

# ART ET DÉCOLONIALITÉ



Les textes de ce numéro dédié aux pratiques visuelles décoloniales ont été écrits par des artistes, artistes chercheurs et historiens d'art.



Stanley Février /2018 Sans titre, An invisible minority / Technique mixte

Les deux premiers textes sont le fait de deux binômes d'artistes chercheurs :

Le premier duo, **Bruno Pédurand** et **Géraldine Constant**, nous invite à penser l'art aux Antilles françaises comme étant habité de résistance et de possibles signes avant-coureurs d'une émancipation.

À travers l'exploration de leur couple, le second binôme, composé d'**Annabel Gueredrat** et de **Henri Tauliaut**, nous transporte dans la performance *The Rise of the Titans*. L'objectif de cette représentation

est de susciter le réveil d'une conscience collective.

Les deux suivants sont ceux d'artistes.

**Farzaneh Rezaei** interroge la violence institutionnelle sur son modèle à travers la symbolique de la grenade tandis que **François Piquet** interroge les logiques de pouvoir liées à la charge historique de son corps blanc. Ils nous présentent leurs pratiques sous l'angle de la pression du modèle dominant dans deux contextes différents.



Michaëlle Sergile/2018, Under The Skin/ vidéo

Les derniers textes répondent aux questions posées à travers la perspective des historiens d'art. **Sophie Ravion D'ingianni** nous entraîne dans la mondialité de Glissant comme contre-récit de la modernité. **Catherine Kirchner-Blanchard** et **Frédéric**

**Le François** jettent quant à eux un regard sur les postures décoloniales des artistes qui ne se placent ni en compétition ni dans une comparaison avec les grands modèles de l'histoire de l'art occidental.

# SOMMAIRE

Editorial : Créer, se montrer. Présentation du premier numéro .....	p. 2
<i>Eddy Firmin, Catherine Cosaque, Géraldine Entiope et Sarah Tchou</i>	
Quand les voies des imaginaires questionnent la mondialité.....	p. 5
<i>Sophie Ravion D'Ingianni</i>	
Mon corps » blan fwans »(blanc de France) .....	p. 11
<i>François Piquet</i>	
Grenade de l'invisible violence .....	p. 14
<i>Farzaneh Rezaei</i>	
Rise of the Titans. Une performance décoloniale .....	p. 17
<i>Henri Tauliaut</i>	
Une émancipation qui ne veut plus signer de son nom.....	p. 20
<i>Géraldine Constant, Bruno Pédurand</i>	
Décoloniser l'imaginaire esthétique. Vers une inscription de nouveaux paradigmes caribéens .....	p. 22
<i>Catherine Kirchner-Blanchard, Frédéric Lefrançois</i>	

## MINORIT'ART

### COMITÉ DE LECTURE

Eddy Firmin,  
Catherine Cosaque  
Géraldine Entiope  
Sarah Tchou

### COORDINATION & COMITÉ DE RÉDACTION

Eddy Firmin  
Géraldine Entiope  
Sarah Tchou

### MISE EN PAGE & DESIGN GRAPHIQUE

Géraldine Entiope

### TRADUCTIONS

Claude Bourguignon Rougier  
Sarah Tchou

## CONTACTS

### Facebook

<http://www.facebook.com/groups/minoritart/>

### Réseau d'études décoloniales

<http://reseau décolonial.org>

### Email

[minoritart.info@gmail.com](mailto:minoritart.info@gmail.com)



En couverture :  
**Martine Chartrand**  
"Âme Noire"  
2001 - 10 min  
Court métrage/Animation

# QUAND LES VOIES DES IMAGINAIRES QUESTIONNENT " LA MONDIALITÉ "

Sophie Ravion D'Ingianni

Le titre de ma communication demande en premier lieu quelques explications que je vais vous donner.

Le terme de « mondialité » a été employé par Édouard Glissant à plusieurs reprises dans ses ouvrages le « *Tout monde*<sup>1</sup> » et « *La poétique de la relation*<sup>2</sup> » et dans certaines de ses interviews. Pour l'auteur martiniquais, qui nous a quittés en 2011, le terme de « mondialité » est à comprendre comme l'envers de la mondialisation. Seuls les lecteurs non suffisamment attentifs à la précision de Glissant quant à l'appréhension des phénomènes contemporains peuvent faire la confusion entre son regard sur la mondialisation et sa conception toute particulière de la « mondialité ». On pourrait même considérer là, deux termes antinomiques dans l'esprit de l'écrivain, puisqu'il y est revenu à maintes reprises, notamment dans ses derniers essais. Si la mondialisation est bien un état de fait de l'évolution de l'économie, des cultures et de l'histoire, et qu'elle procède d'un nivellement par le bas, « la mondialité » est au contraire, cet état de mise en présence des cultures, cet état « d'option décoloniale », état vécu dans le respect du « divers », autre notion chère à Glissant. Le terme de «

mondialité » (qui chez l'auteur réagit comme un concept) désigne un enrichissement intellectuel, spirituel et sensible plutôt qu'un appauvrissement apporté par la modernité occidentale dû à l'uniformisation. C'est en ce sens que je vais présenter mes réflexions et mes approches théoriques, mes expériences et mes questionnements face aux contextes historiques de l'art, d'ici et d'ailleurs, sur certains chemins, au contact et en relation, avec l'œuvre vidéo d'une artiste cubaine Sandra Ramos, son imaginaire d'artiste caribéen, en diaspora et travaillant dans son pays ; artiste consciente des effets et des facteurs des migrations, des différences, des frontières, de la question de l'insularité, d'un ailleurs et de certaines singularités, paradigme qui disent l'urgence de poser la prise de conscience d'un espace sur la scène artistique de dialogue des multiples. Mais avant cela, il me semble nécessaire de rappeler que l'histoire de l'art, l'esthétique et la critique ont été durant des siècles empreintes d'universalité mais aussi d'eurocentrisme. Même si la notion d'esthétique est une invention récente qui a pris sa signification moderne au XVIIIe siècle, et comme le propose Marc Sherringham dans son ouvrage, *Introduction à la philosophie esthétique*<sup>3</sup>, le mot esthétique a

1. Édouard Glissant, *Tout monde*, édit. Gallimard, France, 1993. 611 pages.

2. Édouard Glissant, *La poétique de la relation*, édit. Gallimard, France, 1990. 242 pages.

3. Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, édit. Payot, Paris, 1992. 314 pages.

été utilisé pour la première fois en 1750, par Baumgarten, comme le titre d'un ouvrage consacré à la formation du goût. L'esthétique – dont l'origine est ou peut-être pour certains platonicienne – est faite de polémiques, voire de controverses qui permettent aujourd'hui d'offrir des alternances, de créer des modes de liaisons irréductibles à une unité recouvrante, à « une totalité close » pour reprendre une terminologie Deleuzienne, qui montrerait combien il s'agit d'articuler la pensée à la vie, et de penser leur rencontre disjonctive comme l'irruption d'une création fragmentaire mise en exil. Le monde de l'art a donc, depuis les années 1989 – date de la chute du mur de Berlin – à explosé : il s'est ouvert à une pensée liée aux différentes cultures, au métissage, à une vision multiple des esthétiques contemporaines et à une reconnaissance de nous-même, en tant qu'historiens, critiques d'art ou commissaires d'exposition. Les territoires artistiques semblent glisser les uns sur les autres, les œuvres flotter, errer ou vagabonder dans divers lieux d'expositions. Me vient à l'esprit ce court passage de Michel Maffesoli dans son ouvrage : *du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, je cite : « Le voyage comme « déterritorialisation douce » ainsi que l'indique Baudrillard, est bien le pendant de l'instabilité induite par le tremblement. Dans cette image d'un territoire précaire impulsant le désir de l'exil, et peut-être même l'exil du désir, on retrouve la dialectique sans conciliation du nomadisme et de la sédentarité. Les deux s'annulent en un monde flottant.<sup>4</sup> »

Regardons et expliquons de plus près notre propos à partir des Amériques, du « Nouveau Monde », ainsi appelé par opposition à « l'ancienne Europe », où la question des migrations, des diasporas, de la « décolonisation » et de l'autre s'est

posée. Tzvetan Todorov en retrace l'histoire et l'aventure dans son ouvrage : *la conquête de l'Amérique. La question de l'autre*<sup>5</sup>. C'est un livre essentiel, publié en 1982 qui propose à travers l'étude de la découverte de l'Amérique, d'analyser la rencontre du « Je » avec « l'Autre ». En relatant l'évocation de la *Conquista*, Todorov, avec différents épisodes historiques qui ont une valeur paradigmatique - car il s'agit d'une rencontre la plus intense de l'histoire qui aboutit à une hécatombe sans précédent qu'il qualifie de « génocide » – explique, comment *Christobal Colon* (qui est l'archétype éponyme du colonisateur indifférent aux sorts des autochtones), comment Christobal Colon rencontre les Amérindiens, frappé par leur nudité qu'il assimile à leur supposée absence de culture, de coutumes et de religions. L'autre, qu'il considère aussi comme un être sans identité, répond au mythe du bon sauvage qu'a forgé, durant de longs siècles, l'Occident. Finalement, propagation de la foi chrétienne et esclavage se retrouvent indissociablement liés dans le regard colonial de la découverte de l'Amérique et s'accompagnent simultanément d'une révélation et d'une négation de l'altérité.

Aujourd'hui, on ne peut pas parler de rejet systématique du passé, mais encore moins d'adhésion au présent, sans faire pour autant confiance à l'avenir. Ce que ces Amériques – qui ne sont pas seulement latines en ce qui concerne certaines îles des Caraïbes insulaires – ce que ces Amériques ont inventé sont des formes de civilisations pleinement originales, dans lesquelles la pluralité est affirmée non comme une fragilité provisoire, mais comme une valeur constituante. Ce paradigme se retrouve décliné sur la scène artistique, avec des va-et-vient, des allers et retours d'artistes qui quittent leur pays et paysages pour

4. Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, édit. Livre de poche, 1997, page 86. 190 pages.

5. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, édit. Du Seuil, Paris, 1991. 317 pages.

tisser, filer des éléments divers, empruntant tout à tour les trames qu'ils rencontrent et qu'ils choisissent dans l'horizon ouvert des possibles. Justement, nous allons voir, avec la vidéo de Sandra Ramos quel est-ce « Je » qui pourrait se maintenir dans le ballotement des vagues d'une identité plurielle, dans les voies des imaginaires qui questionnent « la mondialité ». Dans les Caraïbes, la question du lieu reste majeure. Il s'identifie par des lignes de fracture (l'archipel) et des points de convergences issus de son histoire, de ses cultures, de ses langues diverses et de sa géographie complexe. En effet, des détroits, des passages maritimes, mettent en rapport autant d'univers différents des uns des autres. La mer, qui facilite les échanges et les migrations dans cette petite région du globe, la mer avec une circulation faite de va-et-vient, d'itinéraires circulaires,

d'entrecroisements ; la mer est un vecteur permanent dans cette zone. Ce pouvoir de la mer, sorte de ricochet géographique, nous le trouvons dans de nombreux travaux d'artistes : ceux de Tony Capellan, Belkis Ramirez en République dominicaine ; de KCHO, Sandras Ramos, Abel Barroso à Cuba. Chez ces artistes, tout concourt à faire de la mer un espace sensible, un lieu de litiges potentiels sur lesquels se greffent et se focalisent les problèmes de voisinage, de migration, de « décolonisation » et de souveraineté. Mais aussi, dans l'espace des Caraïbes, les propos des artistes se déplacent vers les problématiques liées aux effets de la décolonisation, de l'identité, de l'intégration des diasporas et des exclus. L'art actuel dans ces régions se caractérise par un goût prononcé pour la citation, l'hybridité : des postures quelquefois difficiles à interpréter.



Sandra Ramos - Botella desnudos - 2004



Sandra Ramos - La maldita circunstancia del agua por todas partes - 1996

Cependant, contribuer à renforcer le sens de l'œuvre, c'est attiré vers elle, un « regardeur » plus actif. L'œuvre de ces artistes illustre bien les propos de l'anthropologue Christine Chivallon dans son ouvrage : *la diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, quand elle écrit : « La tournure prise par la vision d'Édouard Glissant (1981,1990) indique l'émergence d'une nouvelle conception de l'identité. Celle-ci exprime en fait le passage d'un modèle centré de la communauté (unité, mémoire, territoire), que Glissant estime absent aux Antilles, à un modèle décentré (ouverture, changement, déracinement) qui serait le résultat de l'expérience vécue dans l'univers des plantations<sup>6</sup> ». Ces points de vue multiples et singuliers remettent en question les illusions d'enracinement qu'a toujours prôné l'Occident dans un monde en transformation accélérée, dans un monde où les changements d'échelle, les déplacements et donc les migrations, affectent et réorientent nos existences individuelles et collectives.

Rendons-nous à Cuba, île dont l'art est très présent sur les scènes artistiques internationales, sûrement grâce à la formation des étudiants à l'ISA de La Havane (Institut supérieur d'art) et aux biennales internationales de La Havane, la première datant de 1984. La représentation de l'île et des cartes, de l'exil, des migrations et de la diaspora fascine de nombreux artistes cubains.

Espace clos, isolé de tous côtés par l'eau, l'île est un monde à part. Sa taille, son éloignement du continent et l'importance de son rivage conditionnent son rapport aux autres terres.

Évoluant dans une autre dimension de l'espace-temps que les terres continentales, l'île a ainsi sa spécificité. L'isolement de l'île crée des conditions particulières : les hommes des îles vivant dans un espace restreint vont donner un nouveau sens à leur monde. C'est en ces termes que nous pouvons évoquer le

6. Christine Chivallon, *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, édit. CNRS, Paris. Page 132. 258 pages.



travail de l'artiste cubaine, Sandra Ramos. Une artiste qui explore de multiples médiums – la peinture, la sérigraphie, la gravure, les pratiques de l'installation, la performance et la vidéo. Dans ses œuvres, l'île renvoie à l'exil, au traumatisme de l'abandon, à la rupture des liens familiaux, à la perte de l'enfance, à la solitude propre à la vie des cubains. À l'aide de chalcographie<sup>7</sup>, Sandra Ramos a créé un personnage – son alter ego – dans la figure d'Alice, figure que l'artiste a empruntée à l'œuvre de Lewis Carroll. La jeune Alice, habillée comme les jeunes écoliers cubains dans leur uniforme, la jeune Alice – à qui il arrive maintes aventures – observe avec perplexité la situation de débâcle économique à Cuba, la mise en déroute des idéologies, les maux de la pénurie, mais aussi la passion de l'enracinement et l'effroi suscité par un monde clôturé. Le sentiment d'enfermement, de l'exil et l'attachement douloureux à Cuba, comme dans ce court extrait vidéo intitulé *Naufrago* de 2008.

La variation s'opère ici à partir de la projection onirique de « Sandra-Alice » en proie à l'obsession de l'eau et du naufrage, de celui de ses compatriotes lancés dans l'aventure clandestine et périlleuse de l'exil auquel elle participe comme un sacrifice collectif. D'abord de nuit, en plongée, on voit défiler des voitures le long du *Malecon* de La Havane : lieu symbolique pour ceux qui quittent l'île sans espoir de retour. Puis Alice s'éloigne du quai sur un *balsa* (ces radeaux de fortune) dont la bannière de proue est un drapeau cubain. Ensuite, Alice lutte contre des flots déchaînés, puis apparaît une bouteille à la mer, et la carte de Cuba se dessine sur la mer et sur un globe terrestre puis s'éloigne, par un travelling angoissant vers les terres de la diaspora. Les abysses cauchemardesques hantent la poétique

d'Alice. Le motif de l'exil est doublement focalisé du point de vue de l'exilé et de celui qui demeure à Cuba, déchiré par un cruel sentiment d'abandon ressenti comme un deuil personnel mais aussi vécu en tant que brisure idéologique.

L'exploration de ces œuvres met en lumière une poétique de l'affect où vibrent tour à tour, une dialectique de la passion, de l'enracinement et l'effroi suscité par un monde clôturé. L'altérité est ici à deux niveaux : l'affrontement entre le moi et l'autre, d'une part, et la voie déchirée de chacun, d'autre part.

Ici, la thématique de la migration évoquée par l'artiste n'est pas relative, elle est ce surcroît d'identité, l'attribut d'un sujet face à un autre. Elle est dans l'œuvre de Sandra Ramos, dynamique, et contamine tout son travail dans un lieu non assigné et non assignable. La qualité de ces œuvres réside souvent dans leur caractère éphémère, leur puissance imaginaire créative, leurs liens avec le monde et son actualité.

L'art actuel dans ces régions se caractérise par un goût prononcé pour la citation, l'« hybridité » : des postures quelquefois difficiles à interpréter. Cependant, contribuer à renforcer le sens de l'œuvre face aux différentes problématiques liées aux thématiques des migrations, comme nous venons de le réaliser, c'est attirer vers elles, un « regardeur » plus actif et de poser la question : si de tels actes créatifs (qui soulignent l'absurdité de certaines situations réelles) peuvent également créer un espace pour de nouveaux modes de pensée... pouvons-nous alors, à notre tour, aboutir à la possibilité de changements ?

7. La calcographie est l'art de graver sur le cuivre ou sur les autres métaux.

## BIOGRAPHIE

Docteur en Science de l'art et Esthétique, La Sorbonne -Paris 1, historienne et critique d'art, spécialisée dans l'art contemporain de la Caraïbe, elle a résidé au Mexique et de nombreuses années en République Dominicaine. Lauréate depuis 2007 du concours de PEA (Professeurs d'Enseignement Artistique, Arts plastiques), elle est membre de l'AICA-Caraïbedu Sud (Association des critiques d'Art), du CE-REAP (Centre d'Etudes de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques) et du CRILLASH (Centre de recherches interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines). Elle a été chargée de cours à l'IUFM de Martinique de 1997 à 2002. Depuis 1996, elle enseigne au Campus Caribéen des arts, l'Histoire des Arts et des Civilisations, l'Histoire et la Théorie de l'Art. Sous la direction de Dominique Berthet, elle a collaboré à de nombreux numéros de Recherche en Esthétique et publié ses recherches dans la collection Les Arts d'ailleurs chez l'Harmattan. Elle a également publié en 2000 : Jorge Pineda, Artiste de Saint-Domingue, édition Les Chiens Rouges Associés et Raquel Paiewonsky, Una, édition Lisl Kirkman, Miami, en 2008. Depuis 2010, elle est chargée de cours à L'Université au Campus de Schœlcher en Martinique. Elle a été commissaire des expositions de l'artiste de République Dominicaine Jorge Pineda, la pratique de l'utopie en 2014 et de l'artiste cubain Abel Barosso, une île à l'étranger en 2015 à la Fondation Clément au François en Martinique.



# MON CORPS " BLAN FWANS "

## (BLANC DE FRANCE)

François Piquet

Blan fwans, je vis depuis 18 ans en Guadeloupe, ex-colonie française post-esclavagiste majoritairement non blanche.

Ma pratique autodidacte des arts visuels a commencé il y a environ 10 ans, le cul entre deux chaises : ma création est à la fois celle du dominé et du dominant.

Pour beaucoup, je suis un colon ? Ce que je m'interdis d'être. Je ne crois ni à une identité ni à une culture figée à l'échelle d'une vie humaine. Je crois au mouvement, à la lutte ; paradoxe du colon niant. Comment

la créolisation peut-elle surgir en terrain colonial ?

Il m'a fallu un big bang culturel : à mon arrivée fortuite en Guadeloupe, je ne connais pas le contrat social ni les comportements adéquats. Je ne connais plus les plantes, les animaux, les codes; je passe de l'autre côté de la majorité, de la légitimité, du pouvoir.

Sens dessus dessous, j'apprends.

Moïse Tite, un voisin mancheur de sabre, me montre comment tresser un panier en



Timalle - Reparation forms / Iron & skin - A film by François Piquet, 2017 - Images François Piquet & Nicolas Merault.  
<https://vimeo.com/232900376>



Utopie de la libération - Opus 1 : le pouvoir - <http://www.francoispiquet.com/UtopieLiberation-piquet.htm>

bambou. Je tresse ma première sculpture à l'ancienne usine sucrière Darboussier, avec des cerclages de tonneaux de rhum. Mon art est créole.

J'expérimente.

Je comprends physiquement l'histoire en posant les fers sur une sculpture. Je désapprends avec méthode et accidents. Dessine les yeux fermés, frappe de l'autre main. Je fais ce qui ne se fait pas. Rien n'est sacré, surtout pas l'art.

Je me libère.

Je prends des risques. Je travaille même avec un mort, parce que je n'ai pas pu l'ignorer. Je m'appuie sur la violence, je la recherche. Elle est mon savoir corporel ancestral.

Rien n'est sacré, sauf la race. Une.

## BIOGRAPHIE

### François Piquet

Né en région parisienne, il obtient un diplôme d'ingénieur et un DESS en Design Industriel, avant de s'orienter vers le chant et la création musicale, qu'il mène de front avec une carrière dans le graphisme et le multimédia.

Arrivé en Guadeloupe en 2000, il s'oriente professionnellement vers la vidéo et développe en parallèle sa production plastique, pour une première exposition de peintures en 2005.

Il crée ensuite Collactif, un collectif d'interventions artistiques urbaines, qui participe en 2007 à la "Réappropriation de Darbousier" (une ancienne usine de sucre), manifestation pendant laquelle il tresse sa première sculpture, monumentale, avec des lames de fer utilisées autrefois pour le cerclage des tonneaux de rhum. C'est une révélation.

Ses premières sculptures sont acquises en 2008 par le département et la région Guadeloupe (Musée de la canne, Memorial Act). En 2009, il fait partie des membres fondateurs d'Awts 4 chimen, association de plasticiens qui occupe le Musée L'Herminier, à Pointe-à-Pitre, et co-produit le 1er Salon d'Art contemporain de la Guadeloupe, en 2010.

Il présente ensuite sa première exposition personnelle, " LE FER & LA PEAU ", en Guadeloupe et en Martinique, et installe des sculptures dans les rues de Marseille au cours d'une résidence de création en 2011. Il continue son exploration de la création contemporaine et caribéenne en 2012, à Puerto-Rico, République Dominicaine et Sint-Marten. En 2013, il axe sa production sur les espaces publics, par des interventions urbaines temporaires et des oeuvres publiques pérennes en Guadeloupe, Martinique et France, avec toujours cette volonté de recherche et d'expérimentation de la Caraïbe, doublée d'une implication sociale forte.

En 2016, il présente "Réparations" au Fonds d'Art Contemporain de la Guadeloupe, en collaboration avec le Musée Schoelcher, et participe depuis à plusieurs expositions collectives et foires internationales en Caraïbes et en Europe.



## SLAVERY CRIMES VICTIMS REPARATIONS APPLICATION FORM

Date Received \_\_\_\_\_ Claim Number \_\_\_\_\_

(Office Use Only) You can choose to send it by air mail or slow mail. Look at the back of this document. (Office Use Only)

Claims Specialist \_\_\_\_\_

**SECTION 1. VICTIM INFORMATION**

Name of person injured or killed as the result of the slavery crime: \_\_\_\_\_  
(Complete a separate application form for each victim.)

Victim's Name (last, first, mi.) \_\_\_\_\_ Date of Birth (MM/DD/YYYY) \_\_\_\_\_ Social Security Number \_\_\_\_\_

Gender:  Male  Female. What is the language preference of the victim and/or claimant?  English  Spanish  Other \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_ City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_ Zip Code \_\_\_\_\_

Phone \_\_\_\_\_ Is Victim Deceased?  No  Yes

**SECTION 2. CLAIMANT INFORMATION** Complete only if the person(s) submitting the application is not the victim. (To be completed by a partner, guardian or relative if the victim)

Timallie

# GRENADE DE L'INVISIBLE VIOLENCE

Farzaneh Rezaei

Je viens d'une culture différente de celle du Québec et de l'espace occidental d'une manière générale. Je suis une femme perse, d'Iran. Ce faisant, comme beaucoup d'artistes, je perçois les mouvements de l'art contemporain sans systématiquement m'inscrire dans ces grands questionnements. Tout comme le travail de l'artiste d'origine algonquienne, Nadia Myre qui propose dans sa pratique un récit décolonial par une démarche de réappropriation de l' ancestrale du tissage des perles, je tente d'exprimer à mon tour une expérience non occidentale de l'art.





Artiste et étudiante en maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM, cela fait trois ans que j'ai immigré à Montréal. Avant d'entrer à l'université, j'ai remporté une bourse et participé à quelques expositions. Mon sentiment est que ma pratique artistique reste sous la bannière de l'artiste issue de la diversité. Ce cadre restreint ma création et celle d'autres artistes issus de milieux similaires. C'est selon moi l'une des raisons de notre faible visibilité sur la scène artistique professionnelle montréalaise.

Pour ouvrir mon horizon, j'ai décidé d'étudier à l'université. Lors de la première session, quand les professeurs m'ont demandé quelles étaient mes filiations artistiques, j'ai eu le sentiment d'avoir perdu mes références et mes repères.

Personne ne connaissait les poètes classiques iraniens tels que Rumi, Omar Khayam, Forough Farrokhzad ou l'artiste visuel perse Ardeshir Mohasses. C'était un

sentiment étrange et nouveau. Où suis-je ? Qu'est-ce que je fais ? Est-ce que les autres me comprennent ?



J'ai choisi le thème de la grenade pour explorer ce sentiment de pression institutionnelle sur mon modèle. Il s'agit d'un jeu de mots entre le fruit du grenadier et la grenade comme arme explosive. Le sens du mot se traduit aussi en perse par le feu, considéré comme un élément sacré dans le mithraïsme.

À mon atelier, j'ai regardé la beauté de ce fruit majestueux, rond, rouge plein de graines qui éclatent à la moindre pression de la main. J'ai fait des dessins inspirés des formes des graines et j'ai utilisé la substance des graines éclatées sur le t pour rendre compte de la violence institutionnelle.

J'ai présenté une performance dans laquelle j'offre les graines de grenades à tout le monde. Ainsi, les graines éclatées se présentent comme une métaphore des violences et le partage est une invitation à comprendre mon conflit intérieur.



### **BIOGRAPHIE**

Farzaneh Rezaei est une artiste iranienne qui a immigré au Canada en 2014. Détentrice d'un baccalauréat en langue et littérature française obtenu en Iran en 2012, elle a un regard métaphorique et un langage narratif enracinés dans les écritures poétiques qu'elle transpose en langage visuel. Sa recherche s'inscrit dans un horizon visant la découverte des liens intimes entre le dessin, la peinture et le monde de la poésie persane.



# RISE OF THE TITANS : UNE PERFORMANCE DÉCOLONIALE

Henri Tauliaut, Annabel Guérédrat

Annabel est chorégraphe et danseuse-performatrice. Quant à moi, je suis plasticien et me définis comme bio-artiste et techno-chamane.

Notre duo performatif réalise des actions dans des espaces naturels ou urbains à forte charge historique ou symbolique. En exposant nos corps en tant que "corps fusion", nous questionnons le couple. Nous décryptons et critiquons les formes de domination au sein du couple et de la société antillaise. Nous

revisitons également les champs politiques et culturels caribéens pour poser un regard critique et lucide sur une société insulaire néo-apartheid (dite créole) ici en Martinique. Nous avons créé quatre mondes artistiques : les mondes *Aqua*, *Iguana*, *Afro-Punk* et *Techno-Chamane*<sup>1</sup>.

Lorsque nous réalisons la performance *The Rise of the Titans* dans la ville d'extrême gauche du Prêcheur<sup>2</sup> en Martinique, le 22 mai 2016 (qui est le jour de la commémoration de



1. Les mondes Aqua, Iguana, Afro-Punk et Techno-Chamane: Pour des informations sur les artistes et leurs mondes voir sites <http://henritauliaut.com/> et <http://artincidence.fr/>

2. La commune du Prêcheur est située au nord de Saint Pierre sur la côte Caraïbe au pied de la Montagne Pelée. Le Prêcheur compte 1 677 habitants appelés les Préchotins et s'étend sur 29,9 km<sup>2</sup>. Le drapeau rouge, vert et noir est revendiqué par différents groupes et partis indépendantistes martiniquais et figure sur le fronton de la mairie du Prêcheur dont le maire Marcelin Nadeau, est affilié au Modemas.



l'abolition de l'esclavage), quelques instants avant l'arrivée du drapeau indépendantiste noir rouge et vert, nous sommes dans un lieu symboliquement fort à un moment clef. Pour le bon déroulement de la performance dont la seconde partie était participative, nous avons donné un rôle à certains spectateurs. Il y avait :

- un porteur de notre grand étendard ayant pour effigie nos deux profils en vis à vis sur fond bleu nuit.
- des porteurs(euses) de petits drapeaux aussi divers que des drapeaux békés<sup>5</sup> (avec des serpents blancs sur fond bleu), des drapeaux indépendantistes (déjà décrits), ou encore des drapeaux étasuniens. On notera au passage que nous avons volontairement omis le drapeau français, clin d'œil au fait de ne posséder ni territoire, ni nation, ni drapeau martiniquais.

- des purificatrices de l'espace (du dit rituel) avec des fioles magico-religieuses (*Camino Abierto, Retour de l'amour* etc.)
- des déchireurs ou déchireuses et brûleurs du Code Noir<sup>6</sup>;
- des lectrices de poésies de Monchoachi<sup>7</sup>.

Toutes ces actions se dessinaient dans un pentagramme.

Comme dans notre monde Techno-Chamane, *The Rise of the Titans*, Annabel Guérédrat et moi cherchons à porter remède, à susciter une conscience collective, un corps collectif à travers des rituels de décolonisation, d'affranchissement de formes de domination et de reconquête de nos imaginaires et mythes caribéens.

5. Békés : Aux Antilles Françaises, un Béké est un habitant créole à la peau blanche de la Martinique et de la Guadeloupe, descendant des premiers colons européens. Ce terme est généralement associé à la puissance économique dont ce groupe est dépositaire. Les Békés constituent un peu moins d'un pour cent de la population martiniquaise, soit 3 000 personnes environ. Le terme « béké » est parfois également employé comme adjectif.

6. Code Noir : Louis XIV signe à Versailles en mars 1685 un édit qui, en un préambule et soixante articles, règle dans les possessions françaises d'outre-Atlantique « l'état et la qualité des esclaves » en les qualifiant de bêtes de somme ou de purs objets. C'est le Code noir, préparé par Colbert, qui sera définitivement abrogé lors de l'abolition de l'esclavage par la France, à la traîne d'autres nations, en 1848.

8. Monchoachi pseudonyme de André Pierre-Louis, né en 1946 à Saint-Esprit en Martinique est un écrivain français. En 2003, il obtient le Prix Carbet de la Caraïbe et le Prix Max-Jacob pour son œuvre « L'Espère-geste ».

## BIOGRAPHIES

### Henri Tauliaut

Henri Tauliaut, plasticien français né en Guadeloupe. Enseignant au Campus Caraïbéen des Arts, vit et travaille en Martinique. Il se définit comme un artiste du Bio-Art et des Arts Numériques. Depuis les années 2000, il développe une démarche autour du vivant et de l'artificiel. En 2015 il représente la Guadeloupe à la XII Biennale de la Havane. Co-directeur du Festival International d'Arts Performance qui s'est déroulé en 2017 en Martinique.

### Annabel Guérédrat

Chorégraphe danseuse performeuse, vivant et travaillant en Martinique, 45 ans, après les classes préparatoires hypokhâgne et khâgne au lycée Chaptal à Paris, certifiée universitaire en master I de lettres et d'histoire à la Sorbonne, diplômée d'Etat de danse contemporaine, éducatrice somatique par le mouvement et praticienne certifiée en Body Mind Centering®. Elle démarre la scène avec l'ensemble de musique improvisée Sphota, et en parallèle entre dans la Compagnie Orisha de danse afro-brésilienne. Puis elle suit plusieurs formations en danse butoh, en pilates, en ashtanga & iyengar yoga & en techniques release dont la dernière en date est la technique Body-Mind Centering®. Ces techniques somatiques liées au mouvement lui permettent d'inscrire dans ses performances une gestuelle très personnelle et sensible comme pensée (politique) en état de danse.

Dès 2003, elle crée et travaille pour la compagnie ARTINCIDENCE. A partir de 2006, elle mène, parallèlement à ses créations, des actions dansées dans le milieu de la prostitution, carcéral, éducatif, médical et socio-humanitaire. Puis elle s'ouvre à de nouveaux échanges et crée de nouvelles collaborations artistiques avec des chorégraphes Caraïbéens, Sud-américains et Africains ; ce jusqu'à aujourd'hui. En 2008-2009, elle fait partie de la 1ère promotion de la formation Transforme au CRCC de Royaumont sous la direction artistique de M. Gourfink. Entre juin & septembre 2010, elle fait trois rencontres décisives, avec Meredith Monk, Keith Hennessy & Anna Halprin. D'où découle son solo performatif «A freak show for S. », mettant en jeu « son corps comme totalité ouverte », en hommage à la Black Venus, Sarah Baartman, qu'elle continue à tourner dans le monde entier ; la prochaine date étant décembre 2014 pour le festival « We are tomorrow » dans le cadre du 130ème anniversaire de la Conférence de Berlin au Ballhaus. Une autre collaboration importante en 2011 est avec le chorégraphe Tchadien Hyacinthe Abdoulaye Tobio, avec qui elle cosigne le duo «Iyam Tara».

En 2012, elle ouvre un nouveau chantier autour du féminisme noir en créant le trio « Women, part two : you might think i'm crazy but i'm serious », avec les performers Ghyslaine Gau et Ana Pi. Ses interrogations portant sur le corps politique et la posture sociale des femmes Noires et Métisses dans les Caraïbes, l'emmènent à un partenariat avec l'Union des Femmes de la Martinique. Dès mars 2013, avec l'U.F.M., elle ouvre ses premiers ateliers « Danser son intime » à Fort de France. En mars 2014, en hommage à toutes ces femmes « doubout », elle écrit un nouveau solo « A woman ». Elle donne en novembre 2014 un workshop « Colored women in a white world » avec 6 jeunes femmes Noires performers au Ballhaus de Berlin, pour développer leur potentiel performatif. En 2015, elle entame une nouvelle création en duo, avec le batteur Franck Martin : « Valeska and you », autour de la figure de la sorcière moderne s'inspirant de la danseuse burlesque berlinoise juive des années 1920, Valeska Gert.



En même temps, elle se passionne pour un projet en tryptique avec le plasticien Henri Tauliaut, « A smell of success » en 2015, « Success is success » en 2016 et « Sun of success » en 2017, soit trois séries successives d'actes performatifs ouvrant sur des espaces afro cyber punks post-identitaires et questionnant nos mythes Caraïbéens in situ. En 2017 puis 2019, ils co-dirigent la première et la deuxième édition FIAP Martinique, le premier Festival International d'Art Performance en Martinique. En 2018, Annabel crée deux nouvelles performances, à partir de textes féministes queer de sorcières modernes : HYSTERIA & I'M A BRUJA.

# UNE ÉMANCIPATION QUI NE VEUT PLUS SIGNER DE SON NOM

Géraldine Constant & Bruno Pédurand

De l'incomplétude à l'altération, la mémoire de l'Humanité a une histoire. Non loin d'elle, la culture, sédimentée, demeure encore aujourd'hui, dans les reliefs de la pensée universelle, imprégnée par la fabrique idéologique des races, invocation incessante de la colonisation. Au plus près du champ social, le système de représentations et de valeurs s'érige dans l'attention de l'environnement sensible en termes d'images, de poétique, d'inconscient, de symboliques, d'imaginal et de significances.

Les formes d'expression de la création artistique contemporaine aux Antilles françaises en viennent structurellement à déduire la condition d'une possibilité autre que celle de créer « en pays dominés. ». Au milieu de toutes ces défaillances éthiques, l'artiste plasticien antillais, martiniquais ou guadeloupéen, porte le récit d'une identité et d'un langage qui a dépassé la parole d'un sujet singulier afin d'énoncer le discours exigible et esthétisé d'une communauté. L'art contemporain en soi est une forme de décolonisation. Le principe de la tabula rasa



véritable moteur des avant-gardes de la modernité occidentale, est ontologique à la constitution même des sociétés antillaises. Si la naissance de l'acte artistique s'inscrit dans une histoire de l'art, elle-même prise dans le flux de la grande histoire, aux Antilles françaises, le schéma diffère quelque peu. Il est par définition assigné à résidence par l'histoire coloniale, l'inscrivant de fait dans une logique de centres et de périphéries...

Tel est ce qu'il en coûte à chacun d'être traversé par les pratiques visuelles décoloniales : se constituer comme sujet

potentiel capable de créer et de partager de nouveaux savoirs et pouvoirs. *L'artiste présente la chronique des résistances, les voilà en train de déléguer à la création artistique le soin d'habiller une émancipation qui ne veut plus signer de son nom...* Le trouble artistique se mue en un engagement collectif. Une tendance idéale à exposer aux regards une altérité parmi d'autres. L'art contemporain en soi, aux Antilles françaises serait-ce, faire affleurer un remède au désordre colonial ?

## **BIOGRAPHIES**

### **Bruno Pédurand**

Né en 1967 à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), Bruno PEDURAND est diplômé de l'Institut Régional d'Arts Visuels de Martinique où il enseigne aujourd'hui. Artiste complet, engagé, largement connu en Guadeloupe et dans le monde pour ses oeuvres contre le chlordecone de la série IN VIVO et plus récemment pour son parcours "Revolution" exposé au très sélect MEMORIAL ACT.



### **Géraldine Constant**

# DECOLONISER L'IMAGINAIRE ESTHÉTIQUE : VERS UNE ÉCRITURE DE NOUVEAUX PARADIGMES CARIBÉENS

Catherine Kirchner-Blanchard et Frédéric Lefrançois

## INTRODUCTION

Aux Amériques, le rapport du soi à l'autre s'affirme souvent sur le mode de la conflictualité dès qu'il s'agit d'établir une préséance des systèmes culturels codifiant les critères de beauté et de centralité. Ceci est en grande partie le fait d'un rapport difficile au fait colonial, d'une « contamination » de l'imaginaire esthétique par les avaries d'une histoire trouble et troublée. En général, les écrits théoriques contemporains relatifs à la colonialité culturelle tendent à s'accorder sur l'impact délétère de la colonisation dans le champ culturel autochtone (Memmi, 1957, Fanon, 1955, Saïd, 1978, Grosfoguel 2003), et plus encore dans la sphère des arts. L'autre colonial y est toujours en lutte pour obtenir sa référentialité propre dans l'espace des représentations, mais aussi pour acquérir une légitimité qui soit dégagée de toute dette symbolique vis-à-vis de l'Occident. Comment un tel objectif peut-il être atteint ? A quel prix ? Les conditions d'effectuation de l'idéal de liberté et d'identité évoqué précédemment constituent le point focal de la présente étude, dont nous jalonnerons le cheminement par quelques repères historiques, sociologiques et culturels.

## RÉMANENCE DES SCHÈMES COLONIAUX DANS LA RÉCEPTION DE L'ART CARIBÉEN

L'histoire récente de l'art caribéen montre que cette entreprise de recentrement – qui a commencé assez tardivement –, a rarement suivi le cours d'un long fleuve tranquille<sup>1</sup>. Pour ne prendre qu'un exemple, vers la fin du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire à la veille de l'abolition, l'école de peinture cubaine se voit toujours évaluée à l'aune de l'académisme espagnol et du romantisme de l'école de Barbizon : pour l'époque, c'est peut-être le prix à payer pour justifier sa légitimité vis-à-vis d'institutions culturelles eurocentriques<sup>2</sup>. Mais en dépit de sa dynamique propre, de sa vivacité, la production artistique endogène demeurera jusqu'au début des années 1950 inféodée aux systèmes d'affiliation ou d'assimilation à l'Europe qui subsisteront jusqu'au milieu du 20<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. A quelques exceptions près, ce constat a valeur de principe pour Cuba, Porto Rico et les îles hispanophones, ainsi que pour le reste des Amériques insulaires anglophones et francophones.

1. Cf. José Lewest, *Les processus de reconfiguration dans l'art caribéen*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 17.

2. C'est le cas, notamment, des portraitistes cubains Guillermo Collazo (1850-1896) et José Arburu Morell (1864-1889) qui réussirent toutefois à concilier l'influence européenne avec l'esthétique de la cubanité coloniale. Voir V. Poupeeye, *Caribbean Art*, Londres, Thames & Hudson, 1998, p. 43 et sq.

3. Pour le chercheur portoricain Ramon Grosfoguel, ce processus perdure jusqu'à aujourd'hui. Grosfoguel estime que la « colonialité du pouvoir » se maintient à travers le « racisme culturel » qui a succédé au « racisme biologique » suite au départ des administrations coloniales des pays caribéens : « The end of colonial administrations in the modern/colonial world did not imply the end of "coloniality." (Grosfoguel, 2003, p. 197).

Ces stratégies de domination et de récupération mettent en jeu des schèmes d'appartenance contraignants pour un sujet caribéen polycentré, et à fortiori pour un ars creolus au caractère hybride, qui « porte en lui l'Amérique précolombienne, l'Europe et l'Afrique, et parfois même une plus lointaine Asie.<sup>4</sup>» Pour ne citer qu'un seul exemple, *La Jungle* de Wifredo Lam se donne à lire comme la trame d'un irréfragable métissage, constitutif d'une polysémie iconique ethnoculturelle. Mais est-elle plus évocatrice des Togu Na maliens que des associations libres surréalistes ? Est-il seulement pertinent de chercher une ligne de partage entre les composantes ethnoculturelles, les influences artistiques, qui en forment l'extraordinaire richesse ? L'audacieuse originalité du style, la liberté du trait, l'imagination vivifiante qui irrigue les entrelacs chromatiques de la Jungle, sont précisément le fait de son hybridité. Ni son autoréférentialité, ni sa canonicité ne s'en trouvent amoindries pour autant. Si sa perméabilité aux codes esthétiques de l'Atlantique noir est avérée, l'œuvre du peintre cubain ne se suffit-elle pas à elle-même, sans qu'il faille lui trouver des parentés immédiates et exclusives avec la peinture de Picasso ?

Pour aussi significative qu'elle soit dans le champ de la création caribéenne, l'exemplarité et la transgressivité de cette œuvre n'obèrent en rien son potentiel émancipateur. *La Jungle* est une œuvre canonique, emblématique du rapport entre art et transgression, qui offre aux imaginaires « à la fois une forme de résistance et la propositions d'autre chose.<sup>5</sup>» Sa diffusion «

ouvre de nouveaux espaces, de nouvelles aventures, débouche sur de nouvelles expériences<sup>6</sup>». Cette œuvre paradigmatique invite, par sa verticalité radicale, à concevoir l'affranchissement des consciences inféodées aux paradigmes coloniaux, la naissance d'une esthétique novatrice, et l'avènement d'une approche constructive de l'art favorisant le ré-enracinement dans une antillanité culturellement et esthétiquement assumée.

Pour se hisser au niveau de l'horizon embrassé par cette programmation, la démarche poursuivie dans le cadre du présent article vise à ancrer la réflexion sur les arts visuels de la Caraïbe dans le prolongement des réflexions théoriques exposées par les cosignataires de *The Empire Writes Back*<sup>7</sup>, mais aussi par celles de Ngugi Wa Thiong'o, développées dans un ouvrage récent sur la pensée décoloniale<sup>8</sup>. La tendance exprimée de manière assez consensuelle dans ces développements théoriques serait de nuancer la tendance centralisatrice faisant de l'Europe et de l'Occident les lieux consacrés de la création. L'idée fédératrice défendue par cette communauté de penseurs s'articulerait autour du consensus sur la surreprésentation des canons esthétiques occidentaux au détriment de champs culturels subalternisés. Poussée à l'extrême, cette tendance serait de nature à entraver le rayonnement de pôles artistiques décentralisés et, conséquemment, à limiter la circulation d'un pan important de la création artistique du Nouveau Monde. Dès lors, les modalités de compensation et d'équilibrage requises pour permettre à ce champ culturel de trouver sa place interpellent le critique.

4. Pierre E. Bocquet, « Prologue », 1492/1992, *Un Nouveau Regard sur les Caraïbes*, Paris, Creolarts Diffusion, 1992, p. 6.

5. D. Berthet, « Avant-propos », *Art et transgressions*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 10.

6. Ibid.

7. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres & New York, Routledge, 2004. Voir notamment la section du chapitre introductif consacrée au langage.

8. Voir Ngugi wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, traduction de l'anglais par Sylvain Prudhomme de *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, La Fabrique, 2011. Pour une approche synthétique de cet ouvrage de référence, voir Olivier Dehoorne et Sopheap Theng, « Osez « décoloniser l'esprit » : Rencontre autour de l'œuvre de Ngugi wa Thiong'o », *Études caribéennes* [En ligne], 18 | Avril 2011, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 02 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/5497>

## CONDITIONS D'ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE MULTICULTURELLE

Si la culture des arts caribéens souffre aujourd'hui d'un manque de visibilité épistémique, les effets de cette carence pourraient être en partie attribués au régime « corpo-politique de la connaissance » évoqué par Grosfoguel<sup>9</sup>, et dont l'orientation se résume par une formule pour le moins percutante : « [l']épistémologie a bien une couleur et une sexualité. »<sup>10</sup> Ainsi, l'opposition entre la culture unique dite légitime, que l'on pourrait qualifier d'atavique pour employer le vocable de Glissant<sup>11</sup> – c'est-à-dire la culture matricielle soutenant la pensée continentale « ayant prévu et mis en perspective idéologique le mouvement du monde qu'elle régenterait légitimement »<sup>12</sup> – et les cultures dites subalternes – souvent jugées comme composites –, continue d'alimenter le débat public<sup>13</sup>.

Ceci dit, depuis quelques années, le milieu intellectuel occidental s'ouvre progressivement à la pensée décoloniale. L'extension du périmètre géoculturel universitaire aux régions ultrapériphériques participe de cette volonté d'accroître et concilier la représentativité artistique et la diversité ethnoculturelle. Cela étant, la concrétisation pérenne de cet élan doit être soutenue par une intégration continue des paradigmes esthétiques, épistémiques et discursifs au sein des systèmes de pouvoir et de connaissance occidentalisés. La mise à l'épreuve d'un tel idéal passera nécessairement par l'observation directe de la capacité de ces superstructures à intégrer

de manière effective, les théories, praxis et autres œuvres de l'esprit en provenance des aires géoculturelles aujourd'hui considérées comme périphériques. L'exemple de Lam, qui « n'a jamais cherché à renier ses origines, mais a su, au contraire, mêler dans son œuvre les différents courants de la peinture européenne et éléments issus de la culture hispano-africaine, pour devenir un des peintres les plus appréciés de ce siècle sur le plan mondial »<sup>14</sup> montre bien que cette ambition est réalisable. Aussi conviendra-t-il de ne pas circonscrire notre étude au domaine limité des effets de discours universalistes, mais d'envisager son articulation effective avec la praxis artistique locale. À cette intention, nous nous pencherons plus précisément sur le passage de la théorie déconstructiviste dans les pratiques de quelques artistes de la Caraïbe.

## DE LA DÉCONSTRUCTION LINGUISTIQUE À LA DÉCOLONISATION DE L'IMAGINAIRE ESTHÉTIQUE

La déconstruction du primat linguistique de l'écriture sur l'oralité initiée par Foucault et Derrida dans les années 1960 a préfiguré l'avènement poststructuraliste. Mais c'est Gayatri Chakravorty Spivak (Université de Columbia) qui, en 1976<sup>15</sup> a illustré la fragilité de la structure, son « simulacre ». <sup>16</sup> Elle a démontré la perversion du signifiant dans la construction d'une objectivité toute relative, dans la mesure où le discours occidental phallogocentrique est mis au service des dominants. Le champ des études postcoloniales va alors puiser sa vigueur dans

9. Ramón Grosfoguel, « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », *Multitudes*, n° 26, 2006/3, p. 52.

10. Ibidem.

11. Ce qualificatif est pertinent pour notre analyse. L'acceptation que lui donne Edouard Glissant dans *Le Discours antillais* éclaire l'importance croissante du rhizome artistique caribéen.

12. Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 34.

13. Voir, à titre d'exemple, le débat initié par D. Wolton, « Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution des imaginaires », in P. Blanchard et N. Bancel (dirs.), *Culture post-coloniale, 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Editions Autrement, 2005, p. 255-267.

14. F. Bocquet, *op. cit.*, p. 12.

15. Gayatri Chakravorty Spivak, « Translator's Preface », in *Of Grammatology*, Ed., The Johns Hopkins University Press, 1974.



cet impératif déconstructiviste. Toujours dans le champ linguistique, Homi Bhabha<sup>17</sup> nous invite au détournement de la langue du dominé et Edouard Saïd<sup>18</sup> fait la magistrale démonstration d'une manipulation de l'Occident à visée hégémonique, puisque l'Orient n'existe que dans l'esprit de l'occidental. À la suite, Stuart Hall (le chef de file des Birmingham Cultural Studies) va traiter la question de la réception dans le domaine des arts et des médias.

Cette déconstruction représente une étape-clé des processus d'affranchissement et de *cultural empowerment*. Décoloniser l'imaginaire esthétique du sixième continent, c'est appréhender l'antillanité sans tomber dans le piège de la citation servile ou de la référence systématique aux canons occidentaux. Il ne s'agit pas d'une attitude de repli ; c'est plutôt la traduction du besoin de se départir des complexes coloniaux sans amorcer une énième tentative de déni. Mais à quelles conditions, à quel prix, la création plastique caribéenne peut-elle faire émerger de nouveaux paradigmes dans l'espace de la relation esthétique ? Les enjeux de cette problématique sont multiples et visent l'impératif formulé par Raymond Honorien : « la revendication d'être soi-même dans son pays ». Cet idéal poïétique et politique justifie une approche comparative, décoloniale, du fait identitaire et artistique caribéen à travers une lecture croisée des œuvres de trois artistes caribéens contemporains dont le travail fournit des pistes de réponse très éclairantes. A partir d'une étude comparative du discours plastique du guadeloupéen Ronald Cyrille, du portoricain Rafael Ferrer et du martiniquais Hervé Beuze, nous montrerons que si les

artistes n'ont pas la « naïveté de croire qu'ils vont transformer le monde<sup>19</sup> », ils ont quand même « l'impudence de vouloir transformer le monde de l'interprétation<sup>20</sup> ».

## **ESTHÉTIQUE ET MYSTICISME : LES MYTHOLOGIES MARRONNES DE RONALD CYRILLE**

Ronald Cyrille alias Black Bird est né en Guadeloupe en 1984. Le plasticien a étudié à l'Institut régional des arts visuels fondé par Aimé Césaire en 1984 qui est devenu en 1997 l'Institut Régional des Arts Visuels de la Martinique (IRAVM). Depuis quelques années, son travail fait l'objet de toutes les attentions pour la bonne raison que l'artiste, sans chercher à s'inscrire dans l'horizon d'attente occidental, emprunte aux traditions culturelles mystico religieuses, au conte, au savoir collectif pour développer un art caribéen pertinent à l'intérieur du schème de classification des dominés et dans lequel sa pratique fait sens.

Ainsi, l'œuvre de Ronald Cyrille constitue un élément majeur de l'art décolonial. Elle ancre les esthétiques de l'altérité



Ronald Cyrille, Sans titre, technique mixte, œuvre en cours de finition exposée à l'Habitation La Ramée, Guadeloupe, en février et mars 2018 (photo d'artiste).

16. François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Ed., La Découverte 2003, 2005 p.120-121

17. Homi Bhabha, *Nation and Narration et The Location of Culture*, New York, Ed., Routledge, 1994, p. 139, p. 291 et sq.

18. Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Ed du Seuil, 1978, 1995, 2003

19. F. Cusset, *op. cit.*, p.125

20. Ibid.

dans le champ des expressions plastiques émergentes. La vision de l'autre se décline ici en trois œuvres réalisées à la bombe, au pochoir et à l'acrylique, dont l'originalité se lit au prisme de l'historicité du lieu et de la transmission mémorielle.

Une première œuvre figure une embarcation rouge écarlate voguant dans une immensité laiteuse. Un système racinaire pousse à fond de coque mais ne trouve pas terreau fertile. Les deux pattes échassières du palétuvier, symbole de déracinement et d'une quête de stabilité, inscrivent les migrants dans un biotope tropical. Ronald Cyrille nous embarque dans un univers fantasmagorique.

À bord d'une yole, sept membres d'un étrange équipage errent dans un « no man's land » d'une blancheur inquiétante. Le nombre sept n'est pas anodin, indispensable à tout équilibre, il est le nombre parfait : les sept jours de la semaine, les sept pêchés capitaux, les sept notes de la gamme, les sept couleurs de l'arc en ciel ...

Assis à la poupe, un personnage figure l'anamnèse mémorielle du déracinement en même temps qu'il ressuscite le souvenir d'une filiation artistique. En effet, le taureau qu'il porte sur la tête dans ce contexte géographique tropical évoque un rapprochement possible avec les têtes de taureau fréquemment peintes par l'artiste cubain Wilfredo Lam. À l'image de la population servile, l'homme « bras-fourchette » croule sous le poids du labeur que préfigure son fardeau. Face à lui, un archéoptéryx préhistorique à deux faces scrute l'horizon. Médusé et le bec clos, « l'homme au bec d'oiseau » paraît migrer loin de chez lui à l'instar des peuples déportés de la traite. L'autre face de « l'homme-animal » en direction opposée, semble au contraire

braver l'avenir et ses incertitudes. « L'homme-rame » en galérien de fortune, fait avancer le bateau, « l'homme-plante » nous rappelle que c'est ainsi que bien des végétaux furent introduits dans l'archipel. À l'extrémité de la barque, un autre personnage est la figure de proue qui protège des vents contraires. La symbolique du personnage renvoie à un mélange de religion et de superstition. Une bouteille sur la tête, possible annonce d'un peuplement au service de l'avènement d'un produit colonial, un hygiaphone porté aux lèvres, la figure profère des mots inaudibles pour le regardeur, qui traduisent aussi la détresse du marginal, du migrant, du désœuvré incompris, mais qui demeure néanmoins un désir de mise en relation.

Les autres réalisations picturales de l'artiste sont moins épurées. Les représentations thérianthropiques de deux êtres mi-homme mi-animal emplissent le cadre. Elles tournoient dans une ronde céleste effrénée. Tout ici semble suggérer une filiation avec *la Jungle* de Wilfredo Lam : un dynamisme suggestif, la liaison des formes entre elles, une nature incantatoire, la représentation de caractères détachés du visible habituel, l'esthétique magico-religieuse. Au faite central du tableau, à même le sol, les trois couleurs nationales sont le théâtre de l'horreur. L'horizon et la lumière du soleil sont obstrués par ce déploiement de violence extrême.

Tout comme Lam qui connaissait les divinités de la santérias et nous conviait au *Réveil de la nature morte*,<sup>21</sup> Ronald Cyrille nous introduit dans ce que Bastide nomme une « *guerre mystique* »<sup>22</sup>. Cette scène, probable référence au culte des esprits aussi appelés Loa en Haïti, renvoie aux espèces animales et dans un même temps comme le suggère Laënnec Hurbon correspond à des comportements sociaux<sup>23</sup>. Le Compère lapin

21. Wilfredo Lam, *Le réveil de la nature morte*, 1945

22. Roger Bastide : *Les religions africaines au Brésil* Ed., P.U.F, 1961, p. 183



Ronald Cyrille, Sans titre, technique mixte, œuvre en cours de finition exposée à l'Habitation La Ramée, Guadeloupe, en février et mars 2018 (photo d'artiste).

rusé des contes antillais, dans une possible métaphore du conflit qui oppose le dominé au dominant, maître des terres, développe une patte vengeresse qui vient dévorer le « monstre-flore blanc ».

La peinture de Ronald Cyrille touche à l'inconscient collectif des antillais, au monde des Soukougans et du Dorlis. Ce dernier considéré comme l'avatar du maître, s'introduit la nuit venue dans la couche des femmes dont il dérobe les charmes. Par extension et par superstition, le Dorlis est devenu l'incube caribéen que seul le port d'un vêtement rouge peut repousser. Le peintre martiniquais Raymond Médélice réalise lui aussi *Le cycle du Dorlis* en 1996 et *le Dorlis frappé du syndrome de Saint-Sébastien* en 2009. Les tableaux de Cyrille font ainsi référence au savoir, à l'histoire de tout un peuple, à sa mémoire, en somme.

L'œuvre de l'artiste est à la croisée du vécu et du surnaturel. Elle est d'une étrangeté immanquable. Mais elle figure aussi la

métamorphose de toutes les catégories du réel. Soudain les éléments s'ornent de leurs plus beaux atours. Le monde est changé en quintessence. Dans une allégorie paradisiaque, le monstre aviaire est orné d'un halo éthéré, vaporeux et brumeux, le lieu renouvelé, débarrassé de ses prédateurs fait à nouveau place à l'harmonie. Cyrille alias Black Bird, - oiseau noir en français - partage avec Lam un intérêt évident pour l'ornithologie, un thème que Lam a beaucoup décliné : *Coq caraïbe* 1953, *Chant d'osmose* 1944, *Après la chasse* 1944-1945 ou encore *Parade antillaise* 1945<sup>24</sup>.

L'oiseau, en milieu colonial et postcolonial renvoie symboliquement à la liberté de l'être. Jean Price-Mars, à propos d'une note de Moreau de Saint-Méry,<sup>25</sup> rappelle d'ailleurs qu' à l'occasion de danses de Vaudou, les esclaves faisaient un repas de volailles.

Tout entier à l'onirisme de sa peinture, l'artiste dans une injonction à décrocher la lune, nous convie au dépassement de soi et



Ronald Cyrille, Sans titre, technique mixte, œuvre en cours de finition exposée à l'Habitation La Ramée, Guadeloupe, en février et mars 2018 (photo d'artiste).

23. Laënnec Hurbon, *Le culte du vaudou. Histoire – Pensée – Vie, Croyants hors-frontières. Hier-Demain*, chapitres X-XII, pp. 225-249. Georges Casalis, Marie-Magdeleine Davy, Pierre Gallay, Laënnec Hurbon, Viviana Paques et Martial Sinda. Paris : Ed., Buchet/Chastel, 1975, 251 pp. Collection : Deux milliards de croyants. Ed., numérique p. 6, 1975

24. Max-Pol Fouchet, *Wilfredo Lam*, Ed., Albin Michel 1984, p. 37-51

25. Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*. Essais d'ethnographie, 1928, p. 149-p.126 dans la version numérique

nous incite à faire renaître l'esprit enfoui dans nos jardins intérieurs. Les tableaux de Ronald Cyrille ont des vertus thérapeutiques. Trope du mysticisme et de la puissance incantatoire, ils provoquent le sens esthétique occidental et réactivent les savoirs ancestraux des dominés.

Si l'amphibiologie éclaire en partie le discours plastique mis en exergue dans le travail de Ronald Cyrille, c'est en revanche un marquage ethnoculturel assumé qui guide la lecture de son œuvre dans le sens du décolonial. Les figures du bestiaire anthropomorphisé imaginées par l'artiste font en effet ressortir l'importance de l'enracinement dans un syncrétisme stylisé en écho avec celui du peintre afro-cubain Wifredo Lam<sup>26</sup>, pour ne citer que ce dernier. On pourra ainsi déceler à travers la récurrence de motifs énigmatiques et chimériques – comme l'hybride à corps d'homme, au bec reptilien et à la tête d'oiseau – l'expression d'un désir de canonicité du répertoire pictural antillais. Par ailleurs, le fait d'emprunter de telles références à la cosmogonie égyptienne, ouest-africaine et afro-caribéenne montre que le sens du sacré s'intègre harmonieusement au geste plastique et participe d'une logique de ré-enracinement dans une culture et une mystique jadis subalternisées. A l'instar de Lam, Cyrille remet aujourd'hui à l'honneur tout un pan de l'héritage ancestral qui a souffert jusqu'à une époque récente de la censure coloniale. Mais comment l'artiste procède-t-il pour subvertir les codes idéologiques aliénants et libérer l'imaginaire esthétique ?

Une première piste se trouve peut-être dans la présence centrale d'un symbole emblématique de la culture antillaise : la barque à coque ronde, que l'on appelle communément la yole en Martinique. Celle-ci nous renvoie de façon métonymique à

l'héritage amérindien qui survit encore à travers certaines traditions populaires. Cette même yole servait autrefois aux Caraïbes à naviguer d'une île à l'autre, à sillonner l'archipel des Petites Antilles, à ramener des captifs provenant des autres îles pour s'en servir comme esclaves. Il est intéressant de noter, au passage, que le Père Labat en fait un portrait assez peu élogieux dans son récit : celui d'un peuple païen, recourant à l'anthropophagie occasionnelle, suivant la croyance qu'il faut dévorer son adversaire pour s'approprier et sa force vitale. En comparaison avec Dutertre, Labat précise toutefois que cette pratique reste assez modérée chez les Caraïbes

En exploitant cette veine symbolique, et par un singulier effet de retournement, les tableaux de l'artiste invitent à détourner l'acception péjorative que lui donne le chroniqueur occidental (le Père Labat), en lui attribuant une connotation positive. Le thème de la dévoration, ici rendu manifeste par l'omniprésence de dentures menaçantes, suggère par sa récurrence, et son expression contenue, que le cannibalisme culturel pourrait avoir quelques vertus libératrices. En ingérant la chair de l'opresseur, on s'empare également de son pouvoir : Caliban prend alors sa revanche sur Prospéro. Par un jeu subtil d'allusions, et de citations, le plasticien invite ainsi l'instance réceptrice à se connecter à un événement qui a fortement marqué l'histoire des arts latino-américains : la publication du *Manifeste anthropophage*<sup>27</sup> par le poète et polémiste brésilien Oswald de Andrade.

En embrassant d'un seul regard des points de vue opposés, le discours plastique du peintre martiniquais montre toute la tension qui habite l'être antillais, divisé entre la dépendance économique, alimentaire même, vis-à-vis de l'Occident – figurée

26. Nous faisons surtout référence, ici, à la *Jungle* de Wifredo Lam.

27. Voir Oswald de Andrade, « Manifesto antropofago », *Revista de Antropofagia*, n°1, mai 1928.

dans le premier tableau par la fourchette hypertrophiée sous le poids de laquelle ploie le sujet noir aux cheveux blonds – et la « nécessité d’être soi-même dans son pays »<sup>28</sup>. En ce sens, il entre en résonance avec le *Manifeste anthropophage*, par son invitation à « remettre en question les dualités du type civilisation/barbarie, moderne/primitif et originel/dérivatif qui ont informé la construction de la culture brésilienne depuis les premiers jours de la colonie »<sup>29</sup>. Ce parallèle trouve d’autant plus de sens que le retournement esthétique opéré par l’artiste martiniquais rend explicite le fantasme ambigu de dévoration relevé précédemment : qui du dominant ou du dominé se fait dévorer ? N’y a-t-il pas lieu de parler, en pareille espèce, de cannibalisme mutuel ? Une piste intéressante que la chercheuse Leslie Bary évoque en filigrane dans son étude sur le *Manifeste* : « Dans le MA, Oswald s’approprie de manière subversive l’inscription de l’Amérique par le colonisateur au sein d’un territoire sauvage qui, une fois civilisé, deviendrait une pâle, mais nécessaire copie de l’Europe<sup>30</sup> ». En parcourant l’espace de la relation, et en revisitant le discours identitaire initié par son compatriote Khôkhô, ses homologues caribéens Lam et Andrade, Cyrille montre que le travail de l’artiste-plasticien, en terre caraïbe, ne peut jamais être totalement neutre, dans la mesure où il informe la tension entre l’ici et l’ailleurs qui lui donne toute sa profondeur signifiante et sa diasporicité.

### **POÏÉTIQUE ETHNOCULTURELLE ET DÉSALIÉNATION ESTHÉTIQUE : LE CAS DE RAFAEL FERRER**

S’il est vrai que la référence à la mythologie afro-caribéenne affleure à la

surface de la plupart des toiles symbolistes caribéennes, tel un *leitmotiv*, la sculpture, elle, s’approprie puissamment les thèmes et symboles développés dans le répertoire pictural de l’archipel. C’est le cas notamment, des œuvres sculpturales et performatives du plasticien portoricain Rafael Ferrer, qui sont éminemment représentatives de la traversée et de l’enracinement.

L’itinéraire de cet artiste, né en 1933 à Porto Rico est un signe tangible de la pan-caribéanité esthétique de son travail. Ferrer refuse de considérer le lieu comme une fatalité, voire un horizon limitatif. Sa démarche artistique consiste à déterritorialiser son propre regard en se défamiliarisant de son environnement natal de manière chronique. Il produit ainsi une réflexion sur Porto Rico en s’expatriant à New York, Cuba ou l’Amérique du Sud. Cet artiste aux talents multiples – Ferrer est à la fois dessinateur, performeur, sculpteur et installateur – parcourt ainsi l’imaginaire esthétique sur le mode d’une délocalisation sémiotique qui fait souvent remonter à la surface de son travail plastique la prégnance des gènes culturels amérindiens. Rafael Ferrer est un voyageur infatigable qui fait émerger des profondeurs du soubassement historique caribéen, l’âme même de sa création plastique, toujours en quête de rencontres fertiles.

Dans *Kayak #2:Norte*, par exemple, Ferrer nous entraîne dans un voyage à travers le temps et la mémoire qui se déploie dans l’imaginaire esthétique en revisitant l’histoire du peuplement des Caraïbes et montre la connexion avec les Inuits, les ethnies fondatrices du Yucatan et surtout les Taïnos qui ont laissé dans toutes les Amériques insulaires les traces de leur esthétique.

28. Raymond Honorien cité par Alfred Marie-Jeanne in Jean Marie-Louise (dir), *Rendre hommage à l’Atelier 45*, catalogue de l’exposition organisée par Tropiques Atrium Scène Nationale, du 3 octobre au 12 novembre 2016, Fort de France, Martinique, p. 17.

29. Leslie Bary, « Oswald de Andrade’s “Cannibalist Manifesto”, *Latin American Literary Review*, vol. 19, n° 38, juil.-déc. 1991, p. 35. Trad. de l’anglais par Frédéric Lefrançois.

30. Ibidem.



Rafael Ferrer, Kayak #2:Norte, 1973 Collection Museum of Contemporary Art, Chicago

Cette sculpture est un assemblage de plusieurs fragments hétéroclites : un morceau de pirogue creusée à même le bois d'un tronc de mahogany – l'espèce d'acajou endémique au bassin caribéen, de la tôle ondulée, de l'os, de la peau d'animal, un couteau, une corde, des cheveux, du bardage et de la peinture. Elle rappelle par sa forme composite et sa couleur bigarrée – on dit du mahogany qu'il fait partie des bois rouges – la force signifiante de la traversée, de la défamiliarisation nécessaire pour entamer la déprise d'un réel envoûté par le mirage néolibéral, descendant direct de la colonisation aux Amériques.

L'ambigüité fondamentale imprégnant le travail de Cyrille, informe aussi l'approche de Ferrer, qui est à la fois natif de Porto-Rico et citoyen américain implanté de longue date sur la côte est des Etats-Unis. La sensibilité de l'artiste est à la croisée d'influences multiples, dissonantes, mais complémentaires.

### **DE LA DÉFRAGMENTATION DANS L'ART D'HERVÉ BEUZE**

Hervé Beuze voit le jour en 1970 à la Martinique. Il est diplômé de l'Institut Régional des Arts Visuels (IRAVM), l'école supérieure des arts de la Martinique. Artiste prolix et pluridisciplinaire, il pratique la sculpture, la peinture, la céramique, l'installation et le design. Mais à la question

comment définiriez-vous votre pratique ? Hervé Beuze répond qu'il est un sculpteur anthropométrique.

Dans son œuvre *Matrice*, l'artiste se fait topographe et reconfigure l'organe de l'appareil générateur de l'île. Personnifiée, la Martinique enfante une nation bigarrée. La cartographie Mix devient la représentation par assemblage et collage du métissage.

Semblable à cet autre organe qu'est le cœur, enfin dégagée des injonctions exogènes, l'île irradie à partir de son centre vers lequel les regards convergent. Les notions de centre et de périphérie sont ici mouvantes, voire réversibles. Pour l'artiste, le milieu insulaire n'est pas nécessairement



*Mix 2009, coupures de presse, acrylique encre. Long : 53cm, épaisseur : 5cm*



Hervé Beuze, *Résilience*, métal, tôle, h: 4m exposée à la Fondation Clément, Martinique, en septembre et mars 2016 Photo@Vincent Gayraud

synonyme d'isolement et de marginalisation. Au milieu de la matrice la création prend racine et se développe. L'île est une femme protéiforme, ainsi façonnée par l'artiste, elle ne se laisse pas d'exister et de se réinventer. Avec *Résilience* 2016, nous entrons dans le monde de la recherche formelle, anatomique et psychologique. Le couple-sculpture mesure 4m de haut. Des lambeaux de tôle figurent l'épiderme du martiniquais, composite et métissé. En filigrane transparait l'Armature<sup>31</sup>, façonnée à partir d'un métal vermillon qui renvoie au système circulatoire identique pour chaque être humain.

L'artiste institue l'inspection visuelle des formes anatomiques du caribéen, mais au lieu de disséquer, il rassemble les fragments qui étaient éparés. Il « défragmente » chaque partie du corps physique. La corporéité, qui selon la phénoménologie se définit par le fait d'être perçu dans son humanité, dans son intelligibilité et sa conscience, est un élément sensible du travail de l'artiste.

Le sculpteur est aussi morphologue. Un démiurge qui donne naissance à la forme binaire et complémentaire idéale ou rêvée. Les sculptures d'Hervé Beuze sont graciles et robustes à la fois. Mobiles, elles bravent l'adversité ; à moins que ce ne soit que pure célébration, une marche prospective.

Dans un contexte postcolonial, Hervé Beuze abolit toute hiérarchie : ethnoculturelle, de classe et de genre en prônant un Soi-même comme un autre<sup>32</sup> dans le collectif, mais aussi dans son unicité. Pourtant, l'aspect mémoriel n'est pas évacué. Le corps conserve les stigmates historiques. Les sutures, les coutures, les soudures participent d'une prise de conscience et d'un regard lucide sur les réalités des dominés de la terre.

La déconstruction des schèmes de la pensée coloniale est une gageure, tant les dominés ont été amenés à intérioriser une supposée infériorité de leur culture et de leurs arts, à nier leurs réalités locales, leur

31. Hervé Beuze, exposition *Armature* à la Fondation Clément, 16/09 au 03/11/2016 <https://www.youtube.com/watch?v=wesrTDBMkQQ>

32. Paul Ricœur, *Soi-même comme en autre*, Ed., Seuil, 2015

33. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Ed., Seuil, 1952 ; rééd. Seuil, coll. « Point/Essais », 1971



Hervé Beuze, Résilience Catalogue Armature publié par la Fondation Clément, Martinique, 2016 (dessin d'artiste).

créativité et leur capacité d'autonomisation. Résilience est la métaphore de la résistance physique ; elle fait état d'une capacité à transcender les chocs psychologiques. À la schizophrénie des dominés décrite par Franz Fanon,<sup>33</sup> Hervé Beuze oppose la transformation des conduites, l'acceptation de soi, la valorisation de la diversité et de la multiplicité ethnoculturelle.

## CONCLUSION

À partir du travail artistique de trois plasticiens, nous avons développé une réflexion critique et dialogique sur les discours et procédés plastiques en résonance avec la question décoloniale. Mais nous aurions pu citer beaucoup d'autres artistes : Christian Bertin, Norville Guirouard-Aizée, ou Thierry Jarrin, par exemple. Nous comprenons que l'enjeu des arts plastiques en Caraïbes, loin d'un relativisme culturel qui serait la reconnaissance de normes objectives exogènes, est au contraire celui d'une autonomisation de la pensée et des pratiques. À la déculturation et à l'acculturation, les artistes allègent le poids

des structures psychologiques, des traditions coutumières et mentales et des réalités locales qu'il faut savoir remettre en question. Ils vont en faire la matière et le moteur de leurs créations ainsi réédifiées, dynamisées, défragmentées. Loin de s'inscrire en faux contre une hiérarchie des biens symboliques, ils adoptent la posture décomplexée de ceux qui ne s'inscrivent ni dans la comparaison, ni dans la compétition, mais dans le champ décolonial de la recherche plastique. L'effort de désaliénation et de désendettement symbolique peut alors porter du fruit. C'est, à notre sens, une des conditions nécessaires pour qu'une nouvelle conscience esthétique caribéenne, affranchie des legs coloniaux, puisse émerger et continuer à se développer harmonieusement.

## Références bibliographiques

- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2004). *The Empire Writes Back : Theory and Practices in Post-colonial Literatures*. Londres & New York: Routledge.
- Bary, L. (1991, juil.-déc.). "Oswald de Andrad's 'Cannibalist manifesto'", *Latin American Literacy Review* vol. 19, n°38, p. 35.
- Bastide, R. (1975). *Le culte du vaudou. Histoire-Pensée-Vie, Croyants hors-frontières. Hier-Demain*, chap. X-XII. Buchet/ Chastel.
- Berthet, D. (2017), « Avant-Propos », *Art et transgressions*, Paris, L'Harmattan, p. 9-11.
- Bhabha, H. (1994). *Nation and Narration et The Location of culture*. New York: Routledge.
- Bocquet, Pierre, E. (1992). « Prologue », 1492/1992, *Un nouveau Regard sur les Caraïbes*. Paris: Creolarts.
- Cusset, F. (2003-2005). *French Theory, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. La Découverte.
- De. Andrade, O. (1928, mai). *Manifesto antropofago*. *Revista de Antropofagia* n°1.
- Dehooime, O., & Sopheap, T. (Avril 2011, Avril 18). « Osez » *décoloniser l'esprit* : Rencontre autour de l'oeuvre de Ngugi wa Thiong'o. Récupéré sur *Etudes caribéennes*: <http://journals.openedition.org/etudescaribennes/5497>
- Fanon, F. (1971). *Peau noire, masques blancs*. du Seuil/ rééd., Paris, Seuil, coll., Point/Essais.
- Fanon, F., Azoulay, J. (1955). « La Vie quotidienne dans les douars », texte reproduit in Khalifa, J. & Young R. (2015) *Frantz Fanon. Ecrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, La Découverte, p. 314-324.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- Fondation, C. (2016, Septembre 29). Hervé Beuze présente *Armature*. Récupéré sur You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=wesrTDBMkQQ>
- Fouchet, M.-P. (1984). *Wilfredo Lam*. Albin Michel.
- Grosfoguel, R. (2003). *Colonial Subjects*. *Puerto Ricans in a Global*



Perspective, Berkeley, University of California Press.

Grosfoguel, R. (2006). « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global. *Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale* », *Multitudes*, n° 26, 2006/3, p. 51-74.

Hurbon, L. (1975). *Le culte du vaudou. Histoire-Pensée-Vie, Croyants hors-frontières. Hier-Demain*, chap X-XII. Buchet/Chastel, Coll : Deux milliard de croyants, [En ligne].

Lewest, J. (2017). *Les processus de reconfiguration dans l'art caribéen*, Paris, L'Harmattan.

Marie-Louise, J. (2016). *Rendre hommage à l'Atelier 45*. Fort de France: CTM.

Popeye, V. (1998). *Caribbean Art*. Londres: Thames & Hudson.

Price-Mars, J. (1929, Février 8). *Ainsi parla l'oncle*. Essais d'ethnographie. Récupéré sur Les classiques des sciences sociales: <http://classiques.uqac.ca/>

Ricoeur, P. (2015). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

Saïd, E. W. (1978, 1995, 2003). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Seuil.

Spivak, G. C. (1988-2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Ed., Amsterdam.

Thiong'o, N. w. (2011). *Décoloniser l'esprit, traduction de l'anglais par Sylvain Prudhomme de Decolonising the Mind : The Politics of Languages in African Literature*. La Fabrique.

Wolton, D. (2005). « Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution des imaginaires », in P. Blanchard et N. Bancel (dirs.), *Culture post-coloniale, 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Editions Autrement, p. 255-267.

## BIOGRAPHIES

### Catherine Kirchner-Blanchard

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

### Frédéric Lefrançois , Ph D.

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

