidences au Centre trouvent aussi une visibilité à Paris et dans de grandes expositions.

Médiation artistique

Le Centre a inscrit l'action éducative au cœur de ses missions. Rendre l'art contemporain accessible aux populations du quartier de Lobozonekpa est de ce fait une priorité. On leur propose des visites guidées assurées par une médiatrice ou un médiateur, tant au Petit musée de la Récade que dans les expositions temporaires, lesquelles font souvent écho aux réalités de la société béninoise et à l'actualité dans le monde. Pendant ces visites l'échange et le partage autour du ressenti face aux œuvres occupent une large place. Les publics ciblés sont les jeunes, notamment les écoliers et collégiens car ils constituent la relève de la société béninoise. Le médiateur/ la médiatrice se déplace aussi dans les établissements scolaires et invite les apprenants ainsi que leurs enseignants à faire une visite guidée gratuite au Centre et au Petit Musée de la Récade afin de développer leur sensibilité artistique. Les écoliers, élèves, étudiants et chercheurs ont également accès à la bibliothèque.

L'éducation artistique est pratiquement absente de l'enseignement scolaire au Bénin. Le Centre essaie de contribuer à l'éveil de la curiosité et la sensibilisation à l'art. Grâce aux interventions des médiateurs/trices les écoliers viennent voir les expositions. Ces visites développent leur curiosité et leur appétence pour la culture voire suscitent la vocation artistique. Certains artistes animent un atelier jeune-public où ils partagent leurs connaissances et savoir-faire avec les enfants du quartier. Dans un atelier appelé *work in progress* les artistes expliquent leurs idées et leurs démarches artistiques au public qui vient dans leurs ateliers. En fait, l'action menée par le Centre dépasse le strict cadre culturel. Le public finit par comprendre que l'artiste s'intéresse aux faits sociaux et politiques, autrement dit à la vie dans toutes ses facettes. La résidence - le travail, la vie sur le lieu de création, d'expositions et

3 Entre 2015 et 2017 ont été invités: Rémy Samuz, Natanaël Vodouhè, Sébastien Niko, Charly d'Almeida, Théodore Dakpogan, Stéphane Pencreac'h, Christelle Yaovi, King Houndékpinkoun, spécialisé dans la céramique, Aston, Zanfanhouédé, Gratien Zossou Edwige Apolgan, Pyscoffi, Meschac Gaba (tous béninois); et Bruce Clarke (sud-africain); Olga Luna, péruvienne, Vincent Bredif, Jean-Baptiste Janisset, Jeremy Guillon (français); Daphné Bitchatch (belge); A-Sun Wu et Paloma Chang (chinois); Nazanin Pouyandeh (ukrainienne). En 2017 Vallois a participé à *Paris Art Fair* et à l'AKAA (Also Known As Africa).

d'études - donne aux artistes la possibilité d'impliquer des enfants de Lobozonekpa qui viennent les assister après la sortie des classes et découvrent ainsi leur passion. À leur tour, les artistes éprouvent une satisfaction au moins aussi grande que celle des enfants. Le jour du vernissage, les enfants sont souvent nombreux à être présents et fiers de voir exposées les œuvres auxquelles ils ont en quelque sorte contribué. C'est une expérience extraordinaire pour ses enfants habitant un quartier défavorisé. Le vernissage marque la fin de la résidence ; après une cérémonie sobre, le public découvre les œuvres réalisées et peut échanger une dernière fois avec les artistes.

Le Petit Musée de la Récade : *patrimoine et création contemporaine*

Le patrimoine

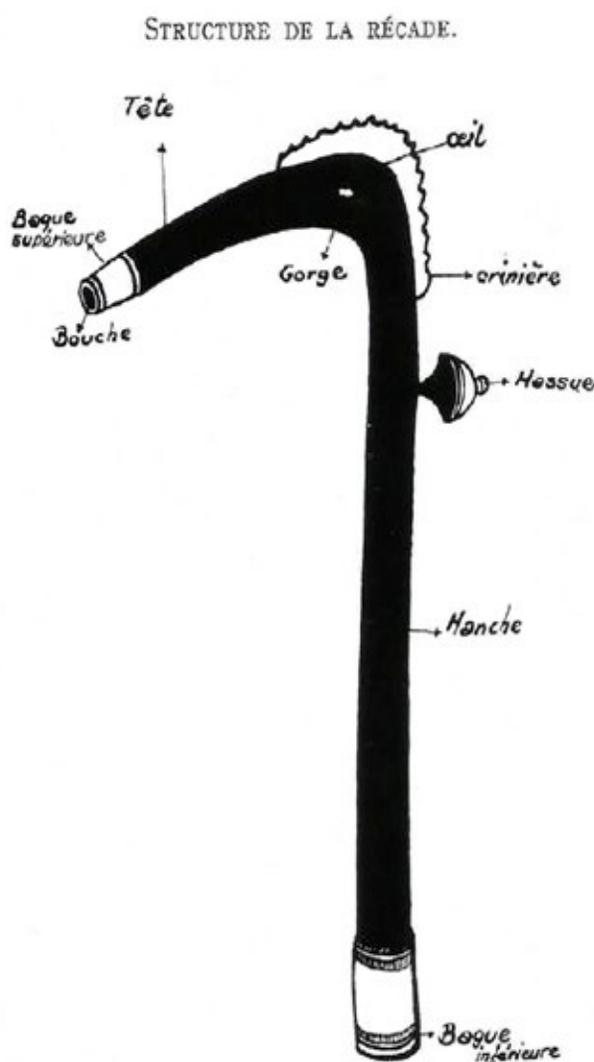
Le Musée de la récade constitue un espace de réflexion important pour le fonctionnement et le rayonnement du Centre. Son intégration au sein du Centre rend encore plus tangible l'importance accordée à l'enseignement et aux interdépendances entre histoire, culture et création artistique et artisanale. Le musée possède une collection de quatre-vingt-dix-neuf récades traditionnelles et quelques sculptures anciennes, mais aussi une vingtaine de récades contemporaines. Depuis l'ouverture du musée en 2015, deux accrochages didactiques ont été effectués ; le premier a eu lieu à l'ouverture du musée, le second en janvier 2020.

L'accrochage, didactique et chronologique, permet de découvrir de manière cohérente l'histoire de l'ancien royaume du Danxomè à partir de la récade, un symbole de pouvoir et d'autorité. L'organisation politique, économique, sociale, religieuse et militaire du royaume était complexe ; son nom est parvenu à la société contemporaine béninoise parce qu'une partie de la population s'identifie toujours à ce royaume. Danxomè signifie « dans le ventre de Dan ». D'après la tradition orale, il fut fondé par Houégbadja, le premier souverain, après avoir tué un chef local nommé Dan. Établis sur le plateau d'Abomey, les Alladahonou se rendirent maîtres du pays. Sous leur gouvernement le pays s'agrandit. Ils réussirent à donner aux royaumes unifiés une organisation solidement charpentée et une administration hiérarchisée, défendue par une armée permanente constituée de puissants guerriers appelés Blu et d'amazones appelées Agododjé. Les rois vivaient dans le faste et l'opulence de palais qui s'étendaient sur plus de 40 hectares. Ils entretenaient une foule d'artisans exclusivement chargés de fabriquer les objets d'apparat qui firent la splendeur de la cour. Chaque métier était exercé par des spécialistes et se transmettait de père en fils.

Les familles Yêmadjè confectionnaient les costumes royaux et les tissus appliqués qui racontent, sur les grands parasols et les pagnes destinés à l'usage du roi, les histoires du royaume. Les Zinflou et les Hantan tissaient les étoffes pour les cérémonies religieuses. Les Djotowou, artisans du cuir, confectionnaient des sandales, insignes royaux. Les Hountondji, forgerons maîtres du métal, travaillaient le fer et fabriquaient des bijoux en bronze, argent et or ainsi que les attoja, les grelots de cuivre pour l'ornement des tambours. Les Agbozo ciselaient ou pyrogravaient de grandes calebasses qui renfermaient les mets et les boissons pour le service des hauts dignitaires ou des européens qui visitaient le royaume. Les Allagbé fixaient sur les récades des allégories. Tout comme eux,

les Assogbakpé modelaient des bas-reliefs et donnaient à leurs images un langage qui restait mystérieux pour le commun des danxoméens. Plus que la crainte de châtiments, les faveurs que le roi attachait à l'exercice des arts et l'espoir de grandes récompenses - notamment l'attribution de fiefs, puis d'esclaves, les services gratuits des guérisseurs, l'anoblissement par le mariage avec une princesse. Tous ces privilèges royaux avaient pour conséquence heureuse de faire refleurir les arts du royaume tout en développant chez les artisans une habileté et une conscience professionnelle hors pair.

Parmi les nombreuses manifestations de l'art du Danxomè se trouve la récade. Si elle n'est pas le genre le plus représentatif de l'art béninois, elle n'en demeure pas moins un type d'art profane fonctionnel, fait rare dans l'art traditionnel africain qui est généralement considéré comme étant d'inspiration religieuse. L'intérêt de l'étude des récades réside en ce qu'elles constituent, dans une certaine mesure, un abrégé de l'histoire du royaume du Danxomè. Leur imagerie et symbolisme nous permettent d'imaginer, aujourd'hui, ce que fut la vie de la cour avant l'occupation française (1894-1960), mais nous renseignent aussi sur quelques aspects de la mentalité de nos ancêtres. Les objets qu'ils ont légués à la postérité permettent de comprendre la vie et l'organisation politique, sociale, religieuse et militaire du royaume avant la colonisation française. Ils constituent, dans une certaine mesure, un abrégé de l'histoire du Danxomè. La récade donne donc, en quelque sorte, accès à l'âme africaine. Chacun de ses attributs est en fait un idéogramme ou l'expression allégorique d'une idée, d'un fait ou d'un événement important. Il s'agit d'une forme originale de fixation et de transmission de la pensée ou des sentiments. En outre, elle nous livre les devises des rois ou personnages importants qui les portaient.



Ill. 3. Structure d'une Récade classique (de gauche à droite) Bague supérieure, tête, gorge, œil, crinière, massue, manche, bague inférieure.

La récade serait née sous le règne du premier souverain, le roi Ouégbadja (1650-1680).⁴ Sa forme est dérivée d'un bois coudé, la houe primitive. La tradition orale raconte que des cultivateurs affectés au service du roi furent surpris en pleins travaux champêtres par des ennemis en grand nombre. Pour se défendre, ils retirèrent le fer de la houe, engagèrent le combat et réussirent à mettre les envahisseurs en déroute rien qu'en se battant avec cette arme improvisée, le manche de houe. Suite à cette victoire historique, l'outil fut inclus dans les armes de guerre du royaume. Plus tard on commença à sculpter ou à fixer sur un bâton plus ou moins coudé à l'une de ses extrémités, des allégories, armoiries ou emblèmes des rois pour commémorer les faits saillants du royaume de Danxomè. Le mot récade vient du portugais *recado* qui veut dire message.⁵ La récade sert à authentifier le récadère, porteur de la récade ou messenger. Avec le trône, le grand parasol et les sandales, elle constitue un insigne de commandement et d'autorité, un attribut royal. Elle porte les armoiries du roi, quelquefois représentées par un animal ou par un véritable rébus.

Les artisans qui intervenaient dans la fabrication de la récade sont, d'abord, le sculpteur sur bois, ensuite le forgeron ou un bijoutier de la famille Hountondji qui l'orne de motifs ; ces motifs sont exécutés suivant les indications du roi. Une fois la récade terminée, elle est remise à l'artisan tenturier, Hantan Zinflou, pour être enveloppée soigneusement dans un tissu appliqué portant les allégories du roi avant d'être remise à sa majesté. La récade royale est réservée à sa majesté et devient un objet de vénération dont aucun commun des mortels ne doit se servir. Seul le prince successeur peut en hériter. Le roi la porte généralement sur l'épaule gauche, la hache tournée vers le sol lorsqu'il apparaît en public. Il la tient ou la brandit de la main droite au cours des danses royales pour marquer le rythme.



Ill. 4 Récade classique © Le Petit Musée de la Récade

4 Adandé (1962 : 14).

5 Ibid.



Ill. 5 Classic classique © Le Petit Musée de la Récade

Le messenger de la cour (Huî-Sagu), qui portait la récade en attribut de sa fonction de représentant du roi, jouissait d'immunité et sa personne était souvent sacrée. Tout affront à une récade était considéré comme un défi au roi et était puni par la peine de mort. La récade authentifiait le message transmis verbalement, mais servait surtout de passeport, de lettre de créance, au porteur. Quand il arrivait à destination, il s'accroupissait devant le destinataire du message, retirait la récade de son étui de tissu et la présentait respectueusement. À l'emblème de la récade l'interlocuteur reconnaissait l'envoyeur ; aussitôt lui aussi s'accroupissait en signe de déférence et écoutait attentivement le message du roi. La récade était donc un outil de communication qui jouait un rôle important dans les rapports entre le roi et sa cour et entre le roi et les souverains des royaumes voisins. Il existait aussi une récade dédiée à la femme du roi qui donnait naissance à l'héritier du trône. Elle portait cette récade sur elle pour attirer le regard et le respect. Mentionnons également les récades des armées du Danxomè appelées les Blu. Insignes distinctifs des bataillons, elles rappelaient un fait saillant, généralement un exploit guerrier. Le jour où le roi paraissait avec une récade désignant un bataillon donné, ce bataillon était de service. Tous les guerriers du bataillon levaient leurs armes en l'air en guise de soumission au souverain, chef suprême des armées. D'autres récades portaient les insignes des principales divinités du royaume. Elles étaient portées par les prêtres lors des parades devant le roi dans le cadre des cérémonies officielles. Dans cette catégorie se trouvent les récades dédiées à Hêvioisso, dieu du ciel, de la pluie, du tonnerre et de la foudre ; à Sakpata, divinité de la terre, à Dan Aïdohouedo, l'arc-en-ciel ; et à la divinité Dan, sous forme de serpent.

Il existait également des bâtons dont le *Kpota*, un casse-tête. Ce bâton était utilisé comme assommoir par Migan, ministre de la justice et bourreau du roi. Le châtiment par cette arme était réservé à ceux qui avaient enfreint la moralité établie ou qui avaient commis une faute grave susceptible de jeter le discrédit sur le royaume. On encerclait la demeure du coupable. Devant l'entrée, un homme, dos tourné à la porte, jetait par-dessus la tête le *kpota* dans la maison. À la chute de ce bâton avertisseur de malheur la maisonnée s'alarmait, tandis que les hommes qui l'encerclaient y pénétraient et procédaient à l'enlèvement des personnes présentes à l'intérieur. De nos jours, le commun des mortels porte une récade en guise de bâton de parade. Considérée comme un objet sacré autrefois, elle est devenue un objet d'art populaire qu'on peut commander auprès des artisans, notamment les descendants de sculpteurs et de forgerons de l'ancien Danxomè. Il suffit au client de leur indiquer les symboles ou allégories de son choix.

Le Musée abrite également des sabres qui honorent la bravoure des amazones du Danxomè. Certains étaient utilisés par celles-ci sur les champs de batailles, alors que d'autres étaient simplement dédiés par le roi à cette armée féminine créée par la reine Tassi Hangbé. Elle était la seule femme à diriger le royaume pendant trois ans (1708 -1711), suite à la mort de son frère jumeau Akaba. Parce que femme, elle fut chassée du pouvoir et son nom, effacé de la succession chronologique des rois; le patriarcat en vigueur interdisait qu'une femme dirigeât le Danxomè. Or, Tassi Hangbé avait succédé à Akaba parce que dans la croyance des Danxomenou, les jumeaux sont sacrés ; ils sont considérés comme des êtres incarnant la même âme.

Deux autres emblèmes sculptés du roi Glèlè sont exposés dans le musée. L'un d'eux porte un métal enfoncé dans sa gueule ; le rôle de ce métal consistait à conférer une certaine puissance au roi qui le touchait de temps en temps de sa langue.

Récades contemporaines

L'héritage artistique impressionnant du Danxomè constitue le cordon ombilical qui permet à la société béninoise actuelle de se connecter à son passé. Dans cet esprit, le musée a sollicité des artistes béninois et d'autres nationalités pour revisiter le sceptre royal. Ceux-ci ont proposé des récades contemporaines qui conservent et développent le style ancien inventé par les artisans du Danxomè. Les récades d'aujourd'hui dialoguent désormais avec les pièces anciennes au sein de l'exposition inaugurale. Elles sont symboliques et développent plusieurs thématiques.

Dans l'œuvre réalisée par Gérard Quenum (ill. 6), la tête de poupée surmontée de Calebasses empilées rappelle le poids de la royauté et des autorités traditionnelles dans l'organisation sociale du Bénin d'aujourd'hui. / La récade en argile de Richard Korblah met en scène un caméléon porteur d'une clé dans sa bouche et chevauché par un homme, la tête mouchetée de points blancs et entourée de talismans. Elle suggère que l'une des clés de la réussite réside dans la faculté d'adaptation et dans le lien entretenu avec les ancêtres et autres esprits protecteurs. / Euloge Glèlè place un téléphone portable sur la lame de la récade qu'il a réalisée ; portant à son paroxysme l'idée de transmission d'un message, il montre ainsi le rôle de la récade comme moyen de communication. / Incrustée de trous-seaux de clés et de pièces de monnaie, l'œuvre de l'artiste Aston tire sa force du buffle et de la protection par un *bocio* doté de fusibles. Elle illustre le règne florissant du roi Guézo, l'un des plus célèbres souverains du Danxomè qui a œuvré à l'unification du royaume, et à qui est attribué le symbole de la jarre trouée. La tradition orale raconte que Guézo, pour montrer sa force, aurait tué de ses mains un buffle en furie qui traversait le royaume. / La partie coudée de la récade en bois sculpté de Julien Vignikin est faite de la sourdine d'une trompette. Symbolisant la parole étouffée, cet accessoire de l'un des instruments de musique emblématiques du jazz fait référence au commerce transatlantique des esclaves et à la lutte pour la défense de leurs expressions culturelles. / La récade au bec tranchant de l'artiste Niko se dresse telle une sentinelle veillant sur ses ouailles comme un souverain sur ses fils. / Marius Dansou entrelace des fils de métal, boulons et autres pièces de machines créant une oeuvre gracile et élégante malgré la dureté du

matériau; cette dualité met en exergue l'éventail de fonctions de l'objet. / Remy Samuz expose un sceptre en bois émaillé de fragments métalliques, dominé par un lion rugissant. La lame, en forme de sphère faite de fils de fer tissés, ressemble aux nids de tisserins, ces bâtisseurs aux plumes d'or. L'œuvre rend hommage au roi Glélé qui a défendu le royaume des assauts répétés de l'impérialisme européen. / Benjamin Déguénon rassemble une hache de la divinité Hêviosso (dans une autre facette de sa personnalité, il est justicier et foudroie les hommes en raison de leur mauvais comportement sur terre), une croix chrétienne et un autel *assen* qui matérialise l'esprit d'un défunt. L'*assen* est un symbole métallique qui fait le lien entre le monde des vivants et celui des ancêtres. Il reçoit les offrandes de nourriture et de boissons. Cette récade traduit le syncrétisme des valeurs spirituelles du monde contemporain béninois. / La récade de Prince Toffa, à la lame tranchante et habillée aux couleurs de Coca-Cola, fait allusion à l'hégémonie mondiale des États-Unis fondée sur sa suprématie économique et militaire. / L'œuvre d'Azébaba est revêtue de fils blanc, rouge et noir. Chacune de ces trois couleurs a une signification dans la culture fon. Le blanc symbolise la pureté, la paix, le rouge exprime l'énergie et parfois le danger alors que le noir représente le monde invisible dans la pratique vodun. Leur présence dans cette récade met en évidence le pouvoir spirituel des souverains fons. / Dessinateur, Tchif esquisse une série de récades qui illustrent diverses facettes du pouvoir des éléments : la terre avec le maître laboureur, l'eau avec le pêcheur et sa Mami-Wata, le pouvoir des dualités du yin et du yang, celui des vivants et des morts. / Edwige Aplogan crée une récade pour le roi Adandozan (1797 à 1818), connu comme un tyran particulièrement sanguinaire. Son souvenir semble déranger la mémoire collective au point que son nom, son règne et ses symboles sont effacés de l'historiographie du royaume. Le manche de l'œuvre est constitué d'émaux vermillon et la lame, d'un tourbillon de fil de cuivre. Trois visages s'y distinguent qui, à l'instar de la personne royale incarnée, évoquent des figures oubliées de l'histoire. / King Houndépinkou, céramiste cherchant la fusion de l'âme et de la matière, possède une écriture singulière qui mêle influences japonaise et béninoise. Raffinée, sa récade semble être une caresse au toucher. Elle est ornée de parures étincelantes, mariant la passion et la royauté en combinant feuilles dorées et émaux de couleur bronze ou rouge-argent. L'artiste revisite l'histoire de la récade à travers l'acte créatif et en réponse au devoir de mémoire. / Dominique Zinkpè illustre la signification du nom de sa famille *Afô man sô dan kpon* : on ne marche pas sur un serpent sans risquer de se faire mordre (ill. 7). Le bâton de sa récade est formé par un reptile stylisé et la partie coudée, par un pied à trois doigts évoquant un dieu du panthéon vodun représenté par un unijambiste. Le verre, d'un vert d'eau cristalline et finement ciselé, rappelle que, même si le pouvoir brille il n'en demeure pas moins fragile. / De son côté, Kossy Aguessy livre une récade aux lignes épurées et réalisée entièrement en bronze poli (ill. 8). Chaque côté de la crosse est gravé : son nom en écriture hiéroglyphe et le signe du Fâ *djogbé*.⁶ Représentation symbolique de l'artiste, une tête de singe couronnée, elle évoque à la fois sa lignée et son destin, à la jonction de son identité physique et spirituelle. La récade mêle deux écritures africaines probablement liées puisque la géomancie du Fâ trouverait ses origines en Égypte. À la ma-

⁶ Le mot Fâ est employé par les Fon. Les Yoroubas disent *Ifa* et les Mina du Togo disent *Afa*. La plupart des auteurs s'accordent que Fa est le dieu, ou le génie de la divination, l'intermédiaire entre hommes et dieux. Le Fâ est une science divinatoire dont l'origine serait l'Égypte antique. Il aurait été introduit dans l'ancien royaume du Danxomè par le biais des Yorouba venus du Nigéria. Il est consulté à tout propos. Djogbé est encore appelé Ogbe-medji c'est-à-dire deux fois Ogbe. Ce premier signe du Fâ serait à l'origine du monde et contient les quatre éléments que sont : le feu, l'air, l'eau et la terre dont la fusion donne la vie. Ogbe signifie donc vie ou monde.

nière des pièces anciennes qui permettaient de saisir la personnalité du souverain fon représenté, ces récades contemporaines révèlent le regard des artistes du terroir sur leur mémoire collective et sur les principales préoccupations sociétales de notre temps.



Ill. 6. Gérard Quenum, Récade contemporaine, 2015. © Le Petit Musée de la Récade



Ill. 7 Zinkpe, Récade contemporaine, 2015. © Le Petit Musée de la Récade



Ill. 8. Kossi Aguessy, Récade contemporaine, 2015. © Le Petit Musée de la Récade

Récades anciennes et contemporaines en dialogue

Le *Petit Musée de la Récade* offre au visiteur un espace dans lequel tradition et modernité se côtoient. Ces pièces en dialogue impressionnent, elles réveillent la conscience notamment de la jeunesse qui ignore presque tout de son histoire. Contrairement aux douze rois consignés dans les manuels scolaires et dans les écoles, ici on découvre l'histoire des quatorze rois du Danxomè, incluant donc le roi Adandozan et la reine Tassi Hangbé désormais rétablis dans l'histoire du royaume à travers les récades contemporaines.

Le guidage au *Petit Musée de la Récade* se fait en quatre langues, à savoir Fongbé, Mina, Français et Anglais. Il s'agit d'une démarche pédagogique qui permet la transmission cohérente des propos des objets exposés dans le musée. Les langues locales Fongbé et Mina permettent aux populations non scolarisées de bénéficier de la visite au même titre que les personnes scolarisées. Le choix du français s'explique par le fait que c'est la langue officielle de travail au Bénin, et l'anglais est notamment destiné aux touristes internationaux. La visite permet aux populations locales, au public scolaire et aux enfants de Lobozonekpa, aux étudiants et chercheurs de se connecter à leur passé, de découvrir des fragments de leur histoire, de retrouver leur fierté identitaire à travers le génie, la créativité et le savoir-faire de leurs ancêtres. Les restitutions d'objets, en l'occurrence les récades par Robert Vallois et le Collectif des Antiquaires de Saint-Germain des Prés, servent donc directement à la prise de conscience et l'apprentissage dans la société originaire des objets artistiques et culturels. Leur présence au sein même des quartiers populaires, leur intégration dans l'enseignement et la création artistique montre toute l'importance du contact d'une société avec son patrimoine.

Les récades contemporaines en développent et approfondissent le discours. Les artistes contemporains proposent des réflexions sur notre époque, sans toutefois s'éloigner de sa forme originelle inventée par les artisans du Danxomè. Une maxime ancienne dit que « Kan xoxo nu é non gbè yoyor do: c'est au bout de l'ancienne corde qu'on tisse la nouvelle ». Ce principe de continuité entre la tradition et le progrès est le liant de l'identité de chaque individu dans la société béninoise contemporaine. L'une ne va pas sans l'autre.

Conclusion

Quel est l'impact qu'a le retour de ces œuvres sur l'affirmation identitaire et la réparation des blessures psychologiques liées à la déshumanisation des Noirs africains dans le monde pendant la traite esclavagiste et la colonisation ? On peut sans l'ombre d'un doute affirmer que le public béninois qui visite Le Centre et Petit Musée de la Récade a le sentiment de retrouver son histoire et son identité perdue. Mais il se pose aussi la question de savoir pourquoi des Européens font « don » d'objets qu'ils nous ont pris auparavant. Il faudra chercher à comprendre pourquoi les uns font le choix de *donner*, pendant que d'autres préfèrent *restituer* des œuvres appartenant à des sociétés qu'ils en ont dépossédées. Quel que soit le terme, tant le don que la restitution déconstruisent le discours ahistorique fabri-

qué de toutes pièces par d'éminents savants occidentaux qui sont à la base du racisme toujours en vogue dans notre monde contemporain et qui persiste à travers le regard « ethnographique ». Si le retour des objets pillés donne désormais la preuve au monde entier que les sociétés africaines ont une histoire contrairement à ce qui a été pendant longtemps enseigné dans les écoles et les universités dans le monde, une réécriture de l'histoire africaine s'impose pour que ce nouveau discours soit enseigné aux enfants du monde entier dans les manuels scolaires afin de préparer des générations futures à s'accepter mutuellement sur les bases de l'égalité humaine.

Bibliographie

- Adandé, Alexandre, *Les récades des rois du Dahomey*. DAKAR, Éditions de l'IFAN, 1962.
- Colonomos, A., « De la réparation à la restitution : trajectoires philosophiques d'une histoire », *Raisons politiques*, vol. 5, n° 1 (2002) : 157-169.
- Cuartas, P., « Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien », *Sociétés*, vol. 2, n° 120, (2013) : 35-47.
- Fanon, F., *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002.
- Ferrier, J., *La forme et le sens. Éléments pour une sociologie de l'art*. Paris: Denoël/Gonthier, 1969.
- Galerie Vallois *Hommage au Bénin : vingt artistes contemporains béninois*. Verona : Grafiche Aurora, 2015.
- Galerie Vallois, *Le Petit Journal des Galeries Vallois Paris-Cotonou-Paris*. Verona : Grafiche Aurora, 2018.
- Gurnade, M.-M. & Marcel, J.-F. « La restitution comme espace de confrontation de savoirs pluriels : le cas d'une recherche-intervention », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, 18(2), (2015) : 31-55. <https://doi.org/10.7202/1036032ar>
- Houdart, S., et Thiery, O., (éds.), *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris : La Découverte, 2011.
- Hugo, B., « La théorie des restitutions en bonne forme ! Préservée de l'enrichissement sans cause et de la concentration des moyens », *Revue trimestrielle de droit civil*, Dalloz, 2015.
- Luste, B., S., Cohen, J., Zougari, N. et Simon, P., « Décoloniser les savoirs : Internationalisation des débats et des luttes », *Mouvements*, 72 (2012) : 7-10. <https://doi.org/10.3917/mouv.072.0007>
- Plisnier, V. (dir.), *Le petit Musée de la Récade : depuis décembre 2015*. Cotonou 2015.
- Sarr, F., et Savoy, B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris : Philippe Rey, Seuil, 2018.
- Tchibozo, R., « Le masque guèlèdè à l'épreuve des frontières : les cas de Bantè et Kaboli », in Théodore Nicoué Lodjou Gayibor (dir.), *Peuples et Frontières dans l'espace ouest-africain*. Lomé: Presses de l'UL, Collection Patrimoines, n° 15, 2013.

Restitution des biens culturels au Bénin : quels défis pour la production du savoir et la création plastique ?

Romuald Tchibozo

Introduction

Il y a quelques années, j'ai voulu appréhender les relations entre le patrimoine et la création contemporaine en Afrique (Tchibozo, 2018a). La problématique centrale de ce sondage était de comprendre les sources auxquelles les artistes allaient puiser leurs inspirations pour produire, en l'absence de leur patrimoine dispersé à travers le monde, et si, malgré tout, on pourrait y lire des symptômes de résilience. Depuis, la situation a sensiblement évolué. Des réclamations de biens culturels, nous en sommes concrètement à la restitution aux autorités du Bénin de certaines œuvres, certes, encore symboliques. Cette transformation des relations internationales aussi brusque qu'encore indéchiffrable dans certains de ses aspects suscite beaucoup d'émotions à la découverte, pour certains, des talents de leurs ancêtres. La première grande exposition, *Art du Bénin d'hier à aujourd'hui, de la restitution à la révélation*, organisée par le gouvernement du Bénin dans le but d'intégrer définitivement ces œuvres au patrimoine national et pour éviter les débordements communautaristes ultérieurs, est le champ d'expression de ces émotions. Elle participe aussi à raviver les souvenirs d'un passé colonial peu élogieux et, contribue fortement à amorcer la formalisation d'un destin commun, mais il faut se rendre compte que ce ne sera pas une tâche facile.

Ayant longtemps été conservées dans un musée ethnographique, lieu par excellence d'appropriation des objets du monde selon le principe scientifique d'en faire une encyclopédie mondiale des cultures, comment ces œuvres pourraient-elles être réintégrées sans dommage dans un espace national ? Face à cette nouvelle donne, sommes-nous aujourd'hui en capacité d'inverser l'interrogation d'il y a quelques années ? Peut-on poser le postulat que la présence en permanence de ces œuvres sous leurs yeux va permettre aux chercheurs, mais aussi aux artistes d'ouvrir de nouvelles directions de recherche et de création ? En d'autres termes, comment réagissons-nous à la restitution pour produire de nouveaux savoirs ?

Dans cet article, je vais, dans un premier temps, rappeler le contexte de la restitution. Dans un deuxième, explorer un cas d'étude et en dernier lieu, montrer les étapes de la réappropriation.

I- De la détresse à l'allégresse

L'euphorie de la restitution des 26 œuvres de l'ancien royaume du Danxomé, présentes jusqu'alors dans les collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, a fait oublier

à beaucoup de personnes les contextes difficiles de leur départ de ce territoire. Ce serait une entorse à l'histoire de ne pas le rappeler même si parfois il se dégage comme l'impression de l'avoir entendu ou lu à maintes reprises. C'est d'ailleurs pour cela, qu'il est toujours utile de les rappeler chaque fois que cela est possible, car nous sommes ici en face d'une situation, à tout le moins, complexe. Les objets restitués sont les témoins d'une double violence à la fois politique et psychologique, caractéristique de l'ampleur de ce qui s'est passé depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à maintenant.

En 1892, la colonne française conduite par le colonel puis Général Dodds entre à Abomey, à la suite de combats sanglants et massivement meurtriers. Les troupes d'Abomey ne se sont pas pour autant rendues toute de suite, l'histoire est connue et je ne vais pas y insister. Le palais des rois serait alors, dit-on, en feu et c'est pour "sauver" ce qui pouvait encore l'être qu'il y a eu le pillage qui a emporté les pièces, objets de la restitution.¹ En 1894, à la pacification et la reddition de dada Gbehanzin, Abomey est déjà un territoire sous domination française et par ricochet, tout ce qui s'y trouve. Le roi est alors exilé de son territoire natal et a fini son séjour terrestre à Blida en Algérie après avoir passé quelques années en Martinique. Abomey et le reste du territoire de l'ancien royaume du Danxomé sont le théâtre de la désolation, des gémissements, de la ruine et surtout, de la perte de repères comme le chantent encore aujourd'hui certains des artistes musiciens de la région et que le mettent en scène les comédiens. Sur le plan international, l'argument aux yeux des populations européennes pour mettre à sac ce royaume, c'est la pratique de l'anthropophagie. En effet, entre 1890 et 1895, le Danxomé a été cloué au pilori dans toute la presse en Europe et stigmatisé comme un État despotique et coutumier des sacrifices humains. Son image, complètement brouillée dans la presse française et européenne, justifie la guerre présentée comme le combat de la civilisation contre la barbarie pour en finir avec un royaume d'un autre temps. Véronique Champion-Vincent (1967 : 27) a essayé d'élucider cette situation. Elle écrira : « Déformée et très pauvre en éléments, l'image du Dahomey dans la presse lors de la conquête coloniale est une véritable construction mythique qui se développe autour du concept de 'sauvagerie' ». Elle démontre comment cette image a été construite de toute pièce pour accompagner la conquête coloniale des nouveaux territoires dans un contexte de rivalité entre les anciennes puissances européennes. Aujourd'hui, l'image persiste dans la mémoire collective de ces peuples d'Europe. En effet, en 2008, alors membre d'une délégation du Ministère de la culture du Bénin pour prendre part à la foire du tourisme de Madrid, j'ai été témoin d'une anecdote qui révèle la complexité de nos relations. Sur notre stand, une dame espagnole, en promenade, prend quelques informations sur le Bénin et pour bien s'assurer qu'on parle du même territoire, demande s'il s'agit bien de l'ancien royaume du Danxomé où l'on pratique l'anthropophagie ? Elle espère par ailleurs que cela a changé depuis. Décidément, les stéréotypes ont la vie dure. Comment peut-on réussir à effacer cette image sinistre qui continue de circuler ?

Malgré l'indépendance du pays en 1960, ce contexte de détresse dans lequel les objets ont quitté Abomey pour Paris n'est pas vraiment digéré. De nombreuses tentatives pour négocier le retour des œuvres sont entreprises. Les autorités travaillent

¹ En l'état actuel de nos connaissances et des recherches, il est toujours encore difficile de savoir qui a vraiment mis feu au palais et pour quelles raisons. Si la fierté, maintes fois affirmée des souverains du Danxomé peut les amener à ne pas laisser entre les mains de l'ennemi la mémoire de leurs ancêtres, il faut émettre quelque réserve par rapport à la narration de cet épisode. La quantité de pièces emportées pendant qu'il y a l'incendie milite pour cette position.

au même moment pour constituer un réseau de musées publics afin de prendre en main le patrimoine national. C'est le cas des musées de Ouidah en 1964, celui de Porto-Novo en 1965 et celui de Parakou en 1973. Elles élaborent aussi des instruments législatifs pour protéger ce qui reste ou ce qui sera collecté et en 1968, l'ordonnance n° 35/PR/MENJS a été adoptée en vue de protéger les biens culturels. Cette ordonnance a eu des limites, comblées pas avant 2007. En effet, la loi n° 2007-20 du 23 Août 2007 portant protection du patrimoine culturel et du patrimoine naturel à caractère culturel en République du Bénin est votée. Cette fois-ci, la loi propose concrètement une structure en charge de la protection du patrimoine et prescrit l'établissement d'un inventaire national du patrimoine culturel et surtout, un plan de sauvegarde de celui-ci. Elle insiste également sur la protection des biens en cas de conflit armé et fixe les conditions d'exportation des biens classés ; ces dispositions sont assorties de sanctions pénales. Cette loi a également ses limites dues à l'absence de décrets d'application.

En 1990, le pays organise les états généraux de la Culture et des Sports dont l'une des résolutions est l'adoption de la politique culturelle. En son point trois intitulé : *Inventaire, conservation et mise en valeur du patrimoine culturel*, elle affirme le principe suivant : « La politique culturelle du Bénin mettra un accent particulier sur la sauvegarde et la restauration du patrimoine en péril [...] C'est pourquoi l'État béninois procédera [...] à la négociation des accords nécessaires au rapatriement de notre patrimoine culturel détenu par les anciennes puissances coloniales ». Ce texte a inspiré la Loi 91-006 du 25 février 1991, portant Charte culturelle en République du Bénin, en son chapitre 3, article 13 (alinéa 3). Elle dispose que « [l'État] œuvre également à la restitution des biens culturels expatriés ». Le Bénin commence à sortir de sa torpeur et du deuil dans lesquels l'a plongé l'absence des œuvres pour amorcer la réclamation de leur retour. En 2016, le Président de la République, Patrice Talon, a formulé une première demande écrite à la France pour réclamer la restitution des biens culturels du Bénin. Il essuie une fin de non-recevoir du gouvernement de François Hollande eu égard au droit français et d'ailleurs européen, pour lequel ces œuvres jouissent de l'inaliénabilité caractéristique de tout le patrimoine du pays.

Pourtant, de l'avis d'Amadou-Mahtar M'Bow, ancien Directeur Général de l'Unesco entre 1974 et 1987, il est légitime que les pays dépossédés d'une part importante de leur histoire la recouvrent. Dès le 7 juin 1978, il lance un appel solennel aux anciennes puissances colonisatrices en ces termes :

Les peuples victimes de ce pillage parfois séculaire n'ont pas seulement été dépouillés de chefs-d'œuvre irremplaçables : Ils ont été dépossédés d'une mémoire qui les aurait sans doute aidés à mieux se connaître eux-mêmes, certainement à se faire mieux comprendre des autres. [...] Ces biens culturels qui sont partie de leur être, les hommes et les femmes de ces pays ont droit à les recouvrer [...] Aussi bien ces hommes et ces femmes démunis demandent-ils que leur soient restitués au moins les trésors d'art les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence leur est psychologiquement le plus intolérable [...] Cette revendication est légitime... (Mahtar M'Bow, 1978).

En avril 2017, Emmanuel Macron est élu Président de la République Française. Il tient le 28 Novembre de la même année un discours historique devant environ 800

étudiants à Ouagadougou au Burkina Faso. Ce discours en lui-même est un changement de paradigme des relations internationales. Paul Ricoeur redoutait encore cette échéance lorsqu'au bout d'une intéressante démonstration, il écrit : « Nul ne peut dire ce qu'il adviendra de notre civilisation quand elle aura véritablement rencontré d'autres civilisations autrement que par le choc de la conquête et de la domination » (Ricoeur, 2001). Nous voici à cette rencontre, autrement que par le choc de la force et je crois, pour ma part, en vertu de cet acte du Président E. Macron, que ce scepticisme va disparaître petit à petit et laisser place à la compréhension interculturelle que les travaux scientifiques vont s'attacher à établir.

En attendant, une polémique s'est déclenchée sur la réalité ou non de ses intentions. Colloques, articles, interviews dans la presse ou autres livres sur la problématique de la restitution s'en suivent.² Des controverses de tout genre, entre autres, sur les destinataires finaux des œuvres à éventuellement restituer commencent à enfler. Mais, tous ceux qui en parlent ne semblent pas se mettre dans la temporalité des événements. Il est plus qu'important de rappeler, une fois pour toutes, qu'au même moment où s'organisaient ces pillages, se déroulait la guerre de conquête du territoire qui est devenu la République du Bénin. Il n'existait plus d'État lié au roi, dorénavant évincé et exilé. L'ancien royaume du Danxomé appartenait déjà à l'histoire. Son pseudo-dernier roi, Agoli-Agbo, n'est plus qu'un chef parmi d'autres, nommé par l'administration coloniale sur le territoire nouvellement conquis.

La situation en 2017 est donc tendue. Peu de gens s'attendaient à un retournement de l'histoire de leur vivant, à commencer par le chef de l'État du Bénin,³ qui va toutefois insister en reformulant sa demande. En réponse et pour couper court aux polémiques, le Président français commande un rapport à deux universitaires, Felwine Sarr et Bénédicte Savoy. Des propositions issues de celui-ci lui font prendre la décision mémorable de restituer 26 œuvres à la République du Bénin. Le 10 Novembre 2021, elles arrivent à Cotonou dans une liesse populaire qui restera gravée dans la mémoire de tous. À leur départ accompagné de combats meurtriers et de violences psychologiques, répond le retour dans l'allégresse d'une partie des œuvres, accueillies comme les traces des rois et de l'imaginaire qui caractérisait leurs règnes respectifs. Doit-on être heureux ou contrarié en de telles circonstances ? Question ontologique d'importance, mais qui n'est pas la principale préoccupation de ce papier. Ce qui importe, c'est de s'interroger sur leur devenir dans ce nouveau contexte. Elles ne sont pas revenues indemnes du séjour dans leur pays d'adoption, et c'est cet aspect qui va m'occuper dans les lignes qui suivent.

II- Diagnostic du contexte scientifique de la restitution

Le contexte de la restitution est caractérisé par des faits à la fois lointains et récents. Il ne sera pas utile de revenir sur l'ensemble de ces faits, mais quelques-uns aideront ma réflexion. J'en ai choisi trois très prégnants, compte tenu de la durabilité de l'effet induit, mais aussi de leur symbolisme pour les relations entre les deux parties.

² À ce sujet, Dr. Kwame Opoku, 2017.

³ C'est ce qu'il dit lui-même au cours de son discours de réception des œuvres au palais de la République le 10 Novembre 2021.

Le premier est relativement bien documenté. Dès l'arrivée des œuvres dans les musées publics français, elles ont traversé différentes mises en scène, typiques de l'évolution des connaissances sur les territoires dont elles proviennent, mais aussi et surtout, dépendant des conjonctures de la scène artistique à Paris et dans le monde (Beaujean 2007 ; Murphy 2009 ; Tchibozo 2018b). Du musée du Trocadéro, inauguré en 1876 à celui du Quai Branly-Jacques Chirac ouvert au public en 2006 en passant par le musée de l'Homme, ouvert en 1936, ces œuvres ont subi diverses mutations muséographiques, parfois en compagnie de la plus célèbre, la sculpture du dieu Gu. Depuis 1894, après être présentées comme des trophées de guerre dans une logique d'accumulation, elles ont, au bout des années 1920, retrouvé la logique de l'objet d'art unique, le rapport de forces étant nettement plus subtil sous le régime esthétique. En 1931, elles sont à nouveau réunies pour satisfaire la grandeur impériale de la République au cours de *L'exposition ethnographique des colonies françaises*. D'objets illustrant le rayonnement du pouvoir royal à Abomey, entourées de grand respect parce que considérées comme archives des différents règnes et donc à la limite du sacré, elles deviennent l'expression de la domination technologique, d'imposition d'une vision particulière du monde et du rayonnement impérialiste de la France. Leur monstration est organisée à différentes époques et dictée par diverses circonstances au gré de la nécessité de rappeler cette supériorité politique et psychologique.

Le second élément, c'est, d'une part, l'intensité du débat scientifique suscité par la présence de ces œuvres en elles-mêmes en Europe et d'autre part, l'ampleur de l'impact qu'elles ont eu à la fois dans la société et sur les pratiques artistiques. Lorsqu'en 1915, Carl Einstein publie son ouvrage *Negerplastik*, le monde scientifique de l'époque est, pour le dire gentiment, en émoi. L'ouvrage a engendré la plus redoutable des confrontations épistémologiques connues à ce jour entre ethnologues, anthropologues et philosophes ou esthéticiens. La détermination à affirmer que « l'autre », le non occidental en particulier, est différent de « nous » n'a pas faibli pendant des décennies. Faudrait-il considérer les objets venus d'ailleurs comme des pièces ethnologiques ou doit-on y reconnaître exclusivement des formes d'art ? En 1930, lorsque la sculpture du dieu Gu est exposée à la galerie du théâtre de Pigalle à Paris, on croyait, comme l'a rappelé Maureen Murphy (2009), assister à une « convergence épistémologique entre histoire de l'art et anthropologie ».⁴ Cette controverse n'est toujours pas finie ; en 2015 Roberto Condruru a repris la problématique dans un ouvrage coédité avec Elena O'Neill pour que le Global Sud se saisisse enfin de ce débat (Condruru, O'Neill 2015). Finalement, la difficulté pour certains, à cloisonner les arts non occidentaux et notamment d'Afrique dans une expérience anthropologique et au contraire, pour d'autres, de n'y lire que des formes artistiques a donné naissance à des tentatives de théorisation de tout genre, dont l'ethno-esthétique. Celle-ci est-elle vraiment en mesure de rendre compte de l'expérience artistique en Afrique, par exemple ? Que faisons-nous de ce débat dans le nouveau contexte qui voit arriver les œuvres sur leur terre de création ?

Enfin, le troisième élément de ce diagnostic est la marche forcée de l'arrimage de la production africaine aux canons de l'art européen. Pendant la colonisation, au milieu des années 1950, s'est développée dans la plupart des pays d'Afrique une stra-

4 Murphy a indiqué que l'une des preuves illustratives de cette évolution épistémologique est *La Revue Documents*, consacrée à l'archéologie, aux beaux-arts, à l'ethnographie et aux variétés et qui a paru entre 1929 et 1930.

tégie de réorientation des règles de production artistique à travers, pour certains, la transmission des règles désuètes des Beaux-Arts européens et pour d'autres, le plus souvent de jeunes artistes, l'impératif de réaliser ce qui correspondrait au marché occidental de l'art (Tchibozo 2018a & 2019b). Des workshops sont organisés un peu partout, notamment au Nigeria, dans les deux Congo, au Sénégal, en Ouganda, en Éthiopie etc., des mouvements naissent. Nous pourrions évoquer l'Oshogbo School au Nigeria, l'École de Poto-poto au Congo Brazzaville, le Hangar en République Démocratique du Congo etc. Pourtant, dès les années 1910, on commence à mettre en perspective les canons qui gouvernent les pratiques artistiques en France et par ricochet, en Europe. Ces faits ont généré deux phénomènes aux conséquences inestimables pour la création artistique sur le continent. Toute la production de cette génération d'artistes s'est vu désigner comme « Art Naïf », synonyme de « déjà vu », ironique à l'égard de cette production. Joëlle Busca (2000) en fait une belle description en insistant, d'une part, sur la non-maîtrise des règles adoptées par ces artistes et d'autre part, sur sa caducité en Europe. Et de « l'art naïf », nous en sommes arrivés à « l'art pour touristes ou d'aéroport », qualifications issues de la littérature occidentale pour désigner une production commencée déjà sous le régime colonial. C'est un nouveau tournant qui s'est opéré en ce moment, puisqu'il a entraîné les artistes sur des rives autres que celles qu'ils devraient continuer à animer. Ils se sont tout simplement égarés - je me garde de généraliser - en s'éloignant de la voie royale tracée par leurs prédécesseurs et ont ainsi délaissé, pour beaucoup d'entre eux, leurs racines artistiques. Comment peut-on, avec les nouvelles données, réussir à se reconnecter à ces racines ?

III- Les enjeux scientifiques

Maintenant que les œuvres séjournent bel et bien en terre béninoise, l'ampleur de la tâche pour trouver de nouvelles directions de recherche et de création est immense. La gageure de cette entreprise nécessite la mobilisation de tous les acteurs y compris les officiels dont l'implication concrète sera le baromètre de leur engagement. Le financement des programmes de recherche doit sérieusement nous aider à tracer le chemin à parcourir.

La première réflexion devrait porter sur les discours déjà construits sur ces œuvres. Qu'en adviendra-t-il ? Est-ce les mêmes qui continueront à alimenter la monstration de ces œuvres dans ce nouveau contexte ? Qu'en sera-t-il de leur statut si nous n'élaborons pas un regard autre que celui qui a dominé jusqu'à maintenant ? Il est comme une atmosphère de fatalisme qui règne autour des réflexions à édifier, mais c'est certainement dû au chaos engendré par les émotions. Il se trouve également que beaucoup de personnes ne sont pas préparées à accepter ce changement qui s'opère sous nos yeux. Malgré elles, elles risquent d'y résister – on le sent déjà sur le terrain - sans d'ailleurs réellement savoir pourquoi. Il y aura donc comme un exercice de pédagogie à faire avant d'engager les nouvelles entreprises intellectuelles et créatives.

Pendant les semaines qui ont précédé la restitution des œuvres, les deux parties ont convenu d'organiser une semaine du Bénin au musée du Quai Branly-Jacques Chirac. De nombreuses activités étaient prévues à cette occasion, dont une journée

de réflexion qui en réalité, s'est rétrécie en une matinée parce que dans la même enceinte du musée devaient se dérouler les cérémonies officielles en présence des deux chefs d'État. J'avais l'honneur de clôturer cette matinée par une intervention sur « La migration des objets d'art dans une histoire globale ». Bien qu'il ne manque pas d'intérêt dans cette configuration, ce sujet méritait d'être réorienté, surtout en de telles circonstances. J'ai donc privilégié le mot « voyage » (migration), qui permet de proposer un regard autre que celui rendu par le thème original. Ceci pourrait-il susciter des interrogations nouvelles ?

En effet, pris au premier degré, l'acte de migration est un processus actif et non passif. C'est un acte volontaire et je dois insister sur cet aspect. Celui qui entreprend de migrer est conscient des risques de chocs culturels, car il y rencontre « l'autre ». Il y a donc indubitablement une problématique d'adaptation à un nouveau contexte, et surtout, la personne doit être prête à affronter une éventuelle crise d'identité.

Il faut souligner que l'histoire de l'art, prise comme discipline, n'est pas restée insensible à la question de la migration. Les différentes étapes de sa pratique finissent par aborder le processus de création dans le contexte des mouvements de migration. Cela a abouti à la formulation du concept du « Centre et de la Périphérie » déjà appliqué en Europe depuis la Renaissance avant son extension au reste du monde après les conquêtes coloniales. La production d'une grande partie de l'humanité est alors marginalisée, et c'est seulement au milieu du XX^e siècle qu'elle a commencé à être perçue comme pouvant rentrer dans le complexe processus de migration qui leur assigne par ailleurs une dimension universelle (Ricoeur, 2001). Mieke Bal (2002) a montré que l'histoire de l'art n'est que fait de la culture d'un lieu géographique donné. Il s'agit en réalité d'un ensemble d'histoires qu'elle ne peut à elle seule représenter. On peut alors admettre que la discipline, au regard de ces évaluations, s'ouvre à d'autres expériences méthodologiques pour devenir ce qu'il convient en ce moment d'appeler « World Art Histories », synonyme de la pluralité des pôles culturels. L'analyse des objets de migration ou en migration se complexifie et rend tout discours dominant caduque.

Mais ici nous avons à faire à des pièces qui, au moment de leur voyage vers d'autres horizons, n'étaient pas encore classées comme œuvres d'art et reconnues comme telles par la discipline que je viens d'évoquer. Elles ont voyagé sans l'avis de personne, sauf de ceux qui ont décidé de les emmener et elles ont atterri, entre autres, dans les musées publics, chez des marchands et parfois, dans les collections privées. Donc, le fait de leur assigner une capacité à rentrer dans le complexe processus de migration pourrait créer quelque confusion qu'il faut absolument éviter. Tout au plus puis-je, à certains égards, parler de migration par transfert. Pourtant, c'est ce genre de regard nouveau que nous devons sans cesse apporter à la réflexion en partenariat avec nos collègues du Nord. Il en va d'une meilleure compréhension de ce que ces œuvres ont été, ce qu'elles sont et de ce qu'elles vont devenir. Ce ne sera pas entreprise aisée que de s'y engager, mais il sera plus qu'indispensable de leur fonder un nouveau statut. Elles étaient des objets craints, dans un contexte de pouvoir royal sans concession sur la place qui est la leur en termes de célébration des ancêtres, de représentation d'un mode de pensée, mais surtout de domination de leur environnement. Une fois arrachées à leur piédestal à Abomey, elles ont perdu toute prétention en arrivant à Paris et sont devenues des objets de monstration de

la domination française et de la déchéance d'une civilisation vue comme arriérée. Elles reviennent de cette parenthèse dans un contexte d'État-Nation, la République qui d'une part est régie par des normes républicaines et d'autre part, n'a pas vocation de réunir les chefs-d'œuvre du reste du monde autour d'elles. Conséquemment, il devient plus délicat de leur assigner la même envergure d'il y a quelques siècles, malgré la nostalgie inférée par les émotions.

Conclusion

Le Bénin, par la persévérance des autorités politiques, ouvre un chapitre sur la restitution des biens culturels qui, de l'avis de plusieurs acteurs, n'est que le début du processus. Les 26 œuvres restituées au pays sont le témoignage du fait que la problématique de la restitution semble en voie de recomposer les relations internationales et surtout, de faire évoluer la production du savoir sur les différentes cultures du monde, mais aussi la consolidation des industries créatives. Elles ne vont pas permettre, à ce stade précis, de résoudre tous les problèmes qui se posent à la recherche, mais leur présence assigne des défis au monde scientifique dans son ensemble, tant au Bénin qu'à nos collègues en France et ailleurs dans le monde qui travaillent depuis longtemps sur ces objets.

En 2014, j'ai fait une expérience en la matière avec les collègues du musée ethnographique de Berlin dans le cadre des programmes d'exposition du *Humboldt Lab*. J'ai publié une prise de position sur *Les objets manquants et la coopération scientifique*⁵. Si l'expression « objets manquants » peut recouvrir ceux qui sont pillés et appelés « butins de guerre », elle prend aussi en compte les objets de trafics en tous genres, surtout en période coloniale. Par conséquent, ce qui est restitué ne suffira pas à combler nos attentes, car il y a une autre situation tout aussi préoccupante. Je ne peux pas étudier à ce jour certaines productions artistiques sans recourir aux collections privées à l'étranger. C'est ce qui est arrivé en 2013 lorsqu'un étudiant a décidé de faire des recherches sur *L'art sculptural Agonlin: essai d'analyse stylistique (Contribution à une meilleure lisibilité de l'histoire à partir de l'étude du Bocio et du masque Guèlèdè)*. Cela n'a tout simplement pas été possible parce qu'étudier une tendance stylistique nécessite un corpus sur au moins 50 ans. Le Bocio est complètement absent dans notre contrée, victime de trafics, mais aussi de conversion au christianisme des principaux acteurs, les sculpteurs, alors que ce fut une zone de production massive.

Il est donc plus qu'urgent de mettre en place des programmes de recherche incluant des étudiants au niveau Master et Doctorat sur tous les bassins de diffusion des œuvres, y compris au Bénin. Il sera aussi nécessaire d'instaurer des instruments de dialogue et de recherche entre les chercheurs d'ici et d'ailleurs dont les projets impliqueront en plus des universités, les musées en même temps que les institutions dédiées à la recherche. Ceci aura l'avantage d'amoindrir les rapports asymétriques qui jusqu'à maintenant ont caractérisé ces relations.

5 Cette position, qui peut être lue en allemand sur le site du Humboldt Lab, montre la nécessité d'étudier au plus près l'origine des objets collectés dans les musées européens et donc, connaître leur histoire. L'exposition réalisée au cours de cette coopération était intitulée *Objektbiographien* et intégrée à la grande exposition du musée ethnographique de Berlin en 2015.

Références

- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: Rough Guide of Travelling*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Beaujean-Baltzer Gaëlle, «Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey», *Gradhiva* 6, 2007, URL : <http://gradhiva.revues.org/987> (consulté le 24/7/2016).
- Busca Joëlle, *L'art contemporain Africain*. Paris : Harmattan, 2000.
- Campion-Vincent Véronique, «L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains», *Cahiers d'études africaines*, vol. 7, n° 25 (1967): 27-58.
- Conduru Roberto, O'Neill Elena, *Carl Einstein e a Arte da África*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.
- Mahtar M'Bow Amadou, *Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable*, appel du Directeur général de l'UNESCO, 1978.
- Murphy Maureen, «Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA / musée du quai Branly («Les actes»), 2009. <http://actesbranly.revues.org/213> (consulté le 25/2/ 2017).
- Opoku, Kwame, «Macron Promises to Return African Artefacts in French Museums: A New Era in African-European Relationships or a Mirage?», *Modern Ghana*, 2017. URL: <https://www.modernghana.com/author/KwameOpoku>.
- Ricœur Paul, *Civilisation universelle et cultures nationales*. Paris: Seuil, 2001 (1ère éd. 1961).
- Sarr Felwine, Savoy Bénédicte, *Restituer le patrimoine Africain*. Paris: Philippe Rey/ Seuil, 2018.
- Tchibozo Romuald, « Le patrimoine, un obstacle à la création plastique contemporaine en Afrique ? », in Wanyaka B. O.V., Tegna E-M et Ngo Nlend N-L (eds.), *Le Cameroun, l'Afrique et le monde (XX^e-XXI^e siècles): Des historiens racontent*. Lomé : PUL, 2018 : 651-672.
- Tchibozo Romuald, « Le Gou, une expression culturelle ou un mode de vie », in Houenoudé D., Murphy M. (dir.), *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du Dieu Gou*. Paris : HiCSA website, 2018.

**Editor Chefe**

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Co-editores

Ilma Vilas Boas – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Morgana Dávila – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Amélia Pereira Costa – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Conselho Editorial

Profa. Dra. Anna Paula da Silva – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Cecília Conceição Moreira Soares – Departamento de História / UNEB

Profa. Dra. Cleidiana Patrícia Costa Ramos – Departamento de História / UNEB

Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto – Faculdade de Ciência da Informação / UNB

Profa. Dra. Florentina da Silva Souza – Instituto de Letras / UFBA

Profa. Dra. Joseania Miranda Freitas – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Judite Primo – Departamento de Museologia / Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Lisboa, Portugal

Profa. Dra. Luzia Gomes Ferreira – Instituto de Ciências da Arte / UFPA

Profa. Dra. Maria das Graças de Souza Teixeira – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Maria Cristina de Oliveira Bruno – Museu de Arqueologia e Etnologia / USP

Profa. Dra. Nirlene Nepomuceno – Universidade Federal do ABC

Projeto Gráfico e Diagramação

Cláudio Rapold Souza

A Revista Africanidades - A Revista do Museu Afro é uma publicação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, voltada a divulgação de suas atividades e conteúdos, bem como para o diálogo com autores que tratam de questões relacionadas à memórias e culturas africanas e afro-diaspóricas.

Todos os textos de cada edição são protegidos por direitos autorais. As imagens contidas na Revista foram cedidas pelos autores, fazem parte do acervo do MAFRO ou foram retiradas de meios digitais. Algumas vezes não é possível identificar a autoria das mesmas. Caso identifique algumas das imagens que esteja desrespeitando o direito autoral, ou deseje solicitar a identificação de autorias, favor entrar em contato para que sejam tomadas as devidas providências.

Contato: mafro@ufba.br

Traduction:

Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia
Largo do Terreiro de Jesus, S/N. Centro Histórico.
Salvador, Bahia. CEP 40026010

