HAL
open science

La fabrique des esthétiques afro-caraïbéennes, une sociologie des arts et de la culture

Catherine Kirchner-Blanchard

To cite this version:

Catherine Kirchner-Blanchard. La fabrique des esthétiques afro-caraïbéennes, une sociologie des arts et de la culture. Sociologie. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030074 . tel-03728042

HAL Id: tel-03728042

https://theses.hal.science/tel-03728042v1

Submitted on 20 Jul 2022

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

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

Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3

Département de Médiation culturelle

1-5 rue de Censier 75005 Paris

UFR Arts & Médias

ED 267

CERLIS (CNRS/UMR 8070)

Co-direction - Université des Antilles

Sociologie des arts et de la culture

Catherine Kirchner-Blanchard

La fabrique des esthétiques afro-caraïbéennes

Directeur Laurent Martin et co-directeur Dominique Berthet

Thèse soutenue le 26 novembre 2021

Membres du jury

Laurent **M**artin, professeur d'Histoire, Paris 3, Sorbonne Nouvelle, membre du laboratoire ICEE, directeur de thèse.

Dominique **B**erthet, professeur en Esthétique et Arts, Sociologie, Universités des Antilles, membre du C.R.I.L.L.A.S.H., co-directeur de thèse.

Françoise **V**ergès, Politologue, Collège d'études mondial de la Fondation Maison des sciences de l'homme.

Nacira **G**uénif-**S**ouilamas, professeure en Sociologie et Anthropologie, Université Paris 8, rapporteuse.

Audrey **C**élestine, Politologue, maîtresse de conférences en Sociologie Politique et Études américaines à l'Université de Lille.

Bruno **P**équignot, professeur émérite en Sociologie, Paris 3, Sorbonne Nouvelle.

Éric **V**illagordo, Sociologue de l'art, professeur d'Arts plastiques, maître de conférences en Arts plastiques, Université Paul Valéry-Montpellier III, rapporteur.

Tout rapport avec cette thèse pourra être adressé à Catherine Kirchner-Blanchard,
Contact : catherinekirchnerblanchard@gmail.com

RÉSUMÉ

À travers une étude quantitative et qualitative auprès de plasticien.nes.s. et d'institutions, la présente thèse se propose de renseigner le processus d'émergence d'une esthétique en milieu colonial, postcolonial et décolonial. Ce travail s'intéresse aux modalités économiques et sociales ayant concouru à la formation d'une croyance en la valeur des productions plastiques afro-caraïbéennes ou s'en réclamant. L'enquête de terrain s'appuie sur l'analyse de questionnaires, de recueils de données artistiques, d'entretiens cliniques, d'observations participantes et de type ethnographique. Elle interroge les rationalités des plasticiens et leurs effets dans la représentation figurative, les discours et les pratiques. En rendant compte des nombreux enjeux qui résident dans la sphère des arts et de la culture, la recherche articule influences historiques et géopolitiques dans la construction d'un segment de l'art contemporain. Elle observe également les modes de valorisation et de lutte pour l'autonomisation de l'acteur social.

ABSTRACT

Through a quantitative study with artists and institutions, this thesis intends to inform the process of emergence of an aesthetic in colonial, postcolonial and decolonial settings. This work is interested in economic and social modalities that have contributed to the formation of a belief in the value of Afro-Caribbean plastic productions or claiming them. The field survey is based on the analysis of questionnaires, artistic data collections, clinical interviews, participatory and ethnographic observations. The study questions the rationalities of visual artist and their expressions in figurative representation, speeches and practices. By accounting for many issues that reside in the sphere of arts and culture, the research articulates historical and geopolitical influences in the construction of a segment of contemporary art. She also observes the methods of valuating and fighting for empowerment of the social actor.

MOTS CLEFS/ KEY WORDS

Afro-caraïbéen	Afro-Caribbean
Arts contemporains	Contemporary arts
Biens symboliques	Symbolic items
Caraïbe francophone	French-speaking Caribbean
Consécration	Consecration
(dé) fragmentation	Defragmentation
Diversité ethnoculturelle	Ethnocultural diversity
Domination	Domination
Endogénisme	Endogenism
Emergence	Emergence
Ethnocentrisme	Etnocentrism
Historicité	Historicity
Institution	Institution
Légitimité	Legitimity
Multiculturalisme	Multiculturalism
Représentation	Representation
Sociologie des arts et de la culture	Sociology of arts and culture
Subalternité	Subalternity
Postcolonialité	Postcoloniality
Décolonialité	Decoloniality

Remerciements

Nous remercions la Collectivité Territoriale de la Martinique pour le soutien apporté lors de la rédaction de cette étude.

Nos remerciements vont aussi aux plasticien.nes.s qui ont bien voulu participer à ce travail, à notre directeur de thèse Laurent Martin et notre co-directeur Dominique Berthet pour leur indéfectible soutien ainsi qu'aux autres professeurs qui nous ont aidé à le mener à bien.

Notre mère, nos filles et nos amis ne sont pas oublié.e.s

Un remerciement très particulier, à Claudine et Louis Laouchez, René Louise et à Jean Marie-Louise pour le débat d'idées et leur éclairage avisé.

Mais avant tout à toi mon père.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE − LE TROUBLE DANS L'HISTOIRE

CHAPITRE I – LA REPRÉSENTATION, UNE CONSTRUCTION SOCIALE HISTORICISÉE

CHAPITRE II – DE L'ANOMIE À L'HYSTÉRÈSE

CHAPITRE III -VERS UNE RECONNAISSANCE CULTURELLE

DEUXIÈME PARTIE− DES INSTITUTIONS ET DES ARTS

CHAPITRE IV – UNE INTEGRATION PLUS SYMBOLIQUE QU'EFFECTIVE

CHAPITRE V– DU RAYONNEMENT DES ARTS

CHAPITRE VI – DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE

TROISIÈME PARTIE− l'OBJECTIVATION EN QUESTION

CHAPITRE VII – LA FIGURE DE L'ARTISTE

CHAPITRE VIII – DE LA POSTCOLONIALITÉ À LA DÉCOLONIALITÉ

CHAPITRE IX–ARTS ET RATIONALITÉS

INTRODUCTION

"Ain't no mountain high.

Ain't no valley low, ain't no river wide enough"

Marvin Gaye, 1967

Été 2015, Laurent Martin réitère son invitation : « Vous devriez vraiment venir au colloque *Cultural studies/Études culturelles : au-delà des politiques des identités !* ».

En sa qualité de directeur de thèse, il avait usé de persuasion et soulignait l'importance des échanges scientifiques pour les doctorants. Outre l'intérêt de la rencontre internationale à Cerisy-La-Salle, il souhaitait que nous appréhendions la dimension polémologique des *cultural studies*.

Avec beaucoup de discernement, le professeur d'histoire culturelle qui s'intéressait à notre sujet nous encourageait vivement à participer à une rencontre susceptible d'alimenter notre réflexion, encore balbutiante, sur la question du rapport de force en milieu postcolonial.

En découvrant Cerisy-La-Salle, son château du XVIIe siècle, les portraits des nombreuses personnalités qui y avaient séjourné, nous mesurions la portée symbolique du lieu et plus encore nous ressentions une certaine fierté mêlée de curiosité et d'enthousiasme.

Une semaine durant, les présentations, les discussions en anglais et en français s'enfilaient comme les perles d'un collier. Les communications étaient intenses, stimulantes et, dans une certaine mesure, déroutantes. Nous écoutions Lawrence Grossberg, un professeur de l'Université de Caroline du Sud, proche du sociologue jamaïcain Stuart Hall, chef de file des *cultural studies* étasuniennes et nous nous accordions comme lui à penser que « nous voulions tous changer le monde »[1].

C'est ce que semblaient affirmer les chercheu.r.s.ses venu.e.s de toute part. Pour n'en citer que quelques un.e.s, d'un côté, Susanna Paasonen, Elsa Dorlin, Jack Halbertstam, Florence Tamagne ou Will Straw proposaient une vision du monde en pleine mutation dans lequel les

[1] Lawrence Grossberg, *We all want to change the world,* 4.0 International License, ISBN: 9781 910448 496 (e-pub), 9781 910448 502 (pdf), 2015.

questions de genre, de sexe ou de cultures urbaines nocturnes étaient devenues des objets d'étude en sociologie désormais rebattus.

De l'autre, Maxime Cervulle, Nelly Quemener pensaient la place et le rôle des identités en France. Et puis, Nicolas Bancel, Janet Newman, Nacira Guénif-Souilamas, Karima Ramdani et Françoise Vergès soulignaient l'inertie dans les débats, les recherches et surtout dans les actes de justice sociale lorsqu'il s'agissait d'ethnicité ou de racialité.

Dans ce haut lieu de l'académisme, le choc de la rencontre annoncé par Hervé Glevarec entre les disciplines établies et celles encore chahutées en France, et si longtemps différé selon Laurent Martin, avait bien eu lieu. L'institution académique entrebâillait cependant la porte aux enfants terribles des *cultural studies* venus lever « une sorte de voile située entre les discours et l'expérience»[2]. En d'autres termes, ils entendaient révéler la dimension problématique de l'idéologie dominante, placer en avant le pouvoir d'interpellation et de contestation de l'acteur social, remettant en cause un déterminisme culturel et social en faveur d'un empirisme et de l'expression subjective de terrain.

Bien que tous luttassent pour la reconnaissance des acteurs.tices. et des pratiques marginalisé.es, pour la justice -sociale, économique, culturelle-, des nuances se lisaient dans le choix des objets de recherche. À titre d'exemple, il nous semblait inopportun de placer sur un même plan de recherche le questionnement visant à évaluer les capacités réflexives des minéraux et le respect du droit positif des humains.

Tout en reconnaissant la légitimité de la « constellation de *studies* »[3], nous nous trouvions confortée dans nos aspirations et voulions rendre compte de la persistance du rapport de domination : symbolique, socio-économique et culturel d'un Centre sur les Marges.

En définitive, ces rencontres ont approfondi notre champ de vision en même temps qu'elles ont donné une nouvelle orientation à notre manière de comprendre la sociologie.

C'est pourquoi, dans cette thèse, en adoptant une démarche transdisciplinaire et à quelques occasions transnationale, nous avons essayé de montrer comment un regard croisé de la littérature permettait d'éclairer le contexte spécifique dans lequel se développent les arts visuels afro-caraïbéens, dans un espace situé à la périphérie de la grande histoire nationale tout autant

---

[2] Gérôme Guibert & Nelly Quemener, **«** Cultural studies et économie politique de la communication : quel rapport au marxisme ? », in *Réseau* (N°192), 2015, pp.87-114.

[3] Éric Maigret, « Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires », *Questions de communication* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 01 février 2016, consulté le 07 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8684 ;DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8684

que de l'histoire de l'art et des lieux de consécration. Un lieu transparent qui au-delà de la question du sens de l'unité et de la continuité de la République, pose aussi celle de la solidarité, du respect et de la reconnaissance de l'altérité.

Lorsque la langue de l'autre, son histoire, son savoir, ses valeurs et son art sont signifiants et effacent les différences, n'est-il pas compréhensible pour le dominé de souhaiter lever le poids d'un superstrat systémique ? Cet enchevêtrement culturel qu'Homi Bhabha désigne par le concept d'hybridité s'exprime selon lui par « l'interdépendance et la construction mutuelle des subjectivités » mais aussi par un « mimétisme et une ambivalence culturelle » que connaissent les minorités des anciennes colonies. Un clivage manifeste sur le plan psychique qui transparaît dans la littérature, la sémantique, la sémiologie et qui, on le voit dans les expressions plastiques doudouistes et dans l'exotisme de la diversité culturelle, a également marqué la création plastique caraïbéenne.

Pour autant, le concept reste heuristique pour Garcia Canclini. Il permet de considérer les apports de l'hybridité historique et culturelle du monde postcolonial et de s'écarter de l'approche essentialiste et doit selon Homi Bhabha, le théoricien postcolonial, présider à la reconnaissance d'une « hybridité autonomisante » au sein de laquelle la différence doit opérer. Ce déplacement permet le passage ajoute-t-il du « sujet de la culture d'une fonction épistémologique à une pratique énonciative »[4], au dépassement de la seule analyse de l'objet empirique pour s'intéresser au processus d'énonciation de systèmes d'identification culturelle[5]. Comme le signale Toni Morrison en 1994, « [a]ucune discussion sérieuse sur le postcolonialisme n'est concevable sans se référer à Monsieur Bhabha » [6] pour qui la différence ethnoculturelle doit se penser indépendamment d'un solipsisme postmoderne qui « se borne à célébrer la fragmentation des " grandes narrations " du rationalisme post-Lumière »[7].

De même aucune analyse du présent ne peut faire l'impasse de la pensée décoloniale. Elle permet comme le fait Garcia Canclini « d'analyser les conséquences découlant d'un changement de conception verticale et bipolaire des relations socio-politiques vers une conception décentrée et multidéterminée »[8].

---

[4] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture,* éd. Payot, 1994-2007, p. 276.

[5] Ibid., Homi Bhabha, p.277

[6] Toni Morrison in. Homi Bhabha, *Les lieux* (quatrième de couverture).

[7] Ibid., Homi Bhabha, *Les lieux de la culture,* p.34.

[8] Garcia Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trad. Christopher L. Chiappari et Silvia Lopez), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995. p. 258

Née dans les années 1960-1970 en Amérique du Sud, la pensée décoloniale réoriente l'axe dialogique. Elle porte une attention toute particulière au récit endogène et selon le co-fondateur du Réseau d'Études Décoloniales, Eddy Firmin, elle « réarticule les savoirs de manière à solidifier des connaissances en art qui ne sont pas occidentales ». Cette ré-articulation des savoirs s'exprime aussi par un choix linguistique assumé. Comprenant cette logique, et à titre d'exemple, nous avons fait le choix d'utiliser la graphie « afro-caraïbéen » plutôt que « afro-caribéen ». Quoique les deux formes soient aujourd'hui usitées, la première nous a paru préférable pour qualifier les habitants de l'aire géoculturelle étudiée.

De même, l'usage du mot valise « Afropéen » -Afrique-Europe- bien que n'étant pas consensuel, nous a semblé plus adéquat que le substantif « Négropolitain » - Nègre-Métropole- car bien que les deux termes désignent une personne d'ascendance africaine, nous avons privilégié l'ancrage géographique élargi au continent et cherché à estomper la connotation négative du lien de subordination hérité du passé colonial.

Les commentaires, les objections, les précisions sémantiques apportées ou demandées par les interviewés ont mis en lumière ce qu'Homi Bhabha nomme le « droit de signifier depuis la périphérie des pouvoirs et des privilèges »[9]. Celui de se prémunir de la violence symbolique, celle des mots, leur subtilité et surtout leur ambivalence. Si ces mots témoignent de la véracité du métissage culturel, ils sont aussi la marque de l'évanescence des singularités qui se fondent dans le grand « Tout » du dominant, des récits socialement, géographiquement et historiquement situés. Or s'ils révèlent la fragmentation, les omissions des narrations et des expériences, il ne modifie qu'artificiellement et n'inverse qu'en apparence le système duel des représentations culturelles et sociales. Et c'est justement parce que ces propos ont été soulignés par des âmes de bonne volonté qu'il est aujourd'hui possible d'en mesurer les limites et d'envisager une alternative avec pour paradigme liminaire une énonciation endogène. Ce projet que d'aucuns s'empresseraient de qualifier d'utopiste, nous ramène cependant à la question de la temporalité des pouvoirs. L'approche décoloniale nous exhorte à penser les contours situés et bornés de l'hégémonie et les déplacements historiques des pouvoirs comme perspective du renouvellement narratif et créatif.

Sans inviter à la « brouillerie brutale et violente », elle est adéquate à la construction d'un récit différent, qu'Homi Bhabha nomme « un engagement autre dans la politique de-et autour- de la

[9] Ibid., Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, p. 31.

domination culturelle »[10]. Elle autorise la (ré) interrogation des structures de la connaissance, elle propose la (ré) interprétation d'un ensemble de valeurs culturelles et spirituelles et prône la conscience d'un soi « Nègre » attributif à tous les dominés de l'Afrique, de la Caraïbe, de l'Inde ou d'ailleurs. Elle exprime un besoin de réécriture et in fine, un certain détachement d'une caution d'autorité exogène et de son corrélat, la légitimité culturelle que le sociologue Hervé Glevarec, définit comme étant une théorie spécifique à la sociologie française visant

> « […] à rendre compte du fait que les biens culturels et leurs usages sont marqués par les rapports sociaux de domination/hiérarchie dans lesquels ils s'inscrivent. Le modèle classique de la légitimité culturelle se caractérise par deux grands traits : son socialisme -" la culture légitime est celle des dominants " - et son holisme " l'imposition généralisée de la légitimité de la culture dominante" »[11].

Un jeu de pouvoir toujours très prégnant en France et qui renvoie au concept d'hégémonie défini par le philosophe italien Antonio Gramsci. Selon le théoricien, l'hégémonie décrit comment l'État et la classe capitaliste dirigeante -la bourgeoisie- utilisent les institutions culturelles pour maintenir le pouvoir dans les sociétés capitalistes en utilisant l'idéologie plutôt que la violence, la force économique et la coercition. Une conception qu'envisage aussi Raymond Williams et à laquelle il oppose une contre-offensive individuelle et collective comme possible nouvelle organisation sociale des significations et des valeurs[12]. Nous avons cherché à comprendre si la théorie du fondateur de la revue *New Left* se confirmait dans les anciennes colonies françaises. Pour Raymond Williams, cette organisation sociale s'exprime dans un matérialisme culturel. Contrairement à Homi Bhabha, l'initiateur du courant des *Cultural Studies* met surtout l'accent sur le fait que « dans un univers de contraintes matérielles, il s'agit de penser les faits culturels comme un ensemble de pratiques et d'institutions, en rapport avec les classes sociales -et nous incluons le rapport avec la race- qui demeure pertinent

---

[10] Ibid., Homi Bhabha, p.74.

[11] Hervé Glevarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle, Hétérogéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical », in. Éric Maigret, Éric Macé, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, éd. Armand Colin et Institut National de l'Audiovisuel, 2005, p.69.

[12] Raymond Williams, « Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste » (1973), in. *Culture et matérialisme*, trad. N. Calvé et É. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, pp.25-26.

lorsque l'on s'intéresse comme le fait aussi Edward Palmer Thompson, aux « modalités d'action à partir du vécu individuel et collectif des acteurs sociaux »[13].

Dans cette optique nous avons fait l'hypothèse de l'effectivité d'une organisation sociale locale. Cette démarche nous a semblé propice à une sociologie des arts et de la culture dans un contexte caraïbéen qui paraît être le parent pauvre de la recherche scientifique. Car si la sociologie embrasse aujourd'hui des objets toujours plus vastes, sur la question de la légitimité des biens symboliques, elle reste, pour paraphraser Nancy Fraser, encore embarrassée face au couple « hégémonie/contre-hégémonie » en milieu postcolonial[14] et décolonial.

Un embarras perçu de longue date par les minorisés qui n'ont eu de cesse de dénoncer l'inconfort d'une abnégation ethnoculturelle. Depuis longtemps, les intellectuels caraïbéens et afro-américains ont pensé les mécanismes de la désaliénation socio-culturelle et encouragé la résolution des antagonismes pluriels. Dans des revues, telle qu'*Acoma* fondée par Édouard Glissant, ils ont décortiqué l'origine des conflits raciaux, incité à la prise de conscience des peuples et analysé l'idéologie de la représentation et de la perception. Dès les années 1930, des étudiants résidant à Paris revendiquaient une identité noire et des spécificités culturelles. Dans la revue *Légitime Défense*, ils rejetaient l'assimilationnisme qui, comme l'avoua très rapidement Aimé Césaire à la suite de la départementalisation de 1946, s'avéra n'être qu'« un leurre », « un jeu de dupes » généré par le fait que comme le souligne la politologue Audrey Céléstine pour « certains, l'identité française a été une question de survie »[15].

Mais au-delà d'être des outils de contestation, ces revues, pour André Lucrèce co-fondateur de *Carbet* avec Serge Domi, ont été la marque de l'éveil créatif. La revue, disait André Lucrèce, est « indispensable à la vie de l'esprit. Remarquez bien : chaque fois que la Martinique a connu un sursaut de l'esprit, une intense activité culturelle de qualité, voir des fulgurances esthétiques, des revues ont été créées »[16]. À travers ces revues, les artistes comme les intellectuels antillais appelaient de leurs vœux l'avènement d'une esthétique du lieu. Ce fut aussi le cas du peintre

---

[13] Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class,* éd. E.P. Thompson London, (1963-1988).

[14] Nancy Fraser, 1992, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », in. « Extrait de Habermas and the Public Sphere », trad. de l'américain par M. Valenta, Hermès 31, 2001, pp. 109-142.

[15] Audrey Célestine, entretien avec Gladys Marivat, *Etre français depuis vingt minutes ou plusieurs siècles, c'est la même chose* publié le 04 juillet 2018, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/07/04/etre-francais-depuis-vingt-minuteshttps://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/07/04/etre-francais-depuis-vingt-minutes-ou-plusieurs-siecles-c-est-la-meme-chose_5325868_3212.htmlou-plusieurs-siecles-c-est-la-meme-chose_5325868_3212.html consulté le 07/11/2020.

[16] André Lucrèce, « Echange avec André Lucrèce », in. *La Tribune des Antilles*, N°39, février 2004.

daniel français René Hibran installé en Martinique en 1943, qui faisait lui aussi le constat du maintien d'une hiérarchie des biens symboliques exogènes et en appelait dans la revue *Tropiques*, à la production d'une « esthétique ethnique »[17].

Faute de ressources économiques et de contributeurs, ces revues, précise Gerry L'Étang, n'ont pourtant pas survécu qu'il s'agisse à titre d'exemple de la « *NRA, Nouvelle Revue des Antilles* d'*Archipelago* de *Tyanaba, de Portulan, Mofwaz, Espace créole*, *Bothrops Etudes Caraïbéennes, Archipélies* ou de *Lakouzémi* »[18]. Bien que fugaces, toutes ces revues ont eu le mérite d'exister et de nourrir des foyers de résistance à la domination culturelle.

Nous verrons combien l'ambition de soutenir les productions plastiques de la Caraïbe francophone anime toujours les intellectuels comme les plasticiens, et s'exprime notamment dans les travaux menés au Centre d'Études et Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP) et à travers la revue *Recherches en Esthétique*, fondée par le professeur Dominique Berthet.

Dans cette étude, nous tâcherons de rendre compte des obstacles auxquels les plasticiens martiniquais et guadeloupéens sont confrontés. Peu visibles sur le Continent, contrairement aux plasticiens venues d'Afrique, et donc peu connus du grand public, ils ne jouissent pas non plus de la reconnaissance et leurs œuvres ne suscitent guère l'intérêt du marché de l'art contemporain. Trop françaises pour être distinguées, trop ancrées pour être universelles, on leur reproche de ne pas être alignées sur le cahier des charges des institutions culturelles et de ne pas se conformer au dictat des conseillers chargés de la mise en œuvre d'un plan d'État dans le domaine de la création contemporaine.

Cette étude entend prendre part au débat en questionnant la nature de ces griefs, mais aussi les modes de valorisation et de consécration, en nous intéressant à une histoire de l'art en Caraïbe active depuis la fin de la seconde guerre mondiale, ainsi qu'au discours et aux pratiques des plasticiens au cœur de l'arène artistique. Nous verrons, comme le souligne Homi Bhabha, comment

> « un tel art ne se borne pas à rappeler le passé comme une cause sociale ou un précédent historique ; [mais] renouvelle le passé et le reconfigure comme un espace « interstitiel»

---

[17] René Hibran, « Le problème de l'art à la Martinique : une opinion », in. *Tropiques*, février 1943, n°6-7, pp.39-41.

[18] Gerry L'Étang, *Une revue de Martinique : Recherches en esthétique*. https://potomitan.info/bibliographie/esthetique20.php consulté le 06/10/2020.

> contingent, qui innove et interrompt la performance du présent. Le passé-présent devient un aspect de la nécessité, non de la nostalgie de vivre »[19].

Qu'il advienne ou non, cet espace témoigne de la persistance de la domination culturelle et de son corollaire, le déficit de représentation des esthétiques afro-caraïbéennes dans l'art contemporain établi. Dans ces conditions, quelles solutions apporter à cette sous-représentation sur le Continent et à l'international ? Les représentations figuratives afro-caraïbéennes constituent-elles néanmoins un nouveau segment de l'art contemporain ? Nous permettent-elles d'appréhender une vision conceptuelle endogéniste ? Qu'entendons-nous par ce dernier adjectif ainsi que par les termes « conceptuels » ou « universels » fréquemment utilisés pour évoquer les biens symboliques? Comment ces arts visuels éclairent-ils les postures des professionnels marginalisés ?

Bases théoriques de la réflexion

Sensible aux contingences historiques, économiques et politiques, il nous semblait difficile de rendre compte du sens et de la portée de ces pratiques au prisme d'une sociologie déterministe. C'est pourquoi une approche transdisciplinaire inspirée des penseurs du multiculturalisme, des *cultural studies*, du postcolonialisme, des *Caribbean studies*, des *subaltern studies* et des études décoloniales, de la « French Theory », sans nous restreindre à aucun de ces courants, nous paraissait pertinente.

Nous avons employé une approche combinant les ressorts de l'histoire culturelle, de la psychologie sociale et de l'esthétique. Nous pensons qu'elle a permis de rendre compte du processus créatif et des reconfigurations des rapports sociaux. Tout en revendiquant la dimension sociologique de notre travail, nous avons tenté d'aborder des questions qui touchent non seulement à l'histoire sociale et institutionnelle des formes artistiques, mais aussi aux tensions héritées d'un rapport entre Centre et Périphérie. Cette ouverture interdisciplinaire s'inscrit dans le cadre de la politique de (re) signification portée par Stuart Hall, le sociologue de l'école de Birmingham, directeur du « Contemporary Center for Cultural Studies » (CCCS) à partir de 1968. Elle se pense à l'aulne d'une analyse de l'autonomisation des pratiques artistiques contemporaines. Le principe d'individualisme méthodologique mis en avant ici est

[19] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, éd. Payot, (1994-2007), p.43.

inspiré d'une sociologie compréhensive et de l'interactionnisme symbolique qui privilégie l'interprétation donnée par les artistes et les acteurs culturels sur eux-mêmes et leur milieu. L'analyse des œuvres s'attache à la dimension iconique et iconologique. Notre étude s'étaye à partir d'une enquête de terrain -entretiens d'artistes et questionnaires- et l'analyse de divers matériaux : un corpus de documents écrits, mais aussi disponibles en ligne, des ouvrages dédiés à l'art de la Caraïbe francophone tels que les anthologies de la peinture en Martinique et en Guadeloupe, les monographies d'artistes[20], les ouvrages rédigés par les artistes locaux, les catalogues et publications de la Fondation Clément, les ressources de la bibliothèque de l'Université des Antilles, les publications et actes de colloques du CEREAP[21]et sur la revue *Recherches en Esthétique*, les revues spécialisées traitant de ces artistes et l'ébauche d'une prosopographie comprenant 279 artistes de la Martinique, de la Guadeloupe et de la diaspora. S'appuyant sur le parcours artistique de plasticiens de la Caraïbe francophone, cette thèse cherche à montrer comment l'historicité, mais aussi la géographie du lieu deviennent les tropes de la recherche plastique contemporaine. À partir de ces productions, nous avons essayé de comprendre en quoi la persistance de violences symboliques et la faible représentation de l'art contemporain des Caraïbes sur le sol hexagonal étaient à l'origine de revendications, à la fois pour une reconnaissance artistique, une légitimité institutionnelle et une justice sociale[22].

Nous analyserons comment ces revendications, mais aussi ces créations révèlent un phénomène artistique locale qui participent du « perpétuel renouvellement »[23] de l'art contemporain dominé par le jeu de la conformité et de la démarcation.

Cette approche, bien qu'entrant sur le terrain des cultures dominées, ne porte pas atteinte à l'unité sociologique et à une épistémologie commune, car comme le précise Pascal Ory, il faut tenir compte de l'invention de sources nouvelles et de l'enrichissement des systèmes interprétatifs[24].

Une interprétation dont le point de fuite serait la déconstruction d'une logique de domination ethnocentrique. Ce travail ambitionne de montrer comment les minorités des anciennes colonies françaises, mais l'on pourrait inclure toutes les minorités de race, de classe, de genre ou de sexe,

---

[20] De nombreuses monographies sont éditées par Hervé Chopin.

[21] CEREAP (Centre d'Etude et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques).

[22] Nancy Fraser, *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et Redistribution*, éd. La Découverte/Poche 2005, 2011.

[23] Raymonde Moulin, « Le marché et le musée – L'art contemporain international », in. *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Champs Flammarion, 1997.

[24] Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », in. *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, dossier, L'Allemagne, le nazisme et les juifs, n°16, octobre-décembre 1987, p.71.

non seulement participent d'une réalité sociale globalisée, mais la transforment aussi de l'intérieur. L'hégémonie économique, politique, sociale et culturelle de la France sur ses anciennes colonies françaises reste avérée, mais se justifie-t-elle pour autant ?

L'autonomisation des minorités et les reconfigurations géostratégiques du politique et du culturel sont-elles incongrues ? Comment l'étude de la production artistique afro-caraïbéenne permettrait-elle d'appréhender l'altérité et les réalités sociales « D'ailleurs et d'ici »[25] dans une société prônant la Liberté, l'Égalité et la Fraternité ?

Comme l'écrit le sociologue et anthropologue Denys Cuche, la diversité est aujourd'hui une composante de nos États-nations[26]et les débats publics autour du multiculturalisme[27] animent et concernent plus que jamais le devenir de la Nation française[28]. Pour Denys Cuche, le multiculturalisme n'est pas nécessairement synonyme de communautarisme ou d'enfermement. Il contribue précisément à rendre compte des différences pour permettre leur coexistence dans l'échange respectueux des spécificités de chacun. Les îles caraïbes sont marquées par la spécificité de leur histoire, de leurs cultures, de leurs croyances, de leurs coutumes, des particularités liées à l'insularité, comme le soulignait Dominique Berthet dans le numéro vingt de la revue *Recherches en Esthétiques* consacrée dans cette édition spéciale aux créations insulaires[29]. Ces régions géographiquement éloignées du territoire métropolitain présentent également la particularité d'un ancrage dans les Amériques et de l'ouverture sur « une culture au pluriel »[30]. Le manque de visibilité et de reconnaissance de la production artistique des populations marginalisées est une réalité à laquelle les plasticiens doivent faire face pour exister au sein de la société française et plus globalement sur le marché de l'art.

Et, dans cette optique, nous nous demandons à qui incombent les tâches de valorisation et de diffusion et quels sont les leviers d'action ? Cette préoccupation ne se lit-elle pas en filigrane dans les écrits de l'historien Michel de Certeau lorsque qu'il écrivait que les « registres grâce auxquels un mouvement minoritaire peut prendre forme sont le culturel et le politique. Le

---

[25] *D'ailleurs et d'ici* est un média indépendant, http://differentnews.org/ consulté le 02/02/17.

[26] Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, éd. La Découverte 2010.

[27] Michel Wieviorka, *Une société fragmentée Le multiculturalisme en débat*, éd. La Découverte 1996.

[28] Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché: Enquête sur les postcolonialismes*, éd. Stock 2008.

[29] Dominique Berthet (dir.), « Créations insulaires », in. *Recherches en Esthétique*, n° 20 Fort-de-France, CEREAP, 2015.

[30]Michel de Certeau, « propos recueillis » (en 1972) par Patrick Mignon et Olivier Mongin in. *La culture au pluriel*, éd. Seuil, 1993, p.125.

danger qu'il convient de souligner, c'est qu'ils risquent toujours de se perdre dans l'un ou dans l'autre, le seul culturel ou le seul politique »[31].

À cet équilibre s'ajoute la question non négligeable du financement dans la sphère des arts. Elle nous intéresse d'autant plus qu'en 2013, on recensait environ 250 artistes en Guadeloupe autant à la Martinique pour une population approximative de 400 000 habitants[32] dans chacune de ces îles. Un engouement pour le domaine créatif étonnant compte tenu du fait qu'en 2009 le revenu minimum garanti d'un employé du secteur culturel n'était que de 12 510 euros et que globalement les revenus y sont plus inégaux qu'ailleurs[33]. En France, sur les 1,2 million d'employés culturels, les deux tiers ne le sont qu'à temps partiel[34].

Plus que leurs homologues continentaux, les plasticiens exerçant en Caraïbe francophone peinent à vivre de leur profession dans un contexte social et économique fortement dégradé. À cette situation locale s'ajoute la persistance de freins spécifiques au développement et à la diffusion de l'art conçu dans ces régions de France : manque d'infrastructures locales dédiées à l'art, politique culturelle en gestation, éloignement géographique du marché de l'art, coût élevé du transport des œuvres et du montage d'expositions, principe de non-continuité territoriale nationale et ses implications sur le paiement de taxes spécifiques comme l'octroi de mer[35].

Afin de contrer ces effets, le législateur a introduit en 2017 la Loi sur « l'égalité réelle des

---

[31] Ibid., Michel de Certeau, *La culture au pluriel.*

[32] Statistiques | Insee

[33] Philippe Bouquillion, *Approches communicationnelles des industries culturelles*, formation doctoral, Labex ICCA, 14 janvier 2016.

[34] Ibid. Philippe Bouquillion, *Approches.*

[35] Après deux réformes majeures en 1992 et 2004, l'octroi de mer s'assimile aujourd'hui à une taxe indirecte sur la consommation, collectée uniquement dans les 5 DROM (Mayotte depuis le 1er janvier 2014), et qui frappe à la fois les produits importés et ceux produits localement. La raison d'être de cette taxe recouvre deux objectifs distincts : assurer aux collectivités territoriales une fiscalité locale propre (les taux sont décidés par les Conseils régionaux des DROM et par le Conseil général pour Mayotte). L'octroi de mer vient en complément de la fiscalité locale directe dont le rendement est relativement faible (faiblesse des bases d'imposition et recensement souvent insuffisant des bases fiscales). L'octroi de mer représente une importante ressource budgétaire pour les collectivités locales d'outre-mer, dont les communes, et constitue une part significative de leurs ressources fiscales afin d'encourager le développement de l'activité industrielle productive locale. Ce deuxième objectif se traduit par une taxation différenciée entre les produits importés et les produits fabriqués localement, pour une liste de produits limitativement fixée, par territoire, par leur nomenclature tarifaire douanière à l'annexe de la décision n° 940/2014/UE du Conseil du 17 décembre 2014 prévoyant une réforme de celui-ci visant à sa simplification (exonérations, abaissement de seuils, etc.) tout en reconduisant, jusqu'au 31 décembre 2020, le système de différentiels de taxation entre les productions locales (octroi de mer interne) et les importations (octroi de mer externe). Cette décision est en vigueur depuis le 1er juillet 2015.

Outre-mer »[36], qui in fine, loin d'illustrer l'idée de progrès, alerte davantage sur l'inégalité toujours prégnante au sein de la République.

Deux poids, deux mesures qui ne facilitent pas le développement de la profession et nous mènent à interroger les motivations des plasticiens pour une carrière aussi précaire[37].

Pour mieux comprendre cette situation, nous nous sommes appuyée sur l'étude du fonctionnement des institutions culturelles publiques et privées en mettant en lumière les stratégies de création, valorisation et diffusion dans la sphère artistique.

Partant de l'hypothèse liminaire d'une double opposition : de rationalités et d'objectifs, nous avons cherché à montrer comment le chaos et l'anomie initiaux étaient à l'origine d'inéluctables dissensions à l'œuvre entre la Guadeloupe et la Martinique, mais aussi dans les projets créatifs des plasticiens du Centre et ceux des *Outsiders*[38], pour reprendre le titre de l'ouvrage rédigé par Howard Becker, et qui à l'occasion entrent aussi dans un groupe organisé, non pas déviant, mais distinct.

Nous nous sommes demandée comment la création plastique concourrait-elle à l'agentivité des acteurs sociaux et à l'organisation sociale des significations et des valeurs ?

Nous nous sommes penchée sur le concept de rationalité développé par le sociologue allemand Max Weber. Appliqué aux professionnels des arts plastiques afro-caraïbéens ou s'inscrivant dans ces esthétiques, nous avons observé comment le concept wébérien nous donnait l'occasion de montrer l'hétérogénéité des postures.

C'est à partir de la réflexion du sociologue et philosophe français Raymond Boudon que nous nous sommes interrogée sur le sens que ces acteurs donnaient à leurs pratiques et nous nous sommes efforcée de montrer des éléments de résilience.

Dans cette thèse qui porte sur les représentations figuratives en Caraïbes francophones de 1945[39] à nos jours, nous avons porté notre attention sur des créations contemporaines d'artistes martiniquais et guadeloupéens, de la diaspora ou exerçant dans ces îles dont la création

---

[36] Loi votée au Sénat le Mardi 14 février 2017.

[37] « Les métiers artistiques se sont considérablement développés au cours des vingt dernières années : en 1990, en France, 202 000 personnes déclaraient exercer à titre principal un métier artistique. Ils sont 365 000 en 2009, soit près de deux fois plus. Dans le même temps, la population active en emploi dans l'ensemble du pays a certes augmenté mais de façon nettement plus modérée. Le poids des métiers artistiques dans l'ensemble des actifs en emploi a ainsi presque doublé sur la période, s'établissant à 1,4 % en 2009». http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/FPORSOC13j_D4_artistiques.pdf consulté le 12/09/15.

[38] Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance,* éd. Métailié, 2020

[39] Date des premières productions picturales se revendiquant d'une inscription locale.

globalement marginalisée est sociologiquement objectivable. Nous nous souvenions que dans son ouvrage consacré à la « figure de l'écrivain subalternisé » Patrick Chamoiseau interpellait le lecteur. Il lui demandait comment « écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? »[40].

Cette étude prétend étendre la réflexion aux arts plastiques et mettre en exergue la difficulté de penser des esthétiques afro-caraïbéennes lorsque les références plastiques dites légitimes sont exogènes et les lieux de consécration sur le Continent ?

Pour nous chercheurs, cela revenait à envisager un changement décisif de point de vue et une sociologie des arts et de la culture attentive à la production de formes et de signes empruntés à divers univers.

Cette thèse est le fruit d'une réflexion initiée il y a maintenant presque vingt ans.

Au détour d'une promenade au Marin, commune de la Martinique, notre regard fut attiré par une affichette collée sur la devanture du Centre Culturel Vincent Placoly. On pouvait y lire :

Habdaphaï, exposition d'art contemporain à la galerie du Cho-Rum. Face au prospectus coloré, chargé de signes et de symboles abscons et par le truchement d'une synesthésie visuelle, les mots de Patrick Chamoiseau nous revinrent à la mémoire. « Comment écrire dominé » devint dans notre esprit comment créer, peindre, sculpter dominé ? Comment vivre l'expérience plastique lorsque signes, palette, thématiques ne sont ni compris ni partagés mais plutôt imposés? Ces questions restaient entières et perturbantes, au point de souhaiter contacter l'artiste afin de les lui poser.

Cette rencontre que l'on pourrait mettre sur le compte d'un hasard inconséquent, fut en réalité très opportune.

De concert avec le plasticien, elle fut à l'origine de l'ouverture d'un lieu d'exposition avenue Nelson Mandela et de la présentation des œuvres de Luz Sévérino, Victor Anicet, Carlos Ignijosa et de Tahar Ouamane en 2002. Cette même année, le local-galerie devint le siège de l'association Yehkri.com, un centre culturel pour la promotion de l'art. Financée par le Conseil Régional de la Martinique, notre association fut équipée d'outils informatiques proposés à la

[40] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, éd. Gallimard, 1997, p.17.

formation des emplois-jeunes et à l'accueil des publics dans le cadre du projet « Élan Sud » soutenu par le préfet de l'époque, Michel Cadot.

Toujours en 2002, c'est ainsi qu'engagée dans un projet de désenclavement des arts au prisme des TIC, Habdaphaï nous soumit la réalisation du diaporama du premier Marché de l'art Contemporain du Marin. Cette rencontre nous mena à faire la connaissance de nombreux artistes contemporains, puis quelques années plus tard, de 2013 à 2016 au commissariat de l'exposition itinérante *Agora-Mundo* en partenariat avec l'Institut du « Tout-Monde » créé par Édouard Glissant en 2006.

De hasard en sérendipité, cette thèse en sociologie des arts et de la culture témoigne d'une recherche personnelle et veut rendre compte de la complexité de penser collectivement une esthétique du lieu et de la faire advenir.

Pour mieux appréhender notre propos, nous avons fait le choix d'un détour historique, qui contre nos attentes pourrait offenser le lecteur, mais qui n'a d'autre dessein que de rendre compte de la lutte du plasticien rendu invisible par la persistance d'une hiérarchie des biens symboliques, mais aussi de témoigner d'une autonomisation des acteurs sociaux dans un marché de l'art désormais hétérogène.

En France, la sociologie des arts et de la culture connaît un remarquable essor depuis le milieu des années 1970[41]. Aujourd'hui, rien ne reflète mieux le dynamisme de la discipline que l'extension de la recherche à des objets aussi divers que l'audiovisuel, Internet, la bande dessinée, le rock ou le heavy-métal. En élargissant les enquêtes aux pratiques culturelles populaires, la sociologie a montré son pouvoir heuristique du côté des objets jadis qualifiés d'illégitimes. Cependant si, comme le souligne Raymonde Moulin, les enquêtes nationales portant sur l'art « ont fait florès » ces dernières années et que l'on puisse s'en féliciter, force est de constater qu'elles ont aussi conduit à l'effacement de la diversité régionale. Partant de ce constat, il nous a paru pertinent de faire une incursion sur le terrain ultramarin et de contribuer à la visibilité de productions plastiques actuelles marginalisées.

Ce travail n'a pas pour vocation première de traiter des œuvres pour elles-mêmes, mais plutôt de mettre en lumière leurs contenus - d'un point de vue formel et thématique- qui constituent des instruments d'investigation et de compréhension d'une réalité sociale spécifique. Ce souci

[41] Pierre-Michel Menger ; Jean-Claude Passeron, (Dir.). *L'art de la recherche,* éd. Documentation Française, 1994.

porté aux œuvres pourrait susciter le débat autour de la valeur scientifique de l'étude, mais il se justifie par le choix de penser les œuvres « comme lieu de cristallisation des représentations collectives et de leur évolution »[42].

Dans la première partie de la thèse, nous avons essayé de mettre en évidence le caractère socialement et historiquement situé des pratiques. La deuxième partie a été l'occasion de mieux comprendre les corrélations entre le fonctionnement des institutions et l'émergence d'esthétiques autres. Nous nous sommes intéressée aux politiques culturelles d'État, mais aussi au rôle des Fondations privées et des acteurs sociaux dans la promotion et la diffusion de la création plastique afro-caraïbéenne ou s'en réclamant.

Outre ces préoccupations, notre troisième partie permet d'aborder la question des déterminations sociales et de tenter de comprendre non pas uniquement comment l'artiste travaille, comme le fait pertinement le sociologue Eric Villagordo dans son ouvrage *L'artiste en action*[43], mais ce qui le pousse à être artiste.

Nous nous sommes ouvertement inspirée des excellents travaux de la sociologue Raymonde Moulin, et nous avons consacré notre réflexion à la figure de l'artiste et plus spécifiquement aux plasticiens éloignés des lieux de consécration ou marginalisés dans l'espace muséal. De cette manière nous souhaitions attirer l'attention sur l'outrecuidance d'un jeu symbolique dont le sens et les règles gagneraient à être révisés.

Le temps de la recherche a montré comment l'économique et le politique ont partie liée dans l'avènement des esthétiques du moment et comment l'évolution des goûts, mais aussi des mentalités, pouvaient contribuer à la fabrique de nouvelles esthétiques.

Nous avons filé l'hypothèse d'une mise en concurrence historicisée et institutionnalisée de la Martinique avec la Guadeloupe qui se solde par la persistance d'antagonismes multiples entre ces deux départements français et la circulation contrariée de leurs productions plastiques. Afin de rendre compte de ces présupposés, nous nous sommes penchée sur le fonctionnement institutionnel et avons questionné l'efficacité d'une politique culturelle dans ces deux régions. Notre approche relève d'une sociologie critique qui, loin de déterminer ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas, s'intéresse aux processus de représentation de l'art par les acteurs détenteurs du pouvoir symbolique comme de celui de légitimer les pratiques. Ceci nous amène à envisager

---

[42] Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France,* éd. De Minuit, 1967.

[43] Eric Villagordo, *L'artiste en action*, éd. L'harmattan, 2015.

l'hypothèse selon laquelle la faible visibilité des esthétiques de la Martinique et de la Guadeloupe s'expliquerait aussi en partie par une logique de « la distinction » du goût et du style de vie, développée par Pierre Bourdieu dans son ouvrage du même nom[44]. Celle-ci déterminerait le type d'objets symboliques répondant aux critères de l'art légitime et leur valeur (sociale, symbolique, économique) sur le marché de l'art national. Comme nous essayons de le montrer tout au long de cette étude, il s'agit d'identifier les détenteurs du pouvoir légitimant et de questionner les fondements de leur dévolution. Nous tentons aussi de déterminer la logique des processus de classification et d'incorporation des biens symboliques fondée sur la construction d'un système idéologique historicisé. Questionnant comme le fait Christine Chivallon la pertinence d'une approche postcoloniale « son courage, son engagement et même sa part d'utopie et de rêve »[45] dans les rapports « Nord-Sud », nous entrevoyons la pertinence de l'approche décoloniale et de la déconstruction de ce que la politologue et militante féministe Françoise Vergès nomme un discours monologique.

De même nous interrogeons l'intérêt d'une révision des schèmes de la pensée occidentale avec le sociologue portoricain Ramón Grosfoguel[46], le philosophe argentin de la libération Enrique Dussel,[47]le sociologue péruvien Aníbal Quijano[48] et sa critique de la « colonialité du pouvoir » et des pratiques racistes toujours dissimulées. Nous questionnons la nécessité de la « pensée frontalière » avec le théoricien culturel argentin-américain Walter D. Mignolo[49] et celle d'une apporche féministe avec la directrice des études culturelles latino-américaines Catherine Walsh ainsi qu'avec la penseuse de la théorie de l'identité lesbiennes et queer et du métissage Gloria Anzaldúa[50], sans omettre la sociologue María Lugones[51] versée dans la question du genre et

---

[44] Pierre Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, éd. Les éditions de minuit, 1979, p.257.

[45] Christine Chivallon, « La quête pathétique des études postcoloniales », Marie-Claude Smouts éd., *La situation postcoloniale: Les postcolonial studies dans le débat français,* Paris, Presses de Sciences Po, 2007, pp. 387-405.

[46] Ramón Grosfoguel, « Descolonizando los universalismos occidentales : el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire », in. S. Castro-Gómez et R. Grosfoguel (dir.), *El giro decolonial, Bogotá : Siglo del Hombre,* éd. *2007,* pp.63-78.

[47] Enrique Dussel, *L'Éthique de la Libération. A l'ère de la mondialisation et de l'exclusion*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002.

[48] Aníbal Quijano, «` Race" et colonialité du pouvoir », in. *Mouvements*, vol. 51, no. 3, 2007.

[49] Walter D. Mignolo, «Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción», in. journal *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *1995.*

[50] Gloria Anzaldúa, « La conscience de la Mestiza. Vers une nouvelle conscience», in. *Les cahiers du CEDREF*, publié le 01 janvier 2011, URL : http://journals.openedition.org/cedref/679 consulté le 04/11/2020.

[51] María Lugones, «Hacia un feminismo descolonial », in. Revue *La Manzana de la Discordia*, 6 (2). pp. 105-117. ISSN 19007922 *de la discordia*, juil.-déc. 2011, vol. 6 n° 2, p. 105-119.

tout ceci in fine, afin d'envisager le « pluriversalisme » du récit comme le fait aussi Fátima Hurtado López[52].

Ces questions qui ne concernent pas uniquement la France traversent notre étude et nous conduisent à mettre à l'épreuve l'idée selon laquelle si « les goûts réalisés dépendent de l'état du système des biens offerts, tout changement du système de biens [entrainerait] un changement des goûts résultant […]»[53]. Tout ceci revient donc à interroger l'état du système offert ? Et plus encore à nous demander quelles seraient les conditions de son évolution ? Le système proposé est-il le seul possible ? Pour la chercheuse étasunienne Channing Mathews, dans cette optique, il est intéressant de mobiliser les sciences de l'éducation et la psychologie et plus encore de mettre en avant le concept de « conscience critique » usité dans l'espace public américain depuis les années 1960. Channing Mathews en démontre l'acuité aujourd'hui aux Etats-Unis, mais nous pourrions tout à fait en concevoir l'usage en France. Selon la chercheuse, la « conscience critique » est la clef de voûte de la reconnaissance et de la remise en cause des inégalités sociales constatées.

[52] Fátima Hurtado López, « Universalisme ou pluriversalisme? Les apports de la philosophie latino-américaine », in. *Tumultes* N°48(1), 2017, pp. 39-50.

[53] Pierre Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, éd. Les éditions de minuit, 1979, p.257.

1. PREMIÈRE PARTIE
LE TROUBLE DANS L'HISTOIRE

1.1. CHAPITRE I LA REPRÉSENTATION UNE CONSTRUCTION SOCIALE HISTORICISÉE

1.1.1. Formation ethnoculturelle en Caraïbe

Dans ce chapitre nous proposons de montrer comment l'essor économique de l'Empire français dès le XVe siècle en s'appuyant sur la négation de l'altérité concourt paradoxalement à la formation d'une société antillaise composite et hiérarchisée. Partant d'une cartographie du bassin caraïbéen nous décrirons dans un premier temps les effets induits par une géostratégie européenne dans la zone. À travers cette analyse structurée en trois chapitres, nous nous demanderons comment la reconnaissance de la diversité demeure un enjeu politique, socio-économique, écologique, culturel et artistique. Orientant la focale sur la profession d'artiste, nous verrons comment les plasticiens héritiers d'une histoire troublante s'emparent des gestes et des signes pour en raconter les fondements, les relents et les effets.

Durant 300 ans, les Antilles ont été le théâtre d'un grand brassage ethnique dans un cadre géographique restreint. En effet, sur un planisphère, la Martinique et la Guadeloupe ne sont que deux petits « confettis » imperceptibles bordés à l'Est par l'Atlantique, et à l'Ouest par la mer Caraïbe. Ces îles des petites Antilles[54] se situent environ à 7000 km de Paris, 500 km du Venezuela, 2000 km de Miami et à 2427 km de Cuba. Entre Porto Rico et Trinidad au Sud, elles s'intègrent dans un arc archipélagique de quinze îles principales. Bercées par un flux d'alizés, la Martinique et la Guadeloupe élargissent le territoire français jusqu'aux portes des Amériques où vivent respectivement 385 551[55] et 402 119 habitants[56]. Toutes deux subissent les tremblements de terre, les aléas climatiques (les cyclones[57], les ouragans) à l'instar de celui

[54] Les Caraïbes comprennent : les Grandes Antilles et les Petites Antilles la péninsule du Yucatán, la façade caraïbe de l'Amérique centrale, ainsi que les plaines côtières de Colombie, du Venezuela et le plateau des Guyanes. On y inclut généralement les Bahamas, les îles Turques-et-Caïques, les Keys et plus rarement les Bermudes, la Floride, parfois même la Louisiane.

[55] INSEE 2013, https://www.insee.fr/fr/statistiques/1895162 consulté le 19/11/2017.

[56] Ibid., INSEE 2013.

[57] Le cyclone Hugo fit beaucoup de dégâts matériels en 1989 et Irma en 2017 a littéralement dévasté les îles de Saint- Martin et de la Dominique alors que la Martinique ne fut que partiellement et superficiellement touchée.

qui en 1776 causa la mort d'environ 6 000 personnes[58]. En dépit de ces phénomènes récurrents et parfois dramatiques, l'écosystème du bassin caraïbéen a été un élément déterminant à l'origine de l'essor économique de l'Europe. Dès le XVIIe siècle, les Européens ont perçu le potentiel géostratégique de la zone convoitée tant par l'Espagne, l'Angleterre que la Hollande. Ils pressentirent l'intérêt d'une localisation maritime de contrôle, dissuasion et reconnaissance dans les Amériques, et d'un climat chaud et humide favorable au développement agricole. Les premiers chroniqueurs relataient aussi la beauté des paysages caraïbéens, la diversité d'une végétation luxuriante, des forêts à palétuviers, des mangles. Ils évoquaient une faune variée, des mers poissonneuses, la présence de tortues, d'iguanes et de cochons sauvages. Nicolas Syllacius, cité par le docteur Chatillon[59], écrit en 1494 à propos de l'île de la Guadeloupe qu'elle est « Bien supérieure aux précédentes, elle suscite l'admiration des marins avec ses magnifiques plaines et ses montagnes d'une beauté surprenante […]. Les Amérindiens qu'ils y rencontrèrent vivaient de la pêche et se nourrissaient de lamantin ou Manaty », un mammifère marin dont la chair constitue selon le Père Du Tertre (1610-1687) « une bonne partie de la nourriture des [H]abitants »[60]. Ils cultivaient aussi le tabac[61], la patate douce, le manioc, l'igname, les arachides, les bananes ou les ananas[62] Le climat tropical idéal motiva l'introduction de plantes « jusqu'alors cultivées plutôt en Asie en Afrique et en Océanie : coton, café, canne à sucre »[63]. La colonisation transforma profondément l'écosystème de ces deux îles si semblables et néanmoins se distinguant tant par leur topologie, que par une histoire contrastée. La Martinique a une superficie de 1128 km^2 d'un seul tenant alors que la Guadeloupe est formée de deux îles, la Grande-Terre (588 km^2) et la Basse-Terre (848 km^2) et de ses dépendances Marie-Galante, Saint Barthélémy -où s'installèrent par exemple des Suédois, des Britanniques, des Hollandais et des Danois-, la Désirade, les Saintes et la Petite-Terre[64].

---

[58] Edward N. Rappaport, Jose Fernandez-Partagas et Jack Beven, « The Deadliest Atlantic Tropical Cyclones, 1492-1996 », publication en ligne *National Oceanic and Atmospheric Administration*, http://www.nhc.noaa.gov/pastdeadlyapp1.shtml? Consulté le 01/12/ 2017.

[59] Marcel Chatillon, « L'acte de baptême de la Guadeloupe, le Récit de Syllacius », *Bull. Soc. Hist. de la Guadeloupe*, n° 39, 1979.

[60] Père Du Tertre, *Histoire générale des Antilles habitées par les François*, éd Thomas Iolly, 4 tomes en 3 volumes, 1667.

[61] Jacques Portecop, « Les populations animales et végétales originelles », in. *Historial Antillais et Guyanais*, éd. Société Dajani, Tome 1, 1980, pp. 49-75.

[62] D'après Stehle, ces aliments furent introduits dans la région au XVIIe siècle par les Caraïbes en provenance du Brésil.

[63] Ibid., Gerry L'Étang, *À la genèse des sociétés créole,* p. 47.

[64] Larousse, Département Guadeloupe, http://www.larousse.fr/encyclopedie/departement/Guadeloupe_971/122457 consulté le 19/11/2017.

La Montagne Pelée en Martinique compose un relief bien articulé qui s'élève du sud vers le nord alors que la Soufrière en Guadeloupe s'élève du nord vers le sud en massifs imbriqués et compacts. Ces deux massifs ont une activité explosive à nuées ardentes, sans effusion de lave, mais néanmoins ravageuses comme en atteste la plus récente éruption qui a littéralement détruit la ville de Saint-Pierre alors capitale économique et culturelle de la Martinique en 1902. Trente-deux rivières coulaient en Martinique et soixante-dix en Guadeloupe avant que le système de plantation, la culture de la canne à sucre, de l'ananas et aujourd'hui celle de la banane ne viennent quelque peu les tarir et les polluer de pesticides tels que le paraquat ou le chlordécone. Ce dernier précisons-le, est interdit en France hexagonale en 1990, mais a continué à être utilisé par dérogation en Guadeloupe et en Martinique pour combattre le charançon de la banane jusqu'en 1993. À ce propos et selon l'étude *Karuprostate* menée depuis 2004 par l'unité 625 de l'Inserm, le chlordécone[65]est considéré comme étant responsable d'un accroissement significatif du risque de cancer de la prostate, lequel représente 50% de l'ensemble des cancers dépistés à la Guadeloupe et à la Martinique[66].

L'œuvre du Guadeloupéen Bruno Pédurand, intitulée *In Vivo* fait référence à cette catastrophe écologique. Le pesticide se répand dans la nappe phréatique de l'île. De manière métaphorique, le carcan de métal qui jadis enserrait le cou de l'esclave encercle aujourd'hui les terres agricoles qui ne demandent pourtant qu'à verdir. La Guadeloupe polluée succombe sous un épandage illégal et git dans un sarcophage de verre au vu et au su de tous. Dans son œuvre *In Vivo* le plasticien dénonce les interventions chimiques pratiquées sur le vivant et la complicité des puissants.

---

[65] Philippe Verdol, *Les Antilles Françaises enchaînées à l'esclavage, Chlordécone, un polluant néocolonial,* épisode 4, France culture, publié le 13/05/2021, Chlordécone, un polluant néocolonial - Ép. 4/4 - Les Antilles françaises enchaînées à l'esclavage (franceculture.fr), consulté le 26/07/2021

[66] Paul Benkimoum avec Eddy Nedelkovsi, *Aux Antilles, le scandale sanitaire du chlordécone*. Le Monde, publié le 22/06/2010.http://www.lemonde.fr/planete/article/2010/06/22/aux-antilles-le-scandale-sanitairehttp://www.lemonde.fr/planete/article/2010/06/22/aux-antilles-le-scandale-sanitaire-du-chlordecone_1376700_3244.html - A9f0gLkj56TsOpP1.99du-chlordecone_1376700_3244.html#A9f0gLkj56TsOpP1.99 consulté le 22/11/2017.

Figure 1 Bruno Pédurand In Vivo project, *installation, plan de coupe, mixed media,165 x 56 x14 cm, 2012, photo ©Uprising Art (plan de coupe)*

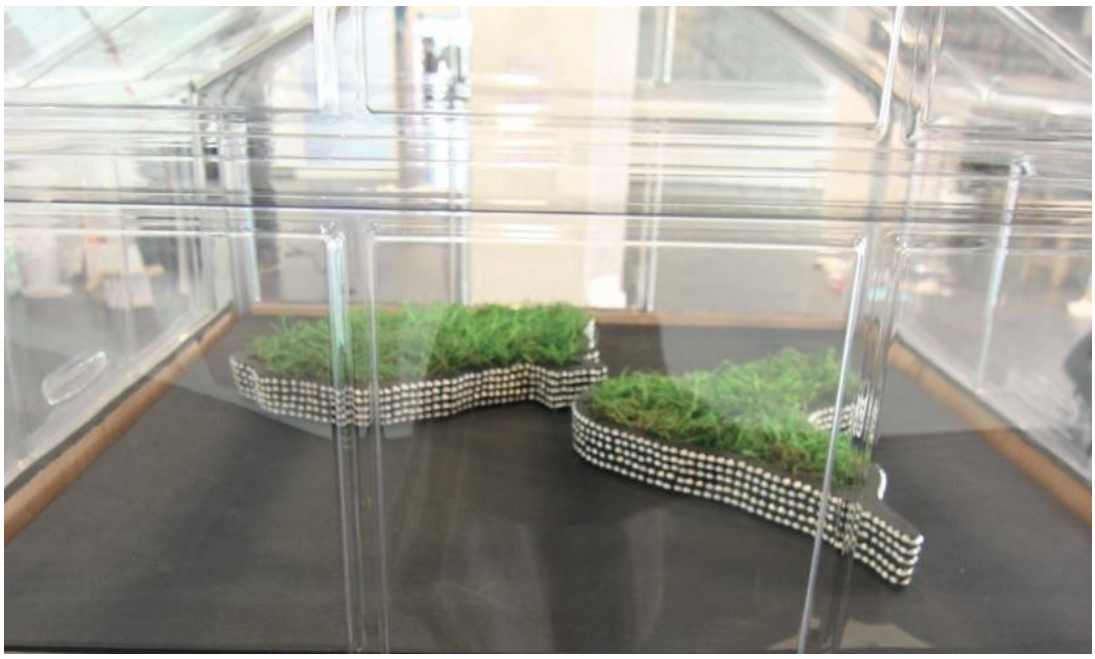


Figure 2 : Bruno Pédurand In Vivo project*, installation, plan rapproché, mixed media 165 x 56 x14 cm, 2012, photo ©Uprising Art*

La colonisation et à sa suite le système de plantation sont incontestablement à l'origine de perturbations de l'écosystème du bassin caraïbéen, en plus d'être, selon Gerry L'Étang, *À la genèse des sociétés créoles*[67].

1.1.1.1. Les autochtones amérindiens

L'historiographie des Antilles débute avec les migrations amérindiennes dans le bassin caraïbéen environ 300 ou 400 ans avant notre ère. Différents groupes culturels ont successivement ou simultanément occupé les Petites Antilles. Ont été recensés : les Guapoïdes, les Saladoïdes, les Caliviny, les Cayo, les Suazey et les Galibis. Les Arawaks appartiennent à la société culturelle des Saladoïdes qui proviennent de Saladero au Venezuela. Ils sont à Trinidad avant le début de l'ère chrétienne pour peupler l'arc antillais vers 120 après J.C[68]. Ils vivent sur les mornes et dans les forêts. Ils cultivent le manioc, chassent les oiseaux, les animaux

[67] Gerry L'Étang, « À la genèse des sociétés créoles : la variation écologique », in. *Archipélies n°3-4, De la Créolisation culturelle*, éd. Publibook Université, 1970.

[68] Henri Petitjean-Roget, « Les populations amérindiennes : aspects de la préhistoire antillaise », in. *Historial antillais et guyanais, Guadeloupe et Martinique, des îles aux hommes*, Société Dajani, 1980, Tome 1, p. 100.

terrestres-agoutis, iguanes-. Ils ne pêchent pas : aucune conque de lambi n'a été retrouvée sur les sites[69]. On explique leurs migrations dans les Petites Antilles par des motifs religieux à la recherche de territoires proches des Dieux[70]. Dès le 3e siècle de notre ère, les îles sont occupées par des populations dont la langue est celle pratiquée par leurs ancêtres les Taïnos, langue que l'on rattache au « rameau linguistique » arawak.

Les Caraïbes insulaires quant à eux ont tous une origine commune rattachée aux Kalina, descendants des Galibis. Ils « viennent de la terre ferme »[71], c'est-à-dire de Guyane. Si la période de leur établissement reste difficile à déterminer, le chroniqueur anonyme d'un manuscrit sur Saint-Vincent fait « remonter l'établissement des vrais Karaybes dans ces isles au onzième siècle »[72]. Dans ses écrits apocryphes, il écrit que les Caraïbes sont à l'opposé des Arawaks.

Pour l'auteur, les Karaybes seraient très agressifs et même anthropophages, ils auraient exterminé la majeure partie du peuple Arawak à la notable exception des femmes[73]. Dans son *Histoire des vingt premières années de la Colonisation de la Guadeloupe*[74], le Père Breton décrit les mœurs des Caraïbes. Présumés belliqueux, ils entreprenaient des raids en terre arawak et imposaient des formes de pouvoir et de violence. Il décrit l'existence d'une forme de cannibalisme sélectif, rituel et fétichiste destiné à l'initiation des jeunes hommes ainsi que le rapt de femmes pour la reproduction[75]. Dans son dictionnaire, il souligne aussi le phénomène de diglossie coexistant au sein de la communauté Caraïbe. Selon ce religieux, ils « ont diverses sortes de langages. Les hommes ont le leur et les femmes un autre et encore un autre pour les harangues et traités de conséquence, que les jeunes gens mesme n'entendent pas bien »[76]. Les

---

[69] Ibid., Henri Petitjean-Roget, *Les populations amérindiennes,* p.104.

[70] Ibidem., Henri Petitjean-Roget

[71] Auteur anonyme, manuscrit, « Description de l'isle de Saint Vincent, Annales des Antilles », in. *Bulletin de la Société d'histoire de la Martinique n° 9*, 1961, pp. 35-81.

[72] Ibid., Auteur anonyme, *Description de l'isle de Saint Vincent.*

[73] Collectif, *Manuel d'Histoire-Géographie Antilles-Guyane,* éd. Hatier International, 2001.

[74] Raymond Breton, *Les Caraïbes. La Guadeloupe. 1635-1656. Histoire des vingt premières années de la colonisation de la Guadeloupe***,** publiées par l'abbé Joseph Rennard, curé au François Martinique Reliure inconnue, 01/01/1929.

[75] Le Père Raymond Breton, *Petit catéchisme ou sommaire des trois premières parties de la doctrine chrétienne*, traduit du Français en langue des Caraïbes insulaires, éd. Auxerre, 1664. Le père Breton rapporte : « Lorsque le Père Raymond fut pour la première fois à la Dominique en (mil) six cent quarante-deux, les sauvages avaient surpris un homme, une femme et une fille de ceux-là. Ils tuèrent et mangèrent l'homme et firent esclaves la femme et la fille ».

[76] Le Père Raymond Breton, Dictionnaires *Caraïbe-Français* et *Français-Caraïbe*, éd. Auxerre, 1965-1966 *Grammaire caraïbe*, éd. Auxerre 1967.

civilisations Arawak et Caraïbes[77] sont composées de plusieurs sous-groupes[78]. Très mobiles, ils se déplaçaient à bord de grandes pirogues. La survie des clans les conduisait à pratiquer des échanges d'objets de l'artisanat et de vivres.

Cherchant à coexister harmonieusement avec la nature plus qu'à la valoriser, à la protéger plus qu'à l'exploiter, fonctionnant sur l'opposition entre solidarité du groupe et rivalité avec leurs ennemis, les Amérindiens ne perçurent pas immédiatement les intentions des royaumes d'Espagne, de France et d'Angleterre.

Mais très rapidement, l'Espagne qui attachait une grande importance à la prise de possession des Petites Antilles et cela dès les premières expéditions de Christophe Colomb au XVe siècle, se heurta à la farouche résistance amérindienne et ne parvint à mener son entreprise coloniale ni en Guadeloupe, ni en Martinique. Du côté français, c'est Charles Liénard de L'Olive, alors lieutenant de d'Esnambuc qui conçut en 1633 le projet d'établir le siège des établissements français dans les Petites Antilles[79]. Contrairement aux Espagnols, son initiative fut couronnée de succès. La colonisation qui s'en suivit fut un formidable tremplin pour l'économie française, mais elle perturba les isolats géographiques, écologiques, ethniques et culturels de la zone.

Nous évoquerons ces modifications à travers l'étude de la diversité ethnoculturelle des populations mises en présence, puis nous identifierons les motivations françaises dans la région et en montrerons les effets tant sur le plan économique, socioculturel que psychologique. Dans ce contexte historicisé, nous nous intéresserons plus particulièrement à la posture des acteurs du monde socioculturel, au « geste-levier » du plasticien afro-caraïbéen catalyseur des relations sociales.

La formation de la société caraïbéenne a pour cadre des îles bordées du bleu de la mer, un lieu situé avant la terre comme le précise l'étymon Antilles. Un lieu qui croule sous un amoncellement d'images, de clichés, de préjugés et de stéréotypes liés à un imaginaire exotique de l'éloignement géographique et de l'altérité. Pourtant c'est dans cette zone qu'ont convergé des populations venues des quatre coins du globe, qu'elles s'y sont mélangées pour donner naissance à une population dont la spécificité est justement son hétérogénéité.

---

[77] Les Indiens Tekesta arrivant de Floride s'installèrent dans l'ouest de Cuba.

[78] Gannier Odile « À la découverte d'Indiens navigateurs » in. *L'Homme, 1996*, tome 36 n°138. pp.25-63; doi : 10.3406/hom.1996.370073 http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1996_num_36_138_370073 consulté le 11/04/17 78 Maurice Satineau, *Histoire de la Guadeloupe, sous l'ancien régime (1635-1789)*, éd. Payot, 1928, p.6.

[79] http://www.outre-mer.gouv.fr/martinique-histoire consulté le 11/04/17.

Pour Benoist, les Amérindiens jouent un rôle restreint dans la genèse de la population antillaise actuelle[80].

Beaucoup périrent, certains purent se réfugier en Dominique, à Saint-Vincent ou à Sainte-Lucie où ils s'intégrèrent aux autres populations. Leurs traces ne se retrouveraient que dans certaines traditions familiales. Mais depuis quelques années on constate des formes de réappropriations techniques ou thématiques dans les pratiques plastiques contemporaines que nous évoquerons ultérieurement.

Sur le plan historique, on sait que l'arrivée de Christophe Colomb en 1492 à la Guadeloupe et en 1502[81] à la Martinique a généré relations et échanges entre Amérindiens et Européens. Les missionnaires Raymond Breton et Jean-Baptiste Du Tertre indiquent que le peuplement amérindien s'est effectué par le Sud.

L'anthropologue Jean Benoist quant à lui considère que la brièveté des contacts entre Amérindiens et Blancs, comme ceux entre Amérindiens et Noirs a limité les croisements[82]. Jean Benoist envisage pourtant la possibilité de croisements plus récents, mais précise qu'ils ont plus de chance de mettre en évidence l'origine d'un ancêtre chinois qu'amérindien, une étude qui mériterait d'être approfondie.

Les contacts avec les Français[83] furent tout d'abord pacifiques. Ces derniers venaient s'approvisionner en eau et en vivres dans la région. Mais ces populations qui entravaient l'installation européenne et le développement de l'agriculture coloniale furent rapidement exterminées et remplacées par une main d'œuvre servile importée d'Afrique. Certains Européens s'implantèrent, d'autres repartirent mais leur passage contribua à façonner socialement et économiquement la vie dans la région.

---

[80] Jean Benoist, *Les Martiniquais*. *Anthropologie d'une population métissée*, 1963, p.257.

[81] http://www.outre-mer.gouv.fr/martinique-histoire consulté le 11/04/2017.

[82] Pour les résultats sanguins voir Benoist, « Les Martiniquais. Anthropologie d'une population métissée », in. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, XI° Série. Tome 4 fascicule 2, 1963.

[83] « Globalement à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle, les Caraïbes ne semblent avoir qu'un seul ennemi, les Espagnols, et entretenir de bonnes relations avec les représentants des autres nations européennes » Jean-Pierre Moreau, *Les Petites Antilles de Christophe Colomb à Richelieu*, Paris, éd. Karthala, 1992.

1.1.1.2.Caractéristiques des populations implantées en Caraïbe

Les Blancs

Dans l'analyse du métissage martiniquais de Jean Benoist, on peut être étonné par le contraste entre l'exhaustivité des descriptions anthropologiques des populations amérindiennes, indiennes et noires et le caractère plus sommaire réservé aux populations blanches dont la catégorisation est confessionnelle, socioprofessionnelle, géographique et chromatique. Il nous dit que « Les descendants des colons qui se sont fixés à la Martinique forment aujourd'hui le groupe des Blancs créoles[84]. À leurs côtés, deux autres groupes de race blanche se trouvent dans l'île, les [M]étropolitains[85], récemment arrivés pour un bref séjour, et les Syriens, commerçants fixés depuis une ou deux générations »[86].

Pour Henri-Victor Vallois[87] la population blanche dite « Créole » est constituée de Juifs hollandais comme à Saint-Martin et d'Européens de l'Ouest de la France, venus s'installer dans les îles. Toutes ces populations vont se mélanger dans un premier temps. Jean Benoist constate en 1963 « que la part des Blancs dans la composition […] de la population martiniquaise doit se situer entre 15% et 25%. Il précise cependant que ces pourcentages sont approximatifs, mais que le résultat est « au moins indicatif d'un ordre de grandeur »[88].

La population blanche forme aujourd'hui un groupe soudé et pourtant socialement très hétérogène, on distingue par exemple en Guadeloupe les « Blancs-Pays » les Créoles à proprement parler, les « Blancs de Saint-Claude », les « Blancs Matignon » les « Blancs de Saint-Barth » descendants de colons suédois installés dans l'île en 1784[89]. Ces derniers, très endogames, forment autant de groupes distincts par suite de leur distribution géographique et économique. Si aucune immixtion de couleur n'est admise dans leur groupe, ceci n'empêche pas les relations entre le maître blanc et les femmes de couleur, comme en témoignent les propos de Du Tertre en 1667[90]lorsqu'il écrivait : « [I]l y a quelques habitants qui ont abusé de leurs

---

[84] Aussi appelés « Békés » par les Antillais.
[85] Aussi appelés « Z'oreilles » par les Antillais.
[86] Ibid., Jean Benoist, *Les Martiniquais*, pp. 257-258.
[87] Henri-Victor Vallois, *Anthropologie de la population française*, éd. Toulouse-Paris : Didier, 1943.
[88] Ibid., Jean Benoist, p. 31.
[89] Gilles Lefebvre, *Saint-Barthélemy : francophonie de Blancs Créoles*, éd. Québec français, 1981, N°41, pp. 28-30.
[90] Du Tertre, cité dans Benoist*, Les Martiniquais* (op.Cit.), 1967, p.268.

Négresses... Les enfants qui naissent de ces approches illégitimes sont communément appelés Mulâtres dans toute l'Amérique »[91].

1.1.1.3. Cartographie et représentations des civilisations africaines en Caraïbes

L'intensité et la continuité du trafic négrier sont conséquentes. Selon l'historien Jacques Houdaille , on estime à 15 millions le nombre d'esclaves importés d'Afrique aux Amériques[92]. L'origine ethnique qui varie pourtant d'un pays à l'autre, est déterminée à partir de sources peu fiables ou difficilement accessibles.

Dans Les esclaves aux Antilles françaises[93], Gabriel Debien parvient, à partir des écrits de missionnaires et des registres d'exploitations agricoles, à définir la provenance géographique et l'appartenance ethnique des esclaves importés en Martinique et en Guadeloupe. L'ouvrage de l'historien fournit de précieuses indications tant sur la représentation de l'altérité que sur les préjugés des colons et des commerçants français du XVIIe siècle. Il permet aussi une meilleure connaissance de la psychologie des Africains, de leurs pratiques et de leurs croyances. À cet égard, Gabriel Debien cite en grand nombre les notes de Jean-Baptiste Labat appelé plus communément le Père Labat[94].

Ce dernier écrit que les esclaves étaient surtout des Aradas[95], en provenance d'un ancien royaume du Golfe de Guinée -Côte-de-l'Or actuels Ghana et Bénin-, quelques Sénégalais et Congos[96]. Ces informations sont corroborées par Jean Benoist. Voilà ce qu'il nous en dit.

---

[91] Jean Benoist, « Les Martiniquais. Anthropologie d'une population métissée », in. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1963, XI° Série,Tome 4 fascicule 2, pp. 241-432 ; doi : https://doi.org/10.3406/bmsap.1963.1223 https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1963_num_4_2_1223 consulté le 12/09/2019.

[92] Jacques Houdaille, « Le nombre d'esclaves africains importés en Europe et en Amérique », in. *Population*, 26e année, n°5, 1971, pp. 958-960; doi : 10.2307/1529687 https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1971_num_26_5_5373

[93] Gabriel Debien, *Les esclaves aux Antilles françaises, (XVIIe et XVIIIe siècles),* Basse-Terre et Fort-de-France, Société d'histoire de la Guadeloupe et Société d'histoire de la Martinique, 1974.

[94] Jean-Baptiste Labat était un missionnaire dominicain, botaniste, explorateur, ethnographe, militaire, propriétaire terrien, ingénieur et écrivain installé en Caraïbe de 1693 à 1706.

[95] Jean-Baptiste Labat, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, éd. fmo RPJCB, 1724.

[96] Père Labat cité dans Gabriel Debien, « Les esclaves aux Antilles françaises », in. *Société d'histoire de la Martinique*, 1974, p. 54.

> Il existe « du Nord au Sud, sept régions de traite : le Sénégal d'où les départs sont rares, la rivière Sierra Leone, le Cap des Palmes, il y a quelques marchés où opèrent les Français ; entre le cap des Palmes et le cap des Trois-Pointes, sur toute la Côte d'Ivoire la traite est monopolisée par les Hollandais ; entre le Cap des Trois-Pointes et la rivière Volta »[97].

L'homme d'Eglise, Jean-Baptiste Du Tertre (1610-1667) signale simplement que « Les nègres sont tous originaires d'Afrique, tirez des costes de Guynée, d'Angole, de Senega ou du Capvert ». Du Tertre précise encore que les esclaves étaient « Embarqués sous le nom de « Sénégals », ils devaient en fait regrouper des hommes d'origines diverses : Toutcouleurs, Sarracolets et Peuls[98].

Du Tertre, révèle un élément de répartition des esclaves et de distinction entre les puissances coloniales. Les Portugais, Anglais et Hollandais n'appréciaient pas les esclaves du Sénégal, mais dit-il, ils étaient prisés des Français qui les trouvaient :

> « […] dessinés dans de justes proportions, ardents, courageux, infatigables, d'un port et d'une contenance nobles. Leur âme est sensible et reconnaissante. On ne connait nulle part, des domestiques plus attentifs et d'un attachement plus sincère. Sobres, actifs, intelligents, ils sont propres à tous les arts, à tous les métiers »[99].

Outre la confirmation de la diversité ethnique, le propos de Du Tertre confirme l'organisation hiérarchisée de la société coloniale et la rivalité entre Européens. Les Français ne minimisent pas les aptitudes des esclaves pour l'artisanat et la création artistique. Ils étaient selon Du Tertre, plus à même de discerner les spécificités des différentes tribus africaines que leurs rivaux Européens. Le colon français établit les bases d'une typologie du Noir, celle d'un « noyau » de la représentation pour reprendre le terme de Serge Moscovici, très résistant. Pour Du Tertre les esclaves capverdiens.

---

[97] Jean Benoist, *Les Martiniquais anthropologie d'une population métissée,* 1963*,* pp. 261-263.

[98] Gabriel Debien, précise cependant que ces appellations tribales n'apparaissent jamais et qu'il s'agit d'une pure spéculation de la part de Du Tertre, in. *Les Esclaves,* (op.Cit.), pp. 41-42.

[99] Du Tertre in. *Mémoire pour le commerce de la concession du Sénégal*, Archives Nationales, Colonies, C6 28, 1782.

> « […] ne sentent pas la moitié si fort que les Nègres d'Angole ; et ils ont la peau plus noire, les membres du corps mieux proportionnés, les traits du visage plus délicats, le naturel plus doux et sont même pour l'ordinaire d'une taille plus avantageuse »[100].

Pour l'avocat Créole Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry **(**1750-1819) la population de Saint-Domingue, ressemble beaucoup à celle de la Martinique. Cet élément laisse penser à une dispersion des esclaves dans les différentes îles occupées par le Royaume de France. Il mentionne la présence de Ouolofs, de Peuls, de Mandingues ou encore de Bambaras. Ces derniers étaient très appréciés à Saint Domingue pour leur haute taille, leur pacifisme.

Il écrit qu' « […] on n'avait point de révolte à craindre de leur part, et on ne les mettait que rarement aux fers à bord des négriers. Mais ils étaient grands voleurs de dindes et de moutons dont ils étaient très gourmands »[101].

Saint-Méry a lui aussi à cœur d'établir une typologie de la population servile. Elle est surtout à l'usage des commerçants, des colons et des ethnologues et contribuera à la construction, puis à la diffusion de l'image du sauvage et par la suite du bon sauvage une fois humanisé et baptisé. L'objet premier du commentaire reste sécuritaire et à destination des armateurs, marchands et clients. Saint-Méry confirme la sous-alimentation des esclaves et la persistance de leur instinct de survie, ici criminalisé.

L'agent commercial strasbourgeois Dominique Harcourt Lamiral (1751-1800), vient à son tour confirmer la diversité ethnique des arrivants en provenance d'Afrique. « Sur cinquante esclaves qui arrivent […] il y en aura de vingt nations différentes de mœurs et de langage, qui ne s'entendent pas entre eux. Ils sont distingués par les différentes manières dont ils ont le visage et le corps tailladés »[102].

Sans nécessité d'une interaction orale, les scarifications ethniques visibles permettent l'identification des membres du clan.

Cette section, illustre comment l'étude historicisée du développement socio-économique, politique et culturel dans le bassin caraïbéen offre les éléments indispensables à la

---

[100] Du Tertre (1667), cité dans Benoist J., « Les Martiniquais anthropologie d'une population métissée », in. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1963, XI° Série, tome 4, fascicule 2, p.264.

[101] Moreau de Saint-Méry cité dans Benoist, *Les Martiniquais*, (op.Cit.), p.264.

[102] Dominique Harcourt Lamiral, *l'Afrique et le peuple africain*, 1789, p. 184.

compréhension du sens, des enjeux, des limites, mais aussi de la portée des arts visuels contemporains afro-caraïbéens[103].

La société caraïbéenne est plurielle. Et nous savons que « les sociétés multiculturelles ne sont pas nouvelles ». C'est en substance ce que souligne Stuart Hall, à propos des empires européens musulmans, grecs, ou ottomans, qui tous, d'une certaine manière, étaient à la fois multiethniques et multiculturels. Mais, plus proche de nous, depuis les indépendances africaines des années 1960 seulement, la question de la différence -ethnique, culturelle, ontologique- se fait jour pour les métropoles. La gestion de l'altérité vient traverser le plan d'organisation du Monde et des États-Nations et suscite des envolées polémiques depuis que la diversité est devenue visible.

Alors que les dominés militent pour la reconnaissance de la diversité, les dominants continuent de penser un universalisme euro-centré et surplombant. Si le débat se situe aujourd'hui au niveau des politiques socioculturelles, il s'inscrit aussi dans le cadre d'une mutation épistémologique générale qui affecte l'ensemble des sciences sociales. Mais la représentation des minorités reste largement conditionnée par la construction d'une représentation historicisée rappelant que comme le soulignait Aimé Césaire, dans le cas des anciennes colonies françaises des Outre-mer, la Martinique comme la Guadeloupe « sont et ne sont pas, tout à la fois, françaises ».

Les Mélano-Indiens

Les Mélano-Indiens entrent également dans la composition de la population des Caraïbes francophones. L'article *La Guadeloupe et la Martinique dans l'histoire française des migrations en régions de 1848 à nos jours* nous informe qu'ils sont des Tamouls. Dans l'ouvrage, il est aussi fait mention des spécificités migratoires des deux îles.

> « […] la Guadeloupe apparaît plus marquée par l'immigration que la Martinique. C'est ainsi que l'immigration de travailleurs engagés sous contrat dans la seconde moitié du XIXe siècle (Africains et Indiens), à l'exception de celle des Chinois, a été plus fournie

[103] On emploie l'adjectif « afro-Caraïbéen » plutôt qu'« afro-caribéen ». Quoique les deux soient aujourd'hui usités, le premier nous paraît préférable pour qualifier les habitants de l'aire géoculturelle étudiée.

> à son arrivée et que la prégnance de son héritage, tant du point de vue sociodémographique que culturel, est aujourd'hui nettement plus forte en Guadeloupe qu'en Martinique »[104].

Alors que le métissage a été le processus à l'origine de la formation sociale dans les deux îles, ceci ne signifie nullement que toutes les relations interculturelles ou interethniques aient toujours été encouragées. Sur ce point, la littérature a d'ailleurs souvent qualifié les relations entre Noirs et Indiens comme étant difficiles voire improbables. Et lorsqu'elles étaient envisagées, elles étaient fréquemment négativement connotées. Sur ce point Saint Hilaire décrit l'esprit des colons au début du 19e siècle. Il écrit « que l'antagonisme supposé et véhiculé par le Blanc entre le Noir et l'Indien n'est qu'un mythe : l'Indienne se donne à l'Indien par devoir matrimonial, au Blanc pour de l'argent et au Nègre par plaisir »[105].
Or la recherche montre aujourd'hui qu'à l'origine de la discrimination, on trouve le plus souvent une logique économique qui organisait « la mise en concurrence de différentes catégories de travailleurs »[106].

Habitants du Moyen-Orient et d'Asie

Des populations venues du Moyen-Orient se sont implantées plus tardivement dans les îles[107]. Ceux que les Antillais nomment Syriens sont généralement très endogames et n'entrent que pour une part négligeable dans le métissage.
Enfin les Chinois se sont installés en petit nombre à la Martinique. On en dénombre un millier « entre 1859 et 1860, ils se sont rapidement intégrés à la population et ont contribué à la miscégénation »[108].

---

[104] Michel Giraud, Isabelle Dubost, André Calmont, Justin Daniel, Didier Destouches et Monique Milia-Marie-Luce, « La Guadeloupe et la Martinique dans l'histoire française des migrations en régions de 1848 à nos jours », in. *Hommes & migrations*, [1278], 2009, pp.174-197.
[105] Auguste de Saint Hilaire, *Voyage au Sud de Rio*, *Viagem ao Rio Grande do Sul* (1820-1821), trad. Port., 2e éd. São Paulo, 1939.
[106] Ibidem., Michel Giraud, Isabelle Dubost, André Calmont, Justin Daniel, Didier Destouches et Monique Milia-Marie-Luce, *La Guadeloupe*
[107] Jean Benoist « Les Martiniquais. Anthropologie d'une population métissée », in. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, XI° Série. Tome 4 fascicule 2, 1963, p.259.
[108] Ibid., Jean Benoist, *Les Martiniquais,* p.267.

Miscégénation

Le Code noir de 1685 et la jurisprudence du XVIII e siècle interdisaient en principe, les mariages mixtes sous peine d'exclusion du groupe, mais il n'empêche pas le mélange des races[109]. Ainsi le peuplement de la Caraïbe et les colonisations ont accéléré le métissage entre des groupes humains provenant de zones géographiques très éloignées. De sorte que la Martinique comme la Guadeloupe sont majoritairement peuplées par des « Gens de couleur », métis de Noirs et de Blancs. Jean Benoist émet l'hypothèse que tous les Antillais ont au moins un faible pourcentage d'ancêtres blancs.

À l'inverse de la Guadeloupe où comme nous le verrons par la suite, le peuplement a été renouvelé, les Blancs créoles composent à la Martinique le groupe le plus important socialement et économiquement. Ce groupe repose sur un rapport de classe sociale distinguant les engagés, les matelots, petites gens, petits bourgeois et grande noblesse.

Toujours selon Jean Benoist, les Blancs qui étaient proportionnellement plus nombreux au début de la colonisation ont perdu leur majorité devant l'afflux d'esclaves et à la suite de l'éruption de la Montagne Pelée en 1902. Celle-ci fit « 30.000 morts dont la plupart des Blancs (260) créoles. Seuls survécurent ceux des campagnes. Mais depuis la fin de l'esclavage, on connaît moins l'évolution démographique de chaque groupe ethnique »[110].

Aujourd'hui les Blancs créoles restent à la tête de l'industrie et sont souvent détenteurs des moyens de production, et du capital foncier. La redistribution des terres reste un sujet qui n'a pas été résolu au moment de l'abolition de l'esclavage en 1848, ni même lors de la départementalisation de 1946. Bien que Jean Benoist affirme qu'il n'y a plus guère de distinction entre les uns et les autres, « tout au moins au niveau des classes populaires »[111], la société antillaise reste fortement hiérarchisée. L'accès à l'éducation ouvert aux personnes noires et métissées n'a pas totalement éradiqué le racisme historique dans un lieu qui peu ou prou continue de distinguer les dominants et les dominés sur des bases économiques et racialisées. Il est fréquent d'entendre des individus se comparer entre eux et se classer en

---

[109] Louis Papy, « Paysages et gens de la Martinique », in. *Cahiers d'outre-mer. N° 8 - 2e année*, Octobre-décembre 1949, pp.355-370. http://www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1949_num_2_8_1651, consulté le 02/12/2017.

[110] Jean Benoist, *Les Martiniquais,* p. 259

[111] Ibid., Jean Benoist, *Les Martiniquais,* p. 259

fonction de la pigmentation cutanée. Sur cette échelle sociale, il y a le Blanc, le.a. Métis, le.a. Quarteron, né de Métisse et de Blanc, le.a Mulâtre.sse, dont le nom provient du mulet, un hybride mâle et stérile, de la famille des équidés, engendré par un âne (Equus asinus) et une jument (Equus caballus)[112], le.a. Malouk-1/16e sang blanc, le.a. Chabin.e qui est un terme relatif à l'hybridation d'un animal issu du mouton et de la chèvre. Ce dernier a la peau claire mais sa physionomie négroïde le rapproche du Noir[113], le.a. Câpre.sse.-métisse d'Indien et de Noir, le Chapé- Coolie - qui désigne les personnes métissées d'Indiens est un terme péjoratif-, et en bas de cette échelle chromatique zoomorphique, le Noir et l'Indien.

La société antillaise évolue dans ce contexte d'autodéfinition et d'hétéro-définition. Au cours de l'histoire, les Mulâtres se sont constitués en communauté particulière. Ils ont valorisé leur proximité avec le « Béké » ou Créole blanc et par là même leur supériorité vis-à-vis des populations noires sur l'échelle hiérarchique des puissants. Les Mulâtres sont souvent favorisés dans leur ascension professionnelle. Beaucoup d'entre eux exercent des professions libérales, ils habitent les beaux quartiers de Balata, Didier ou de Schœlcher.

[112] En français, le terme mulâtre n'est pas considéré comme péjoratif mais vieilli. L'étymologie faisant référence au mulet peut être considérée comme peu honorable, mais l'usage du terme a été adopté, avec fierté, par ceux qui se réclament de cette communauté. Elle a d'ailleurs pu avoir le caractère d'une caste. Le terme métis, est plus général.

[113] On retrouve toutes ces définitions ainsi que celle du terme chabin relatif au monde animal en référence à un ovin dans le *Dictionnaire créole- français* de Ralph Ludwig, Danièle Montbrand, Hector Poullet, Sylviane Telchid, éd. Jasor, 2002.

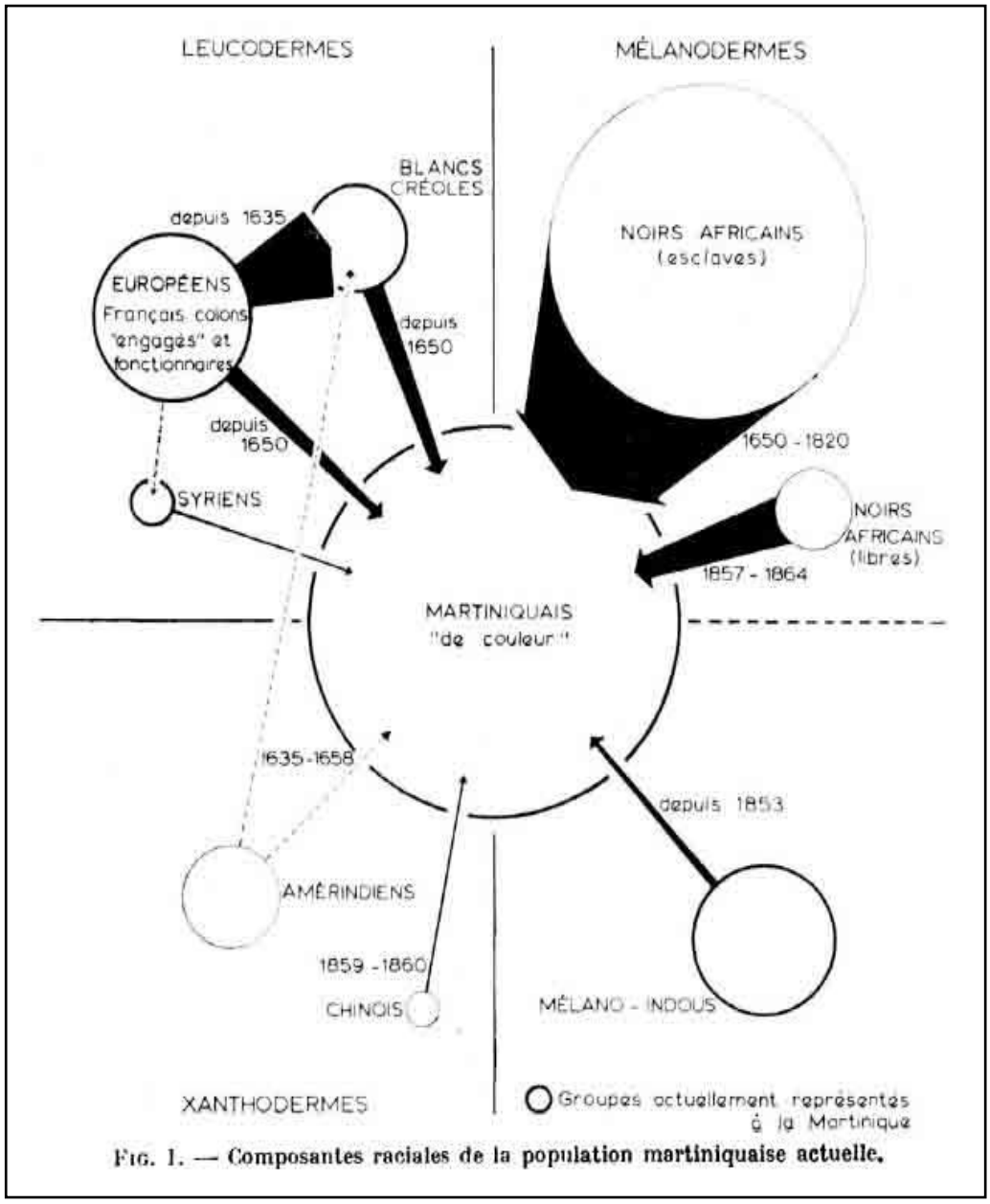


FIG. 1. — Composantes raciales de la population martiniquaise actuelle.

Figure 3 : composantes raciales de la population martiniquaise actuelle, tableau tiré de J. Benoist, *Les Martiniquais*, p.267.

Nous n'avons pas été en mesure de retracer l'évolution de la population guadeloupéenne, cependant le tableau ci-dessous nous donne un aperçu de la situation en Martinique en 1959.

Évolution de la population de la Martinique de 1664 à 1959 [114]

Année	Blancs	Noirs et Métis		Mélano-indiens	Chinois	Total
1664	1.081	2.416	18	Néant	Néant	3.515
1670	4.326					
1083	4.505	9.615	90			14.210
1687	4.981					16.000
1689	4.800					
1700	6.466	15.073	291			21.830
1701	6.961	17.328	316			24.605
1705	7.559	20.202	355			28.116
1709	8.396	23.151	414			31.961
1722	8.317					
1734	13.705	53.890				66.595
1736	13.917	55.700				69.600
1740	16.071	58.000				74.071
1751	12.705	65.905	1.413			80.023
1765	11.625	69.695	1.871			83.191
1767	12.030	71.855	2.141			86.026
1789	10.603					83.454
1822	9.737	90.000				100.000
1861				10.000	978	136.000
1886		(155.000)		13.271		174.000
1954		230.000				239.130
1959	1.760	(245.000)		(6.000)	?	(260.000)

Figure 4 : Évolution de la population de la Martinique de 1664 à 1959 (d'après divers documents, en particulier Petitjean-Roget, Renouard, I.N.S.S.E.).

[114] Jean Benoist, *Les Martiniquais*, p. 260.

Comme le précise Jean Benoist, « les limites inhérentes à toute reconstitution démographique font qu'on ne parvient pas à une image précise des flux migratoires des populations étudiées ». Bien qu'incomplet puisque le tableau de Jean Benoist ne fournit aucune donnée chiffrée pour la population « blanche » entre 1822 et 1959, il permet cependant une estimation au moment du recensement de 1959. L'absence de chiffres corrobore la complexité de la recherche sur cette période de l'histoire dont l'objectivité n'est pas totalement avérée. Dans son encart méthodologique Jean Benoist révèle en effet les conditions du recensement effectué « par foyer grâce à des informateurs choisis dans chaque commune ». Cependant son tableau illustre une faible importance numérique des Blancs créoles au moment de l'enquête : « Fort-de-France 950 personnes ; communes rurales 810 personnes qui sont passées de 20 p. 100 à 0,7 p. 100 de la population totale »[115]. Ces chiffres permettent de conclure à une réduction relative et absolue du nombre de Blancs en Martinique. Un phénomène qui ajoute-t-il, a eu pour conséquence de voir « une tendance de la population de couleur à s'homogénéiser »[116].

Conclusion intermédiaire

Dans cette partie, nous avons abordé le peuplement en Caraïbe ainsi que les origines ethnoculturelles de la population.

Ces éléments ont confirmé l'importance des flux migratoires –extermination des Amérindiens, immigration européenne, du Moyen-Orient et de l'Asie- et celle de la traite négrière Dans cette partie, nous avons abordé le peuplement en Caraïbe ainsi que les origines ethnoculturelles de la population.

Ces éléments ont confirmé l'importance des flux migratoires –extermination des Amérindiens, immigration européenne, du Moyen-Orient et de l'Asie- et celle de la traite négrière

[115] Ibidem., Jean Benoist.

[116] Ibid., Jean Benoist, *Les Martiniquais,* pp.259-260.

transatlantique [117] - environ quatre siècles, population ciblée- [118] .Le brassage des populationsethnoracialisées a donné lieu à une société plurielle dont les contours continuent d'osciller entre sentiments d'appartenance à la France continentale, d'appartenances multiples et d'exclusion. Cette section a montré comment les visées mercantiles étaient à l'origine de la construction des Empires et des catégories de l'altérité. Nous avons vu comment le processus de miscegenation est à l'origine d'antagonismes de race, classe, sexe. La mise en concurrence des États entre eux et des îles entre elles, un procédé hautement confidentiel toujours passé sous silence dans le débat public et surtout politique. Nous verrons comment le peuplement de cette zone relève comme le suggère Jean-Luc Bonniol, « d'une chaîne de causalités dont le facteur déterminant reste économique» [119] et comment il a opposé les grandes puissances européennes dès le 15e siècle[120]. Pour ce faire, nous nous pencherons sur le rôle des différents protagonistes mais aussi sur leurs justifications explicites et implicites : idéologiques, juridiques et religieuses.

1.1.2. Petites Antilles, un contexte historique spécifique

Dans son ouvrage *La formation économique et sociale des Antilles* Jean-Luc Bonniol décrit comment les stratégies de développement à caractère mercantile sont à l'origine de l'apparition de la société antillaise. À partir du terme « formation » il attire notre attention sur la polysémie du lexème qui, pour lui, renvoie autant à la construction sociale qu'à la construction d'un système économique spécifique aux colonies.

---

[117] « Entreprise commerciale et économique, la traite négrière est l'illustration dramatique de la rencontre entre l'histoire et la géographie. Elle a lié plusieurs régions et continents : Europe, Afrique, Océan Indien, Caraïbes, Amérique.
Premier système de mondialisation de l'histoire, la traite et l'esclavage qui en est issu, du XVIe au XIXe siècle, constituent, selon l'historien français Michel Deveau « la plus gigantesque tragédie de l'histoire humaine par l'ampleur et la durée ». La traite négrière transatlantique, facteur de l'économie mondiale au XVIIIe siècle, a été en effet le plus grand mouvement organisé de déportation de l'histoire. Des millions d'Africains ont été arrachés à leurs foyers, déportés vers le continent américain et vendus. »
http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/dialogue/the-slave-route/transatlantic-slave-trade/
consulté le 02 janvier 2016.

[118] Le Père Labat cité dans Gabriel Debien, *Les esclaves aux Antilles française, Société d'histoire de la Martinique*, 1974, p. 54. « Entre le milieu du 15e siècle et la fin du 19e siècle, on estime que plus de 12 millions et demi de captifs furent déportés. « À la Martinique, les esclaves étaient surtout des Aradas, quelques Sénégalais et Congos ».

[119] Jean-Luc Bonniol, *La formation économique et sociale des Antilles*, *Historial antillais et guyanais, Guadeloupe et Martinique, des îles aux hommes*, Société Dajani, Tome 1, p.155.

[120] Mireille Saki, *La chartre de l'impérialisme,* éd. Pyramide Papyrus Presse, 2012.

Ce système économique est fondé sur l'idée du partage du Nouveau-Monde, du rayonnement des Empires et de rivalités entre les puissants. Le processus a déjà une longue histoire avant que la France n'entame sa conquête des Amériques. Le 7 juin 1494, l'Espagne et le Portugal signent le traité de Tordesillas et étendent leur puissance coloniale dans l'Atlantique. Le Portugal emprunte la route de l'Est pour rejoindre les « Indes » et les Espagnols passent par l'Ouest. On sait que vers 1550, les navires français et anglais mouillent régulièrement dans les eaux des Petites Antilles. Lors de leurs escales, ils réparent leurs bâtiments, se ravitaillent en nourriture, s'approvisionnent en eau et en bois[121]. Dans une deuxième phase, les équipages ne carènent plus uniquement leurs navires, mais commercent dans la région dès 1572 et remplissent leurs cales de produits précieux destinés au marché français. Selon Jean-Pierre Moreau, les Hollandais à la recherche de sel, de cuir ou de pétun -tabac- mouillent dans les eaux des Caraïbes en 1593.

La circulation maritime s'intensifie dans la zone qui devient un enjeu territorial et commercial et conduit à une situation de guerre entre Français, Espagnols, Portugais, Anglais et Hollandais. En 1604, l'Espagne signe un traité de paix avec l'Angleterre et la France. C'est selon l'archéologue Jean-Pierre Moreau, la période pendant laquelle commence réellement la colonisation[122]. Vient alors la troisième phase, celle de l'exploitation des ressources qui conduit à l'implantation des Français dans les Caraïbes. En 1609, il est fait mention d'un navire de guerre français. Son équipage débarque sur l'île de Saint-Christophe occupée conjointement par les Français et par les Anglais[123]et qui devient une base terrestre.

La Hollande crée la W.I.C. ou Compagnie des Indes en 1621. Afin de mener à bien son projet militaire et commercial, la compagnie se dote d'une flotte performante et commence à faire escale dans les Petites Antilles[124].

Quant à la France, elle n'entame réellement sa première phase de colonisation de la région qu'en 1625 avec l'installation à Saint-Christophe, une colonisation qui s'achève en 1660 par la

---

[121] Huguette et Pierre Chaunu, *Séville et l'Atlantique*, 8 t. 11 vol., Paris, Sevpen, t. 8, 1955-1957, p. 490.

[122] Jean-Pierre Moreau, « Navigation européenne dans les Petites Antilles aux XVIe et début des XVIIe siècles, sources documentaires, approche archéologique », in. *Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 74, n°275*, 2e trimestre 1987, *Economie et société des Caraïbes XVII-XIXe s. (1re Partie)* pp. 129-148, doi : 10.3406/outre.1987.2588, http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1987_num_74_275_2588, consulté le 07/12/2017.

[123] Kenneth Andrews, *Spanish caribbean, trade and plunder 1530-1630*, New Haven, Yale, University Press, 1978 p. 234.

[124] Ibid., Jean-Pierre Moreau, *Navigation européenne dans les Petites Antilles aux XVIe et début des XVIIe siècles*.

signature[125] du Traité de Basse-Terre[126]. Les Anglais ne débarquent dans l'Anse à la barque en Guadeloupe qu'en 1691[127]. De nombreux navires croisent dans les eaux, leurs équipages sont à la recherche de gaïac, un bois précieux, de tabac à vendre, à troquer ou échanger[128].

1.1.2.1.Les conditions de la formation économique

> « Où il n'y a nul effet, il n'y a point de cause à chercher : mais ici l'effet est certain, la dépravation réelle, et nos âmes se sont corrompues à mesure que nos sciences et nos arts se sont avancés à la perfection »[129].
>
> Jean- Jacques Rousseau

En 1626, l'homme des Lumières ne brille pas encore. Les Français et les Anglais massacrent les autochtones de Saint-Christophe. Ils prennent ainsi possession de l'île avec l'intention d'y cultiver le tabac. En 1634, d'Esnambuc, alors gouverneur de Saint-Christophe, gêné dans l'expansion de la Colonie, demande à Richelieu l'autorisation de transporter le siège de son gouvernement à la Guadeloupe. En 1635, la Compagnie des Isles d'Amérique succède à la Compagnie de Saint-Christophe. En février de la même année, Richelieu, au nom du Roi, signe avec les représentants de d'Esnambuc, de l'Olive, de Jean du Plessis -un des fondateurs de Saint-Christophe- et de leurs associés, l'acte de l'ampliation de la Compagnie des Iles de l'Amérique[130]. Suite à ce contrat débute la colonisation de la Guadeloupe. Pierre Belain d'Esnambuc quitte alors Saint-Christophe. La colonisation de la Martinique commence en septembre 1635[131].

---

[125] Benoît Bérard ; Gérard Lafleur, « Français et Indiens dans les Caraïbes au XVIIe siècle », in, Mickaël Augeron et Gilles Havard (Dir), *Français et Indiens d'Amérique : histoire d'une relation singulière, XVIe-XXIe*. Paris, Rivages du Xantons, Collection : Mondes Atlantiques, pp. 53-64. ⟨hal-00967785⟩ Français et Indiens dans la Caraïbe, XVIe-XVIIIe siècles - Université des Antilles (univ-antilles.fr) consulté le 02 janvier 2016.

[126] Ibid., Benoit Bérard, Gérard Lafeur, *Francais et Indiens*.

[127] Jean-Baptiste Labat *Voyage aux îles françaises de l'Amérique, 1722*. Éd. Ebooks libres et gratuits, sep 2013. http://www.ebooksgratuits.com/pdf/labat_voyage_aux_iles_francaises_de_l_amerique.pdf consulté le 27/12/2016.

[128] Ibid., Jean-Pierre Moreau, *Navigation*.

[129] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, 1750, p.10, éd. Electronique Jean-Marie Tremblay, collection Les classiques des sciences sociales, 2002.

[130] Maurice Satineau, *Histoire de la Guadeloupe sous l'Ancien Régime 1635-1789*, éd. Payot, 1928, p.7.

[131] Bibliothèque Nationale, *Mission française,* registre n° 24975.

Au cours de cette période, on observe une immigration importante et diversifiée dans les îles, concessionnaires, engagés, matelots déserteurs de la marine marchande, petits bourgeois et grande noblesse s'installent dans les colonies. Mais le manque de vivres, de connaissance du terrain et la mésentente entre Lienart de l'Olive et de Du Plessis rendent la colonisation de la Guadeloupe plus difficile qu'en Martinique. L'essor des colonies va se trouver freiné par une série de décès. Richelieu meurt en 1642, le roi Louis XIII l'année suivante, le Cardinal de Mazarin en 1661. Louis XIV qui n'a que 5 ans à l'époque, ne voit pas l'intérêt de poursuivre le développement économique des colonies. La Compagnie fait faillite et les îles sont vendues à des seigneurs.

1.1.2.2.La haute noblesse et les colonies

Longvilliers de Poincy alors gouverneur général achète par le biais de l'ordre de Malte, les îles de Saint-Christophe, Saint-Barthélemy et Saint-Martin. Charles Houel, gouverneur de la Guadeloupe depuis 1643, achète avec son beau-frère Boisseret, la Guadeloupe ainsi que les Saintes, la Désirade et Marie-Galante. Jacques Dyel du Parquet, le neveu de d'Esnambuc, devient « propriétaire » de la Martinique, de Sainte Lucie et la Grenade. L'essor économique s'effectue au moment de l'arrivée en Guadeloupe et en Martinique de réfugiés Juifs hollandais chassés du Brésil qui ont la maîtrise des techniques du moulin à sucre et du raffinage. Les rivalités entre les seigneurs-propriétaires s'aggravent après la mort de du Parquet en 1658. Louis XIV
commence à s'intéresser aux colonies. Avec Jean-Baptiste Colbert (alors intendant des finances) il rachète les possessions antillaises. Alexandre Prouville de Tracy est nommé lieutenant général avec la charge de rétablir l'ordre dans les colonies.

1.1.2.3.Un système économique exclusif

ean-Baptiste Colbert[132], souhaite la grandeur de la France. Il sait aussi que la puissance d'un État s'appuie sur trois piliers : l'économie, la finance et la politique. Pour atteindre cet objectif Colbert s'inspire du mercantilisme[133]. Comme le souligne Françoise Benhamou « Les trois gloires mercantilistes sont la dynamique de l'industrie qui permet de conquérir les marchés extérieurs, la soif de gain du commerçant qui s'enrichit, et l'or qui s'accumule et permet à la richesse de se concentrer entre les mains du prince »[134]. C'est dans cet esprit que Colbert envisage le rôle des colonies. Pour s'assurer la faisabilité du projet, il fonde la Compagnie des Indes en 1664 et développe le transport maritime. Bien que régies par le pouvoir Royal, ces deux colonies vont être marquées par un système de mise en concurrence.

1.1.3. Un antagonisme insulaire

Les populations de la Martinique et de la Guadeloupe partagent un même espace géographique, une proximité ethnoculturelle et des conditions de formation sociale similaires, au point que si l'on s'intéresse au contenu de la représentation sociale dans une situation d'interaction, on constate la fréquence d'éléments associatifs ou de « similitude » dans la production discursive. Les expressions « La Martinique et la Guadeloupe sont des îles sœurs » ou « pourquoi les comparer, c'est la même chose » rendent compte d'un système représentationnel mettant en relation un ensemble d'éléments exprimant davantage les points communs, les ressemblances, les équivalences que les spécificités ou les distinctions. Cependant et contrairement aux idées reçues, des différences existent sur bien des points.

---

[132] Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministre du roi Louis XIV et contrôleur général des finances de 1665 à 1683, secrétaire d'État de la Maison du roi et secrétaire d'Etat de la Marine 1669 à 1683.

[133] « Jusque-là [au XVIIIe] la pensée économique a été orientée par le mercantilisme, c'est-à-dire par une doctrine selon laquelle la prospérité des nations repose sur la possession des métaux précieux », Georges Vedel, *Manuel élémentaire de droit Constitutionnel*, 1949, p.29.

[134] Françoise Benhamou, Collectif, Bernard Chavance, Alain Gélédan, Maurice Baslé, *Histoire des pensées économiques, Les fondateurs*, éd. Sirey, 1993.

1.1.3.1.Guadeloupe et Martinique : deux histoires distinctes

Sous l'Ancien Régime, le maintien du pouvoir s'articule autour de la volonté d'exercer un contrôle sur toutes les catégories d'individus, les « biens meubles » que sont les esclaves, les entreprises commerciales et les pouvoirs locaux.

À cette époque, les colonies sont administrées par des gouverneurs envoyés par la Métropole et qui ont un rôle équivalent à celui du préfet aujourd'hui. Ils ont la responsabilité militaire alors que les intendants ont la responsabilité civile de la colonie. Les sujets de la couronne comme les esclaves en âge de travailler payent une capitation, et des droits de douane. Les taxes locales sont prélevées au profit des paroisses et des communautés. À partir du XVIII siècle, l'État met en place des institutions consultatives de colons qui établissent l'assiette de l'impôt[135]. Afin de prévenir les velléités d'autonomie, l'État français interdit aux colons tout commerce avec des pays étrangers. La stricte observation de la règle s'avère difficile, va être adoucie à maintes reprises et contournée à d'autres.

En 1669 Colbert décide d'établir un gouvernement général des îles françaises d'Amérique dont la Martinique devient le chef-lieu, ce qui lui confère une place prédominante au détriment des autres îles. Il décide, en accord avec la Compagnie, le rattachement du gouvernement de la Guadeloupe, de la Dominique et de Sainte-Lucie au gouvernement de la Martinique qui devient le gouvernement général et la capitale des Iles-du-Vent[136].

La Guadeloupe et les autres Iles-du-Vent, eurent obligation d'expédier la totalité de leur production à la Martinique et d'y acheter les marchandises métropolitaines qui y étaient stockées. La production guadeloupéenne était alors prise en charge par la Martinique qui l'expédiait en Métropole. Cette pratique, on peut s'en douter, ne fut pas du goût des commerçants de Guadeloupe qui s'empressèrent de traiter avec les Anglais présents sur l'île de 1668 à 1759[137].

Le Gouverneur de la Guadeloupe maintenu sous la direction de celui de Martinique reçut à la fois des directives militaires pour contrecarrer les plans anglais, mais aussi des directives

---

[135] L'Assemblée Nationale de la Colonie, la Chambre d'Agriculture et de Commerce dans les Iles du Vent (la Martinique, Guadeloupe et Tobago) qui deviennent les Assemblées coloniales en 1787 auxquelles il faut ajouter l'Assemblée Générale de la Colonie.

[136] Auguste Lacour, *Histoire de la Guadeloupe*, t. I. ,1837-1858, éd. Imp. du gouvernement, 1855, p. 362.

[137] Ibid., Maurice Satineau, p.211.

administratives, économiques et commerciales pour minimiser les pertes financières[138]. La présence anglaise en Guadeloupe depuis 1668 généra des tensions qui se soldèrent par des guerres avec la France entre 1674-1759. L'Angleterre administra la Guadeloupe de 1759 à 1763. Au cours de cette période, la Guadeloupe connut un essor économique remarquable. Selon le Maréchal de Castries, « les Anglais y avaient introduit 18 à 20.000 [N]oirs, qui en moins de quatre ans avaient porté la colonie à un haut degré de prospérité »[139].

En 1763, la Guadeloupe fut rendue à la France. Au lieu de confier son administration à la Martinique comme ce fut le cas par le passé, on dota l'île d'un gouvernement propre, dirigé par le militaire François Charles de Bourlamaque (1716-1764). Dès lors la Guadeloupe traita directement avec la Métropole. Sous l'influence du duc de Praslin, le roi rendit l'ordonnance du 20 septembre 1768 qui replaça le gouvernement de la Guadeloupe sous le joug de celui de la Martinique[140]. Le 24 octobre 1775, l'autorité royale accepta la fin de la mise sous tutelle de la Guadeloupe qui eut enfin sa propre administration en 1776[141]. À la fin de l'Ancien Régime, la Guadeloupe était la plus prospère de toutes les colonies des Antilles[142].

Conclusion intermédiaire

Tandis que Français et Anglais se disputent le partage des Petites Antilles, l'Espagne étend son pré carré dans les Grandes Antilles, qu'elle délaissera par la suite pour entamer la conquête du Continent sud-américain. Aussi au début du XVIIe siècle jusqu'aux premières années du XIXe siècle l'Angleterre et la France se livrent à un jeu de « redistribution » des îles de l'archipel. En 1628, la France et l'Angleterre se partagent l'île de Saint-Christophe et c'est à partir de cette île que les Français se lancent à la conquête de la Martinique et de la Guadeloupe. Colonisées essentiellement par la France, la Guadeloupe sous l'Ancien Régime subit la tutelle économique de la Martinique. À partir du XVIIe siècle, le trafic de marchandises en provenance de la

---

[138] Archives Nationales., col. C7 A. 2, *Notes sur la Guadeloupe*.

[139] Extrait du Mémoire que le Maréchal de Castries, Ministre de la Marine, remit au Baron de Clugny nommé gouverneur de la Guadeloupe (20 mars 1784), document cité par Lacour, *Histoire de la Guadeloupe,* t. I, 1855, pp. 361-363.

[140] Guillaume-Thomas Raynal, cité par Jules Ballet, « La Guadeloupe, vol. IV », in. *Histoire et civilisation de la caraïbe, Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles*, *Le temps des matrices et cadres sociaux du long XVIIIe siècle*, Tome 2, Sous la Dir. Jean-Pierre Sainton, éd., Karthala, 2012, p.108.

[141] Ibid., Maurice Satineau, *Histoire de la Guadeloupe,* p.218.

[142] Ibid., Maurice Satineau, p.174.

Guadeloupe devait impérativement transiter par la Martinique. Les relais commissionnaires de la ville de Saint-Pierre profitèrent des transactions pour prélever des taxes et s'enrichir au détriment des colons de Guadeloupe. Ces derniers se tournèrent vers les puissances étrangères et se livrèrent à une contrebande effrénée. Le commerce parallèle permit le rapide, mais éphémère essor économique de la Guadeloupe et particulièrement pendant l'occupation anglaise de 1759 à 1763[143]. Quatre années au cours desquelles, les antagonismes des colons avec l'État français, les administrations de la Guadeloupe et de la Martinique exacerbèrent d'importantes rivalités entre les colons planteurs et les colons négociants. L'État français pratiqua la politique du « diviser pour mieux régner », un système social de relations interpersonnelles et intercommunautaires caractéristique du système de conquête. Dans ce mode de prédation dupliqué dans tous les Empires coloniaux, l'espace, les ressources sont accaparées tandis que l'oppression systématique, la ségrégation et la rivalité entre groupes ethnoracialisés permettent le maintien du régime. Ce système pratiqué dans toutes les anciennes colonies forme ce que le sociologue portoricain Ramón Grosfoguel qualifie de « système monde comme une économie ». Observons ajoute-t-il « que les intellectuels critiques du Sud global – que ce soient les intellectuels indigènes ou les penseurs et penseuses africain.e.s, asiatiques et latino-américain.e.s ou encore les intellectuels critiques islamiques et bouddhistes – s'accordent tous sur un point: ils nomment ce système global une civilisation, et certains l'appellent "civilisation occidentale"»[144].

Une civilisation également fondée sur la disjonction des groupes sociaux[145] qui est sans doute à la genèse d'un désamour entre les populations des deux îles. Une mésentente qui s'accentua au moment de la Révolution française de 1789 et contribua à façonner deux histoires distinctes qui imprégnèrent durablement la structure sociale, la psychologie et les représentations socioculturelles.

---

[143] Ibid., Jean-Luc Bonniol, *La formation économique*, p. 183.

[144] Ramon Grosfoguel, « Entretien » avec Claude Bourguignon Rougier, *Revue d'Etudes Décoloniales* 02/09/2016 Entretien avec Ramón Grosfoguel – Revue d'Études Décoloniales (reseaudecolonial.org) , consulté le 20/09/2021.

[145] Frédéric Régent « Révoltes, factions, catégories juridiques et sociales en Guadeloupe (1789-1794) »,in. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 2005, pp.94-95, mis en ligne le 01 janvier 2008, http://journals.openedition.org/chrhc/1094, consulté le 11/12/ 2017.

1.1.3.2.La période révolutionnaire

La Révolution française de 1789 qui entraîna la chute de la Monarchie n'eut pas les mêmes effets en Martinique et en Guadeloupe. Si l'article 1er de la Déclaration des droits de l'Homme voté en août 1789 interdisait implicitement *l'esclavage*, le décret du 15 mai 1791 n'accordera la citoyenneté qu'à une infime minorité d'esclaves.

À la Guadeloupe

Les royalistes, craignant des émeutes dans les colonies, armèrent leurs domestiques et cherchèrent à dresser les citoyens libres de couleur contre les populations noires serviles. Dans leur stratégie de contrer les révolutionnaires, ils formèrent le dessein de livrer la Guadeloupe à l'Angleterre. Mais contre leur attente, les esclaves firent le choix de la liberté et de l'égalité entre les hommes et se retournèrent contre les conspirateurs blancs. Dans la nuit du « samedi 20 au dimanche 21 avril 1793, deux cents esclaves assassinèrent dix-neuf royalistes Blancs à TroisRivières »[146]. Suite à l'insurrection, le Contre-amiral de Lacrosse, gouverneur général de la Guadeloupe, proclama le 5 janvier 1793 l'avènement de la République dans l'île, cette proclamation entraîna la fuite des royalistes qui abandonnèrent biens et plantations. Les évènements qui suivirent transformèrent totalement les relations interraciales, la structure et les représentations sociales.

Pour les patriotes, les insurgés noirs sont les « sauveurs de la colonie ». Ils prirent des mesures répressives contre les royalistes demeurés dans l'île qui furent emprisonnés, en vertu de la loi sur les émigrés du 28 août 1792, appliquée en Guadeloupe à partir du 9 avril 1793, leurs biens fonciers furent confisqués au profit de la République. Selon l'historien, les purges contre les royalistes continuèrent le 7 juillet 1793. Sur les 13 969 Européens en 1790, il « ne restait plus que 1 092 Blancs en Guadeloupe […]. Il y eut un renouveau du peuplement français sous la Restauration qui comptait 14 985 Blancs en 1827 mais en 1848 les Blancs n'étaient plus que 9 926. […] la population servile quant à elle, ne cessa de croître passant de 5 314 en 1671 à 19 124 en 1848 »[147].

---

[146] Ibidem., Frédéric Régent, *Révoltes, factions*.

[147] Louis Papy. *La Guadeloupe, vue par G. Lasserre*, in. Cahiers d'outre-mer. N° 66 - 17e année, Avril-juin 1964. pp. 215-230. Consulté le 11/04/17 http://www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1964_num_17_66_2340

L'arrêté du 10 octobre 1793 permit l'affranchissement à titre gracieux de nombreux esclaves et entraîna la chute du nombre de révoltes. Mais en mai 1802, sur ordre de Bonaparte, le général Antoine Richepanse a pour mission le rétablissement de l'ancien régime colonial. Après le combat héroïque mené par les troupes guadeloupéennes de Louis Delgrès, 300 hommes durent se replier sur les hauteurs de BasseTerre. Respectant leur devise du « vivre libre ou mourir », ils se suicidèrent le 28 mai 1802[148]. Cette défaite fut à l'origine du rétablissement de l'esclavage en Guadeloupe le 17 Juillet 1802. La composition sociale fut fortement modifiée lors des évènements révolutionnaires, de sorte qu'aujourd'hui on peut dire que les Blancs résidant en Guadeloupe ne sont pas des Créoles guadeloupéens. Cette configuration diffère en tous points de celle que l'on retrouve à la Martinique et explique en grande partie les tensions entre les populations locales guadeloupéennes et les nouveaux migrants. À la Guadeloupe dans les années 1950, l'installation de population blanche dans l'île est ressentie comme une nouvelle forme de colonisation. Les Guadeloupéens dénoncent un « parachutage »[149] de fonctionnaires métropolitains à des postes stratégiques. Celui-ci soulève la question des inégalités salariales racialisées et des avantages financiers octroyés à la population blanche qui choisit de vivre dans ce qui devient pour eux un paradis fiscal. Les fonctionnaires français bénéficient en effet d'une valorisation salariale qui sera évoquée plus en détail par la suite. Ils occupent aussi fréquemment des postes prisés par les Guadeloupéens à la tête de l'administration de l'État, des entreprises privées. À ceux qui nient un favoritisme racialisé, les populations solidaires du mouvement syndicaliste indépendantiste LKP réaffirment lors des mouvements sociaux de 2009, leur opposition à des pratiques rappelant la période coloniale.

La Gwadloup sé tan nou, la Gwadloup a pa ta yo, yo péké fè sa yo vlé an péyi an nou" ou en français (« : La Guadeloupe nous appartient (ou est nôtre), la Guadeloupe n'est pas la leur, ils ne feront pas ce qu'ils veulent dans notre pays"). Selon Jacky Richard et à l'opposé de « ce que

---

[148] Louis Delgrès, un métis nommé colonel en 1802. Il déserta l'armée française et prit la tête de la résistance. Après plusieurs jours de combat contre les troupes d'Antoine Richepanse, Delgrès et ses 300 hommes, durent se replier sur les hauteurs de Basse-Terre. Respectant leur devise du « vivre libre ou mourir », ils se suicidèrent le 28 mai 1802.

[149] CAP, Carrières-publiques.com, *Être fonctionnaire dans les DOM-COM... Un « Eldorado » ?*/Publié 2011.

Être fonctionnaire dans les DOM-COM... Un « Eldorado » ? - Carrières Publiques (carrieres-publiques.com),

consulté le 11/03/2021.

beaucoup ont tenté de faire croire, avoir conscience de la persistance d'une fracture ethnique dans ces pays de la Caraïbe (entretenue par certains groupes pour asseoir leur domination) et dénoncer cet état de fait, ne fait pas de vous un raciste »[150].

À la Martinique la situation est autre

Sur l'île de Madinina ancien nom de la Martinique, le commerce est le nœud d'une guerre civile aux contours sociaux et politiques qui se joue entre les diverses classes de Blancs. Marchands et planteurs luttent de longue date pour le maintien de leurs privilèges. Les négociants résident à Saint-Pierre, le gouverneur, l'intendant et le Conseil supérieur à Fort-Royal. Les planteurs des campagnes, sous la coupe de leurs créanciers négociants, ne doivent leur maintien qu'à la patience et parfois à la clémence de leurs créanciers commerçants des villes. Mais entre ces deux groupes, les transactions s'effectuent sous le sceau de la défiance réciproque, les planteurs se considérant comme les seuls habitants légitimes, les seuls responsables de l'ordre colonial[151], méprisent l'emprise de ces aventuriers commerciaux venus faire fortune dans les îles.

L'ordonnance du 17 juin 1787 établit à la Martinique et à la Guadeloupe des Assemblées coloniales.

Par ce biais, les planteurs de la Martinique outre la possession des terres s'arrangent pour détenir le contrôle des officiers de milice, occuper des postes de députés et organiser le libre-échange, avec l'aval de l'État français.

En août 1789 les idées révolutionnaires se répandent dans les bourgs martiniquais. Les négociants de Saint-Pierre espèrent mettre fin aux privilèges des nantis et se proclament

---

[150] Jacky Richard, *La Gwadloup sé tan nou, La Gwadloup a pa ta yo*, « Dans le contexte de cette phrase et de la révolte de Janvier - Février 2009, dirigée par un collectif d'associations et de syndicats de travailleurs qui s'est donné le nom de LKP (Liyannaj Kont Pwofitasyon) - Union contre les abus outranciers, « "yo" désigne TOUS les profiteurs. Desquels bien entendu, on ne peut exclure l'ethno classe des "békés" descendants d'esclavagistes, certains affairistes "métropolitains" et tous ceux qui se comportent en Guadeloupe comme dans un "Far West". »19/02/2009. https://blogs.mediapart.fr/edition/musichttps://blogs.mediapart.fr/edition/music-tchat/article/190209/la-gwadloup-se-tan-nou-la-gwadloup-pa-ta-yotchat/article/190209/la-gwadloup-se-tan-nou-la-gwadloup-pa-ta-yo consulté le 14/12/2017.

[151] Louis Dermigny & Gabriel Debien, « La révolution aux Antilles : Marins et colons — marchands et petits blancs », in. *Revue d'histoire de l'Amérique française,* Notes d'histoire coloniale*, 8*(4), *1955*, pp.496–517.doi:10.7202/301677ar, consulté le 15/12/2017.

patriotes[152]. De leur côté, les « Gens de couleurs » réclament l'obtention des mêmes droits civiques que les Blancs et les esclaves rêvent de liberté.

La rumeur de la révolution tout d'abord démentie par le Gouverneur général[153]par intérim Charles-Joseph-Hyacinthe du Houx baron de Vioménil, est confirmée dans la presse locale. Les premières réunions d'esclaves ont lieu à Saint-Pierre et la révolte se prépare.

L'Assemblée coloniale, le gouverneur Damas et une armée de volontaires royalistes se retranchèrent au camp du Gros-Morne jusqu'à l'arrivée du commissaire de la République, le général Lacrosse, en décembre 1792.

1.1.3.3.Un nouvel ordre en Caraïbe

La Ière République (1792 -1799)

Sous la Ière République, des hommes mais aussi des femmes se battent pour l'égalité. Thomas-Alexandre Dumas, le premier général d'origine afro-antillaise s'engage dans l'armée française.

Le père du célèbre romancier est appelé à servir aux côtés d'un autre Antillais, le chevalier de Saint-Georges. Alexandre Dumas est nommé par Napoléon Bonaparte pour mener des expéditions d'envergure. Le Général Dumas se distingue au commandement de l'armée d'Orient, mais prend peu à peu ses distances avec Napoléon[154].

À Paris Olympe de Gouges rédige *Zamor et Mirza*[155] une pièce de théâtre anti-esclavagiste qui lui attire l'inimitié des commerçants des îles colonisées.

En septembre 1792 la République remplace la Monarchie, pendant cette période, les Libres de couleur obtiennent la citoyenneté à la Guadeloupe.

À la Martinique, les planteurs craignant de voir leurs biens mis sous séquestre s'enfuient à

Trinidad solliciter le soutien anglais et l'obtiennent. De sorte qu'en avril 1794 le système de plantation qui va disparaître en Guadeloupe, est maintenu en Martinique. Dans les colonies, les « Gens de couleur » voient leurs droits limités. Par crainte de troubles publics, les festivités d'ampleur comme le carnaval sont interdites (le thème du carnaval comme symbole d'émancipation sera fréquemment repris dans la création plastique actuelle). Des actions de

---

[152] Ibid., Louis Dermigny & Gabriel Debien, *La révolution aux Antilles,* p. 498.

[153] Le gouverneur général est le représentant du roi de France dans les colonies antillaises administrées par la France sous l'Ancien Régime.

[154] Mémoires combattantes, *Biographie Général Dumas (1762-1806),* « Alexandre Davy de la Pailleterie est né à Saint-Domingue en 1762 d'un père parti faire fortune dans la canne à sucre et d'une mère, Marie-Césette Dumas, qui est une esclave de l'île. Le marquis de la Pailleterie vend ses quatre enfants puis rachète Alexandre avec qui il revient en France en 1774 ».
https://www.achac.com/memoires-combattantes/general-dumas-1762-1806/ consulté le 17/09/2019.

[155] Olympe de Gouges, *Zamor et Mirza,* édition avec préface de 1792, présentée par Eleni Varikas, éd. Côté-Femmes Paris, 1989.

résistance s'organisent partout en Martinique et des Habitations ou grands Domaines, sont brûlées.

Sous le consulat (1799 - 1804)

La paix est scellée entre la France et l'Angleterre. Elle met fin à une guerre qui a duré 10 ans. Cependant en mai 1802[156], le Traité d'Amiens tant attendu du Peuple français, signe aussi le rétablissement de l'esclavage dans toutes les colonies françaises. Napoléon Bonaparte envoie des expéditions afin de reprendre leur contrôle. Le général Villaret de Joyeuse arrive en Martinique en septembre 1802 où il ne se voit opposer aucune résistance, l'esclavage n'ayant pas été aboli en Martinique pendant l'occupation anglaise. Napoléon reprend la Martinique, Sainte-Lucie et Tobago, alors que l'Angleterre conserve Trinidad qu'elle occupait depuis 1797. La situation des Martiniquais ne change pas, mais celle des Guadeloupéens est plus complexe. Libres de 1794 à 1802, ils sont à nouveau réduits en esclavage. Napoléon en profite pour également réduire les droits civils des Libres de couleur[157].

Sous le premier Empire (1804-1814)

1804, Napoléon Bonaparte est sacré Empereur des Français et devient Napoléon 1er. Il mène une guerre économique contre l'Angleterre. Sa campagne militaire est un échec et se solde par la chute de l'Empire. L'Empereur est contraint d'abdiquer en 1815, le roi Louis XVIII lui succède. Sous son règne, les Traités de 1814 et 1815 sont signés et la Guadeloupe comme la Martinique sont rétrocédées par l'Angleterre à la France.

Sous la Restauration (1814-1830)

Alors qu'en France sous la Restauration, toute une littérature de Victor Hugo à Prosper Mérimée se penche sur la question de l'esclavage, dans les colonies le règne de Louis XVIII est d'abord synonyme d'un retour au régime antérieur à 1789. À partir de 1817, le gouverneur

---

[156] Au nom du peuple français, Bonaparte premier consul, proclame le décret du 30 floréal an x (20 mai 1802) dont voici les trois premiers articles : « Dans les colonies restituées à la France en exécution du traité d'Amiens, du 6 germinal an X, l'esclavage sera maintenu conformément aux lois et règlements antérieurs à 1789. Art 2 Il en sera de même dans les autres colonies françaises au-delà du cap de Bonne - Espérance. Art 3 La traite des noirs et leur importation dans les dîtes colonies, auront lieu, conformément aux lois et règlements existants avant la dite époque de 1789 ».

[157] François Lemaire, *Le rétablissement de l'esclavage en Guyane, 1802*, article en ligne 2007. https://www.histoirehttps://www.histoire-image.org/etudes/retablissement-esclavage-guyane-1802image.org/etudes/retablissement-esclavage-guyane-1802 consulté le 11/01/2018.

est seul investi de l'autorité royale. À l'époque, le système de gestion centralisé comprend un Conseil général composé de hauts-fonctionnaires et de colons. En 1819 des propriétaires d'Habitation ou de Domaines sont nommés par le pouvoir central pour former un comité consultatif en Martinique. Cependant afin de prévenir toute velléité de rébellion comme celle qui a conduit à l'indépendance d'Haïti, le gouvernement central entreprend la réforme du système colonial. La décision ministérielle du 10 juin 1824 renforce le pouvoir central et celui du gouverneur royal dans les colonies.

La Monarchie de Juillet (1830-1848)

À partir de la révolution des Trois Glorieuses de juillet 1830, la Monarchie s'oriente vers une forme de décentralisation administrative rendant possible pour les colons français leur intervention sur le plan législatif.

En France, bien que la « Société des amis des Noirs » parvienne à faire adopter dès le 24 mars

1792 un décret législatif accordant aux Libres de couleur l'égalité civique, ce n'est que par une ordonnance du roi des Français Louis-Philippe 1er en date du 12 juillet 1832, que cette réforme donne aux maîtres d'esclaves ou aux "patrons"[158]l'autorisation d'affranchir leurs esclaves. Cette réforme coloniale va aussi modifier les rapports entre la France et les Colonies. Par l'adoption de la « Charte coloniale » du 24 avril 1833, qui régit les quatre colonies, des Conseils coloniaux remplacent les Conseils généraux[159]. Dès lors, la représentation d'un pouvoir local élu devient possible dans le cadre d'un régime censitaire réservé à l'élite blanche.[160]Le Conseil colonial est autorisé à prendre des décisions qui restent néanmoins soumises à l'approbation du pouvoir central.

Tandis que, dans les colonies françaises, les conseillers coloniaux, qui sont majoritairement des propriétaires terriens, restent très attachés au maintien de l'esclavage, le Parlement britannique vote une loi décidant l'abolition progressive de l'esclavage dans ses colonies en 1833[161]. Cette idée traverse la Manche et un an plus tard le poète et homme politique Alphonse de Lamartine préside la « Société française pour l'abolition de l'esclavage »[162].

---

[158] Le patron est le nom donné aux gens de condition juridique libre et nantis d'un certain pouvoir économique et social.

[159] Dominique Aimé Mignot, « Le premier conseil général de Guadeloupe », in. *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (1827-1832) , p. 201. https://doi.org/10.7202/1036813ar, consulté le 18/09/2019.

[160] Loi sur le régime législatif des colonies, article 1, ANOM, GÉNÉRALITÉS C.268.

[161] Le parlement britannique ne prévoyait une abolition définitive qu'au 1e août 1840.

[162] La Société française pour l'abolition de l'esclavage (SFAE) fut fondée en 1834. Elle est constituée de personnalités (Victor de Broglie, Odilon Barrot, Hippolyte Carnot, Alphonse de Lamartine, Charles de Rémusat, La Rochefoucauld-Liancourt, Tocqueville, Charles de Montalembert, et bien d'autres.

Mais il faudra attendre les Rapports Rémusat[163]suite à la proposition d'Hippolyte Philibert Passy[164] en 1838, Tocqueville [165] en 1839 et la Commission de Broglie[166] en 1843 pour que la voie de l'émancipation s'ouvre dans les colonies françaises. La liberté de l'esclave devient possible à partir du vote de la loi Mackau[167] de 1845, mais elle reste conditionnée par le « rachat forcé ».

La Deuxième République (1848-1852)

La Monarchie de Juillet est renversée à Paris par les journées révolutionnaires du 22 au 24 février 1848. La IIe République est proclamée. Entre le mois de février et le début de mars 1848, le gouvernement provisoire adopte des mesures démocratiques telles que la liberté de la presse, l'abolition de la peine de mort, l'abolition immédiate de l'esclavage ou encore le suffrage universel masculin qui ne sera cependant pas appliqué dans les colonies. Le Conseil colonial est supprimé et ses pouvoirs tombent entre les mains de commissaires généraux de la République. En décembre 1848, Charles Louis Napoléon fils du roi Louis Napoléon de Hollande et neveu de l'empereur Napoléon Ier est élu à la tête de l'État pour quatre ans, au suffrage universel. Il devient le premier président de la république française. Il prend rapidement ses distances avec l'Assemblée très conservatrice, mais sachant que ses pouvoirs devaient expirer en mai 1852 et qu'il n'était pas immédiatement rééligible, il ne voit d'autre issue que de préparer un coup d'État. Celui-ci sera validé par la population le 2 décembre 1851.

Le Second Empire (1852-1870)

Charles-Louis-Napoléon Bonaparte reste ainsi au pouvoir. Il prend le nom de Napoléon III et instaure le Second Empire. Dans le cadre de ce régime, les relations entre le pouvoir central et les colonies sont de l'ordre du rapport de forces et ce n'est qu'en 1854 qu'une assemblée locale

---

[163] Charles de Rémusat (1797-1875) est un écrivain, philosophe et homme politique.

[164] Hippolyte Philibert Passy est un économiste et homme politique français né à Garches le 16 octobre 1793 et mort à Paris le 1er juin 1880.

[165] Alexis-Henri-Charles Clérel, comte de Tocqueville (1805-1859) est généralement appelé par Alexis de Tocqueville, est un philosophe politique, il est un précurseur de la sociologie et un homme politique français.

[166] Achille Léonce Victor Charles de Broglie (1785-1870), prince puis, dès 1804 duc de Broglie, est un homme d'État français, président du Conseil sous la Monarchie de Juillet.

[167] Ange René Armand de Mackau (1788-1855) est un amiral et homme politique français, ministre de la Marine et des Colonies.

Loi Mackau, Article 5 de la loi du 18 juillet 1845. « Les personnes non libres pourront racheter leur liberté, ou la liberté de leurs pères ou mères ou autres ascendants, de leurs femmes et de leurs enfants et descendants légitimes ou naturels, sous les conditions suivantes : si le prix du rachat n'est pas convenu amiablement entre le maître et l'esclave, il sera fixé, pour chaque cas, par une commission. . . Toutefois, l'esclave affranchi par voie de rachat ou autrement sera tenu, pendant cinq années, de justifier d'un engagement de travail avec une personne de condition libre. Cet engagement devra être contracté avec un propriétaire rural, si l'affranchi avant d'acquérir la liberté, était attaché comme ouvrier ou laboureur à une exploitation bi rurale ».

est rétablie. Ce sera le « nouveau » Conseil général dont les fonctions resteront néanmoins apolitiques et exclusivement d'affaires[168]. Dès lors, un bras de fer est entamé entre les colonies qui réclament plus de liberté et l'Empereur Napoléon III. La France signe le traité de libre-échange avec l'Angleterre le 23 janvier 1860 et dans le prolongement de mesures libérales sur le plan économique, le Sénatus-consulte du 4 juillet 1866 accorde des pouvoirs importants aux conseillers généraux des colonies. Dorénavant ils pourront par exemple voter les tarifs douaniers et l'octroi de mer ou encore jouir d'une certaine autonomie financière.

La IIIe République (1870-1940)

Le 2 septembre 1870 la défaite de l'armée française à Sedan et l'arrestation de Napoléon III sonne le glas du Second Empire et la proclamation de la Troisième République. Dans les vieilles colonies, le nouveau régime politique suscite l'espoir de voir introduire le suffrage universel et les principales institutions politiques au niveau local. Les élections cantonales de janvier 1871 ont lieu et font exister une assemblée locale élue par les citoyens. Pour la première fois des représentants politiques blancs, métis et noirs siègent côte à côte dans un cadre qui préserve toutefois l'administration coloniale. La loi du 10 août 1871 est déterminante pour les Conseils généraux de l'Hexagone. Elle accorde une certaine autonomie aux conseillers et sera partiellement appliquée aux Conseils généraux de la Guadeloupe et de la Martinique. Dans un contexte économique difficile, le gouvernement adopte des mesures en 1880 visant à contrôler les pouvoirs décisionnels et financiers grandissants des conseillers généraux antillais. En 1892, ces derniers perdent la liberté d'établir le tarif général des douanes et en 1899 une commission chargée d'examiner les budgets et les dépenses des colonies « préconise leur autonomie budgétaire, mais y ajoute de nouvelles charges jusque-là assurées par l'État »[169]. Ce n'est qu'à partir de 1918 que les Conseils généraux recouvrent leurs droits. Néanmoins jusqu'à la seconde guerre mondiale le pouvoir central se réserve celui du contrôle des finances locales. La période de la seconde guerre mondiale est associée au nom de l'Amiral Robert, un proche de Vichy, et aussi à la paralysie des institutions locales.

La Départementalisation 1946

Le 19 mars 1946, la Loi de départementalisation portée par plusieurs élus Aimé Césaire,

Léopold Bissol, Gaston Monnerville et Raymond Vergès est votée à l'unanimité. Les quatre colonies sont érigées en départements français de l'Outre-mer. Pour la Guadeloupe comme pour la Martinique, si cette date correspond à un moment charnière qui va conduire à une reconnaissance statutaire, à l'égalité en droit et à de nouvelles aspirations locales, elle n'a en

---

[168] L'assemblée du Conseil général est composée de 24 membres, 12 nommés par le gouverneur et 12 élus par les conseillers municipaux -eux- mêmes nommés par le gouverneur-, pour 6 ans renouvelables par moitié tous les 3 ans.

[169] Monique Millia-Marie-Luce, « Le renouvellement des institutions 1870-1945 », in. *Le Conseil Général de la Martinique* 1827-2015, éd. Conseil Général, 2015, p.49.

revanche pas été l'occasion pour les populations des deux îles d'élucider l'origine d'une forme d'animosité entre les habitants. À cet égard, Julie Lirus fournit dans son ouvrage *Identité Antillaise*[170]les résultats d'une étude menée auprès d'étudiants de la diaspora antillaise. La psychologue martiniquaise évoque la persistance de tensions, de préjugés et de stéréotypes dans le système de représentation sociale antillais. À titre d'exemples, elle précise que :

> « 44% de Guadeloupéens jugent les Martiniquais « assimilés, plus aliénés, plus prêts à s'acculturer » ou encore que le Martiniquais juge « très positivement les Guadeloupéens » pour leur « conscience politique et leur refus d'assimilation », mais que 26% de Martiniquais font une remarque portant sur des traits morphologiques pourtant partagés- et considèrent que les Guadeloupéens sont « Soubarous, sauvages, plus près du Nègre, plus grosso-modo, plus frustres »[171].

Les chapitres suivants montrent le caractère insidieux de ces antagonismes historicisés. Ils s'inscrivent dans une construction sociale de mise en concurrence, un système hiérarchique racialisé qui continue de façonner toutes les sphères du lien social et nourrit les imaginaires créatifs.

Conclusion intermédiaire

Nous avons vu comment la Monarchie française en plaçant la Guadeloupe sous la tutelle économique de la Martinique a longtemps maintenu une concurrence et des tensions entre les deux îles. Par la suite et à l'inverse de ce qui s'est produit à la Martinique, les mouvements révolutionnaires en Guadeloupe ont contribué au renouvellement de la population –départ et exécution des « Békés »- puis à une nouvelle immigration blanche plus tardive. Contrairement à ce qui se passe en Martinique, le renouvellement de la formation sociale est à l'origine de fortes contestations locales.

La gestion des îles est centralisée. L'autonomie administrative des Conseils généraux est progressive mais s'accompagne de contraintes budgétaires croissantes.

Après la seconde guerre mondiale les représentants des colonies obtiennent le rattachement de tous les territoires de France à la République. En revanche la garantie de l'application d'un droit social commun à tous les Français n'est pas une réalité suivie des faits.

Ce long parcours historique a permis de mettre en avant les différences entre deux régions françaises des Amériques et notamment le processus « de constructions sociales, de catégories qui ordonnent visions et divisions de la réalité et par conséquent exigent du chercheur une certaine vigilance quant à leur utilisation»[172]. Ce processus nous invite aussi à penser l'absence

---

[170] Julie Lirus, *Identité Antillaise*, éd. Caraïbéennes, 1979, p. 114.

[171] Ibid., Julie Lirus, p. 112.

[172] Martine Hovanessian, Yasmine Marzouk et Catherine Quiminal, « La construction des catégories de l'altérité », in. *Journal des anthropologues*, 1998, pp. 72-73.

de solidarité et de communauté comme la construction d'identités minoritaires clivées, étrangères à elles-mêmes et freinées dans leur acte de création d'un corps collectif.

Nous verrons par la suite l'implication de ce clivage en abordant l'organisation des institutions, le fonctionnement des politiques culturelles et de la sphère artistique et comment il permet de rendre compte d'un fondement idéologique autant qu'économique soutenus par la pensée d'une hégémonie du Centre sur les marges.

1.2. CHAPITRE II– DE L'ANOMIE À L'HYSTÉRÈSE

1.2.1. Catégorisation et visées hégémoniques

1.2.1.1.Le poids du religieux

L'hystérésis ou hystérèse désigne la persistance d'un phénomène quand cesse la cause qui l'a produit. Elle perdure dans l'imaginaire de l'Occident chrétien dans lequel une ligne de partage oppose de manière binaire les Catholiques et les autres. Dans son œuvre *Arsinoé d'Afrique*[173], Bernard Domeyne précise que la construction d'une représentation du Noir est déjà inscrite dans la Bible. Considérée par les Chrétiens comme le Livre sacré canonique, la Bible va pourtant selon l'écrivain contribuer à propager l'idée d'une soumission pénale du Noir qui justifiera une dévalorisation sociale et religieuse, sa forclusion et par la suite son asservissement**.** Pour comprendre le processus, il faut prendre connaissance des chapitres 9-10 de la Genèse.

> « Les fils de Noé, qui sortirent de l'arche, étaient Sem, Cham et Japhet […] C'est par eux que fut peuplée la terre. » Le malheur fit que « Noé le cultivateur, se mit à planter la vigne. Il but du vin, s'enivra et se découvrit à l'intérieur de sa tente. Cham, le père de Canaan, voyant la nudité de son père, sortit rapporter la chose à ses deux frères […] Revenu de son ivresse, Noé apprit ce que lui avait fait son fils cadet. « Maudit soit Canaan, dit-il ; qu'il soit le dernier des esclaves de ses frères ! »
>
> Et il ajouta : « Béni soit le Seigneur, Dieu de Sem, et que Canaan soit son esclave ! Que Dieu donne de l'espace à Japhet : que celui-ci habite dans les tentes de Sem, et que Canaan soit son esclave ! » [174]

[173] Bernard Domeyne, Arsinoé *d'Afrique - Tome II : Aurora barbarorum*, Volume 2, éd. Publibook, 2013, p. 328.
[174] *La sainte bible*, Usines Brepols S.A. Turnhout, Belgique, Genèse 9-10, 1973, p.11.

Toujours selon Domeyne « D'un point de vue idéologique, l'église[175] a popularisé la légende de la descendance de Cham, fils maudit de Noé dans la Bible, condamné à n'être à jamais que l'esclave de l'esclave de ses frères, identifiant les Africains aux descendants de Cham ». Cette interprétation que l'on dit apocryphe, reste néanmoins selon l'écrivain et journaliste Akam Akamayong une justification et un moyen de légitimer l'asservissement du Noir[176].

Le « 8 janvier 1454, Nicolas V, de son vrai nom Tommaso Parentucceli [1397-1455], 208e pape, écrit au souverain du Portugal Alphonse V une bulle papale spéciale l'autorisant à soumettre en esclavage les [N]ègres de Guinée et les païens »[177].

Figure 5 : Raymond Médélice (1397-1455) *Tommaso Parentucceli* Pape Nicolas V, acrylique sur toile, 126 x 137 cm, 2019, photo @Clément.

[175] Eglise catholique apostolique et romaine.

[176] Akam Akamayong*, 8 Janvier 1454 : l'Église catholique et le Pape Nicolas V bénissent l'esclavage et la traite négrière !,* Rebellyon.info, article publié le 8 janvier 2016, Rebellyon.info*, https://rebellyon.info/8-Janvier-1454-l-eglise-catholique*

[177] Ibidem., Akam Akamayong.

Tommaso Parentucceli [1397-1455] Pape Nicolas V est aussi le titre de l'œuvre réalisée par le plasticien martiniquais Raymond Médélice. L'œuvre présentée pour la première fois à la Coursive Station Culturelle en 2019 retrace le périple des esclaves jusque dans les Amériques. Dans l'œuvre, ceux que l'on nommait « Bois d'ébène » par analogie de valeurs chromatique et marchande font le Passage du milieu à bord d'un navire négrier. Entre ciel et terre tout n'est que violence comme le symbolise l'aplat de rouge et les tourbillons qui parcourent l'espace central de la toile. Menacés par un carcan de fer ou travers -ainsi nommé aux Antilles parce qu'il entrave tous déplacements-, les biens meubles sont immobilisés. Pourtant et en dépit de la contrainte physique, le cycle de la vie ne peut être jugulé comme le laisse penser l'éclosion de sept feuilles. La symbolique du nombre sept est universelle à titre d'exemples : les sept Hespérides, les sept portes de Thèbes, les sept fils et sept filles de Niobé, les sept cordes de la lyre, les sept sphères, ses sept jours de la semaine, les sept merveilles du monde, les sept couleurs de l'arc en ciel.

Au lieu de dépérir dans cet espace de violence et à la faveur de la photosynthèse d'une lumière écarlate, le bois d'ébène hors de sa terre pousse.

D'espoir il en est encore question avec la représentation d'une petite maison rudimentaire que l'on nomme aux Antilles une « case » et qui pourrait bien représenter un abri dans le tumulte de ce monde. Elle est bleue comme le ciel un jour de beau temps et s'élève dans les cieux.

Pourtant l'artiste en appelle à la vigilance de ses contemporains et souligne les dangers qui continuent de menacer cette société. Des piranhas sont présents dans les trois sections verticales de la toile. Ils sont de forme carrée après leur conditionnement, mais loin d'être inoffensifs comme ceux que l'on trouve dans l'assiette des consommateurs, ils sont dotés d'une dentition acérée et dévorent tout lorsqu'ils sont excités par la présence de sang. La représentation horizontale de ces poissons d'eau douce parachevant la forme d'une croix peut se lire en diachronie. Le danger représenté par les piranhas a commencé au moment de la Traite et continue de produire ses effets néfastes dans le quotidien de la case et dans les institutions religieuses.

Le traitement réservé au Noir durant la colonisation illustre le sentiment d'une hiérarchie entre les êtres, il conforte aussi celui d'une impunité des colons qui est légitimée par la prétention

évangélisatrice de l'église. Dans son installation L'héritage de Cham[178], l'artiste guadeloupéen Bruno Pédurant fait référence à l'œuvre iconographique d'Albrecht Dürer Adam et Eve[179] à travers laquelle le peintre de la Renaissance allemande proposait la représentation de l'humanité.

Figure 6: Bruno Pédurand, L'héritage de Cham, installation, techniques mixtes, huile, panneaux de bois 200x50 cm, clous, décalcomanie, Bible, socles, bougies, 2008, photo © Dino Seigespan

Entre ombre et lumière -présence de colonnes blanches surplombées de bibles encadrant l'unique colonne noire-, *L'héritage de Cham***,** de Pédurand souligne une représentation religieuse, idéalisée et eurocentrée du monde. La femme et l'homme prototypiques sont d'un

[178] Bruno Pédurand, *L'héritage de Cham est une* installation de 2008. Elle est constituée de cinq panneaux de bois sur lesquels sont transférés les personnages inspirés de l'œuvre d'Albrecht Dürer. Au bas de chaque panneau, est gravé un passage du Code noir. Cinq bibles cloutées posées sur des socles en bois peints sont placées devant chacun des panneaux.

[179] *Adam et Ève* est une gravure sur cuivre d'Albrecht Dürer réalisée en 1504.

blanc virginal, candidus ou pureté absolue. La complexion du couple originel s'impose comme étant la représentation du monde niant toute altérité.

Dans le prolongement des textes sacrés, les écrits des historiens, des témoignages écrits vont faire apparaître une classification physico-morale. Ainsi les « Judas » du Bénin sont suicidaires[180] et en tant que tels, ils sont des pécheurs condamnables, des criminels. En effet, la Bible voit le suicide comme un meurtre, celui de soi. Or Dieu seul est en droit de décider quand et comment une personne doit mourir. Pourtant l'esclave dès l'embarquement sur les côtes d'Afrique, dès son arrivée dans les îles a lutté pour sa liberté physique et a organisé la révolte sous diverses formes. Le suicide, l'avortement, l'infanticide, l'empoisonnement des maîtres, qui seront qualifiés de « marronnage » ont été ses premiers modes de lutte.

Mais pour l'Europe chrétienne, les caractéristiques physiologiques du Noir ne sont pas celles d'un être humain et sa description relève davantage de la zoologie. Le Noir est un animal, un sauvage.Sur ce point, Gabriel Debien cite ce passage très éloquent.

Les Judas y sont décrits comme ayant « médiocre réputation » parce qu'ils étaient géophages « quant aux Aradas, ils avaient l'habitude de manger des chiens »[181] .

Le comportement païen des Judas, inacceptable pour l'église, devait l'être plus encore pour le colon qui faisant face aux mœurs africaines, subissait dans certains cas une double perte financière celle de son esclave mutilé par l'animal et celle de son chien dévoré par le sauvage. Le rapport au chien en Martinique et en Guadeloupe reste par ailleurs toujours très marqué par le rôle qu'a pu jouer l'animal dans la chasse au Neg (Nègre) Marron. Ainsi nommés les fuyards étaient pourchassés par des hordes d'animaux affamés et dangereux et « les chiens à esclaves passaient, selon les moments et l'usage qui en était fait, d'instrument de domination et d'intimidation des esclaves des plantations à celui plus large de lutte et de répression contre les Marrons »[182].

---

[180] Gabriel Debien, *Les Esclaves*, (op.Cit.), p.48.

[181]Georges Lutz, « Un avatar de la domestication des animaux : les chiens à esclaves : Buscadores de Cuba et de Saint-Domingue », in, Outre-Mers Revue d'histoire, tome 90, n°340-341, 2e semestre 2003. Haïti Première République Noire. pp. 61-81; doi : 10.3406/outre.2003.4043 http://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2003_num_90_340_4043, consulté le 19/04/2018.

[182] Ibid., Georges Lutz, *Un avatar,* Revue d'histoire, 2003, pp.61-81.

Aujourd'hui le chien n'est pas considéré comme un animal de compagnie, c'est un gardien. Enchainé, l'accès à l'intérieur de la maison lui est généralement interdit, son contact se limite très souvent aux soins de maintien essentiels et nécessaires à la reproduction de « sa force de ravail », à la garde. L'artiste guadeloupéen Philippe Thomarel a représenté le rapport au chien dans la société antillaise.

Figure 7 : Philippe Thomarel, Territoires radiographiques, huile sur toile, 200 cm x 200 cm, 2003, photo @Fondation Clément

Par métonymie, ses chiens présentés à la Fondation Clément en 2014 dans son exposition *Les territoires radiographiques*[183], les chiens portent parfois un chapeau napoléonien en papier, et à d'autres occasions ce sont les enfants opprimés ou enfants esclaves que l'on appelle les « Rest'Avec»[184] que Thomarel Philippe représente de manière métaphorique avec une muselière.

[183] Philippe Thomarel, exposition *Les territoires radiographiques*, Fondation Clément, 2014 https://youtu.be/5sKHjmMx8KM

[184] Les « Rest'Avec » sont encore aujourd'hui en Haïti des enfants orphelins ou vendus. Leur traitement rappelle celui réservé aux esclaves. Ils sont déscolarisés et doivent rester avec ceux à qui ils ont été confiés. Ils travaillent comme porteurs d'eau et font l'objet de nombreuses maltraitances physiques et psychologiques.

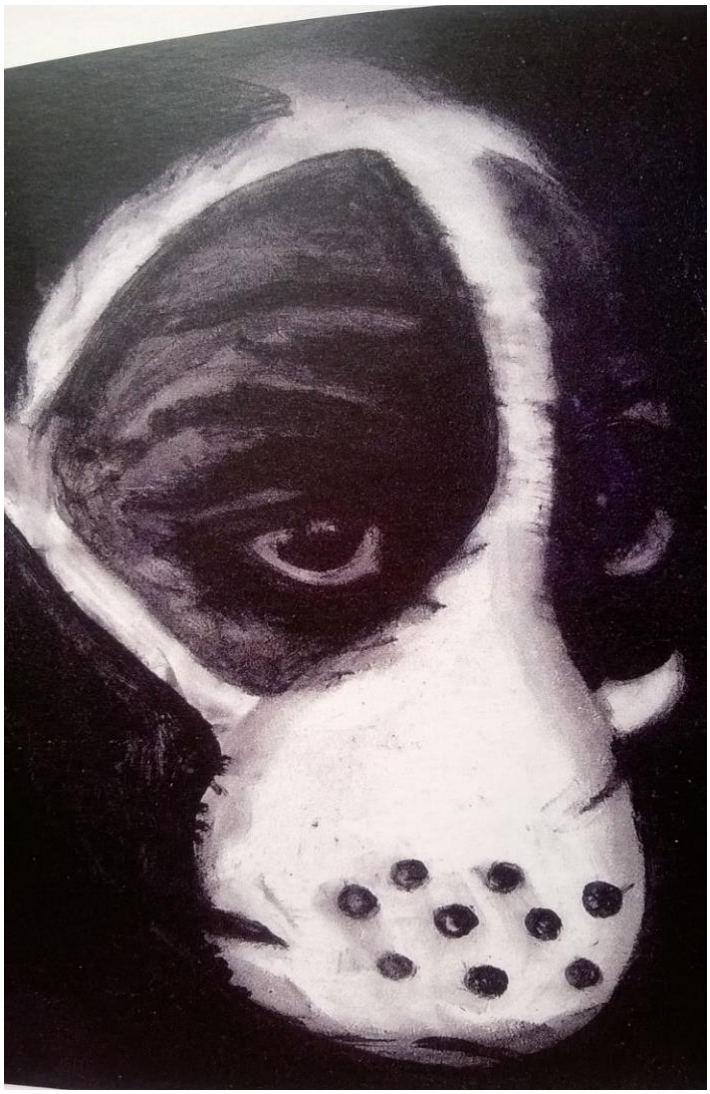


Figure 8 Philippe Thomarel, Silence, fusain sur bois, 30 x 30 cm, 2014 photo @Fondation Clément

1.2.1.2.Iconoclasme religieux

Comme le souligne Jocelyn Valton[185], les récits de prêtres et de missionnaires permettent de comprendre l'origine « d'une longue léthargie et donnent des clés pour mieux appréhender les difficultés qu'allaient devoir surmonter les Afro-descendants de la Caraïbe pour investir le champ de la création plastique »[186]. Le critique d'art n'a de cesse de rappeler combien les doctrines aniconiques furent des entraves à la création plastique dans les Caraïbes qui fut considérée comme une «production profane et séjour des démons »[187]. La destruction systématique de statuaires, figurines et les idoles a eu des conséquences incommensurables pour le patrimoine artistique et culturel caraïbéen. Une perte matérielle à laquelle s'ajoute dit-il une « dimension symbolique, l'inscription au fer rouge d'un interdit de la représentation dans l'inconscient des Afro-Caraïbéens et ses effets inhibiteurs sur les imaginaires »[188]. Quelques artistes contemporains tentent pourtant de renouer avec la dimension rituelle et sacrée africaine. Ils revisitent le parcours ancestral. Ils se souviennent que l'esclave dans un esprit de révolte et de liberté s'adonnait à des pratiques mystico-religieuses. La nuit ceux qui s'étaient reconnus comme venant d'une même ethnie se réunissaient à l'insu des maîtres et, tout en adoptant la conversion au christianisme, la détournait[189]. L'esclavage a forcé l'Africain à détacher sa religion de son lieu d'origine pour la recréer dans une zone géographique nouvelle. Il a dû rythmer sa vie d'après le calendrier du Maître. Les peuples opprimés ont alors dissimulé aux yeux des Blancs leurs cérémonies animistes. De ces adaptations forcées, nous dit Bastide est né « un syncrétisme spatial ou en mosaïque, qui juxtapose les pegi africains à des chapelles catholiques, le pe vaudouesque ou l'autel de macumbas à des pierres, des bouteilles de tafia, des croix, des statues de saints, des cruches enfermant les âmes des morts »[190]. Ces pratiques

---

[185] Jocelyn Valton, *Fétiches Brisés, Une longue éclipse des arts plastiques dans les Caraïbes,* 1997 2013 http://jocelynvalton.blogspot.fr/2013/11/f-e-t-i-c-h-e-s-b-r-i-s-e-s_26.html consulté le 13 avril 2017.

[186] Ibid., Jack Goody, Françoise Marin. *Icônes et iconoclasme.*

[187] Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, éd. PUF, 1912, pp.13- 42. [Livre disponible dans Les Classiques des sciences sociales. JMT]. « N'existe-t-il pas de grandes religions d'où l'idée de dieux et d'esprits est absente où, tout au moins, elle ne joue qu'un rôle secondaire et effacé ? ».

[188] Ibid., Jocelyn Valton, *Fétiches Brisés.*

[189] Roger Bastide, *Les Amériques noires*, Payot, 1967, p. 160.

[190] Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, Essais d'ethnographie, New York : Parapsychology Foundation Inc., 1928, (nouvelle éd), 1954, p.43. Toutes « les croyances religieuses connues, qu'elles soient simples ou complexes, présentent un même caractère commun : elles supposent une classification des choses réelles ou idéales que se représentent les hommes en deux genres opposés, désignés généralement par deux termes distincts que traduisent les mots de profane et de sacré. La division du monde en deux domaines comprenant l'un, tout ce qui est sacré, l'autre, tout ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée

témoignent de divergences entre deux systèmes de croyances opposées. Dans tous les lieux où l'esclavage a privé l'homme de sa liberté physique, la spiritualité a représenté la première échappatoire possible. Et c'est dans la clandestinité que l'esclave a commencé à investir une autre dimension, synonyme d'évasion et de puissance. Par exemple les cérémonies du Vaudou commencent par une prière catholique. Aujourd'hui encore les prêtresses et les prêtres du Brésil reconnaissent que le syncrétisme n'est qu'un « masque des Blancs mis sur des dieux noirs ». Chaque Saint catholique est devenu un support symbolique correspondant à un esprit vaudou, ainsi derrière le culte à la Vierge Marie, il s'agit de l'esprit Erzulie, Mulâtresse à la vie de débauche, selon la mythologie vaudou ; derrière Saint Pierre, il s'agit de l'esprit Legba, intermédiaire entre l'univers terrestre et l'univers des esprits. L'œuvre Autel des plaisirs de Norville Guirouard Aizée devient le support symbolique et esthétique du mystico-religieux indou et n'est pas sans rappeler les planches des fakirs indiens et les pratiques rituéliques biens connues dans les Caraïbes.

Figure 9 : Norville Guirouard Aizée, Autel des plaisirs, bois et clous, H 23x L20 x 40 cm, 2003, photo @ inconnus

religieuse ; les croyances, les mythes, les dogmes, les légendes sont ou des représentations ou des systèmes de représentations qui expriment la nature des choses, les vertus et les pouvoirs qui leur sont attribués, leur histoire, leurs rapports les unes avec les autres et avec les choses profanes. Mais, par choses sacrées, il ne faut pas entendre simplement ces êtres personnels que l'on appelle des dieux ou des esprits ; un rocher, un arbre, une source, un caillou, une pièce de bois, une maison, en un mot, une chose quelconque peut être sacrée ».

L'hétéronomie n'aurait pas disparue et se retrouverait parmi les fondements de l'école indigéniste et au cœur du folklore évoqué par Jean Price-Mars. Avec *Ainsi parla l'oncle* l'auteur tente dès 1928 de réhabiliter la pratique du Vaudou en Haïti. Romanciers, poètes défendent la spiritualité particulière et la vision du monde originale que représente le Vaudou haïtien, une empreinte extérieure qui aux Caraïbes-Amériques est aussi plurielle et s'exprime à travers la création plastique contemporaine.

Figure 10 : Norville Girouard-Aizée, Rue du monte en ciel, cordes et coutelas, H 450 x L57 cm, 2003, photo @ inconnu

Le travail du Martiniquais Norville Guirouard Aizée en est une illustration. L'installation du plasticien s'intitule *Rue du monte en ciel*. Le titre de cette œuvre pour le moins métaphorique, pourrait renvoyer à une dimension spirituelle. Il évoquerait la montée de l'âme au paradis ou si l'on préfère le passage du défunt vers la lumière. En effet, « Rue monte en ciel » est le nom d'une ruelle en escalier située dans le quartier du Fort à Saint Pierre en Martinique, en haut de laquelle se trouvait le séminaire-collège Saint-Louis-de-Gonzague, un établissement catholique.

Dans une version plus triviale, il pourrait être question des plaisirs terrestres puisque cet escalier dans sa descente menait l'aventurier dans la rue qui aurait abrité des lupanars pour les marins de passage et les gens aux mœurs dissolues.

Une autre hypothèse, Norville Guirouard Aizée ayant beaucoup voyagé en Inde -pays de son épouse-, renverrait à l'histoire, aux croyances mystico-religieuses et aux symboles spécifiques antillais.

La description de l'œuvre nous permet en effet cette analyse. Il s'agit d'une échelle de cordes mesurant 450 cm de hauteur, d'une largeur de 57 cm, pesant 4,5 Kg dont les marches ascensionnelles sont figurées par des coutelas. Le premier marchepied d'un noir ébène pourrait bien être la métaphore du parcours du « Nègre » dans la société antillaise hiérarchisée et racialisée. Ces marches sont impraticables, dangereuses et pour le moins dissuasives. Seule la connaissance historique, culturelle et spirituelle ayant cours dans le bassin caraïbéen offre les clefs de la réflexion sur l'œuvre. Rappelons tout d'abord que le coutelas dans les sociétés de plantation est avant tout un objet usuel. On l'utilise pour défricher, couper la canne à sucre. Le coutelas c'est aussi l'instrument qui servit à couper le pied de l'esclave fugitif, la main du voleur du XVII au XIX siècle. C'est enfin un outil des rituels indiens-coolies servant à éprouver la foi ou à trancher la tête de l'animal sacrificiel. L'œuvre de Norville Guirouard-Aizée combine des références au traitement des esclaves africains sur la plantation, aux pratiques des ascètes Soufi, voire à celles des fakirs indiens. Elle évoque le mysticisme indou largement répandu dans la Caraïbe et en particulier à la Guadeloupe. Tout ceci relève d'un assemblage culturel et artistique, traduisant la prégnance tout comme l'interpénétration des pratiques et des croyances exprimées dans les arts contemporains.

De même l'œuvre du plasticien Mickaël Caruge fait référence à « l'indianité » de l'Antillais. Elle se lit à partir de trait phénotypique, de signes et de symboles.

Figure 11 : Mickaël Caruge, Ox Castle, acrylique sur toile, 130 x 97 cm, 2013, photo@ Caruge

Figure 12 Mickaël Caruge, Madishiva, acrylique sur toile, 130 x 97 cm, 2013 @Caruge

Ces œuvres invitent selon Mickaël Caruge, à repenser « le corps social, l'homme dans le groupe ». *Madishiva* est la représentation figurative du « sādhu », un terme sanscrit qui signifie, « homme de bien, saint homme » qui a choisi de fuir sa caste ou a décidé de s'exclure de la société pour d'autres motifs. Le sādhu devient chez Mickaël Caruge le symbole de la quête de

l'être et son lien avec son environnement par-delà le temps et l'espace comme le laisse suggérer ses cheveux portés en « locks ». La coiffe constituée de nœuds portée par les rastafaris de Jamaïque figure autant de racines symboles d'un ancrage terrestre que d'antennes reliant l'homme au domaine spirituel. Ces « dread locks » installent l'homme pieux dans une mise en relation entre terre et ciel. Les fleurs de lotus sont des références aux croyances bouddhistes et hindouistes. Ce lys d'eau symbolise l'évolution spirituelle de l'homme parce qu'il se développe dans les eaux cloacales, qu'il a la capacité de s'auto-nettoyer, de s'auto-régénérer, de survivre un laps de temps important, tout en conservant l'éclat de ses couleurs variées. Il symbolise ainsi la diversité, la force vitale, la beauté et la pureté. La symbolique du lotus se retrouve dans différentes cultures et notamment en Egypte où il est associé au soleil à son évolution, à la résurrection puisqu'il se ferme la nuit et fleurit le jour.

Cet autre tableau de Mickaël Caruge titré en anglais *Ox Castle* évoque l'Empire britannique et sa colonisation indienne, mais plus encore, il renvoie au bovin sacré dressé comme animal de trait. La vache sacrée est aussi utilisée pour les propriétés médicinales supposées de ses urines et de ses excréments. Elle est vénérée en Inde, symbole de vie grâce au lait qu'elle procure et aujourd'hui elle fait aussi l'objet d'un commerce florissant. Mais *Ox Castle*, la vache est un château intérieur, un temple spirituel que les Indiens nomment « Mère »[191] . Cette œuvre de Mickaël Caruge fait allégeance à la résilience, la religiosité et la grâce de la femme indienne dans la société antillaise.

1.2.1.3.Le transfert de la Païdeuma dans les arts et la culture

À travers la création plastique, l'artiste libère sa Païdeuma[192] qui, si l'on s'en réfère à l'ethnologue allemand Frobenius, correspondrait au « noyau, au centre spirituel, à l'âme » d'un peuple, en d'autres termes à ce que l'étymologie grecque décrit comme étant la faculté et la manière originale pour chaque peuple d'être ému, d'être saisi et qui, hors des carcans de la servitude, se libère dans la création plastique. Lors des douze expéditions qu'il entreprit en Afrique de 1904 à 1938, Frobenius démontra que les a priori à l'encontre des

[191] Antoine Müller, ARTE TV, *Inde : le business de la vache sacrée* https://www.arte.tv/fr/videos/082926-000-A/inde-le-business-de-la-vache-sacree/, 2018, disponible du 31/08/2018 au 21/08/2021, consulté le 29/09/2019.

[192] Leo Frobenius, cité dans *Tropiques*, n°5, avril 1942, et par Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et cultures*, Présence Africaine, 1954.

Noirs n'étaient que des inventions de l'Occident colonial. Dans ses observations, il décrivit par le menu ce qu'il vit en arrivant dans le Royaume du Congo.

> « […] une foule grouillante habillée de « soies » et de « velours », de grands Etats bien ordonnés, et cela, dans les moindres détails, des souverains puissants, des industries opulentes. Civilisés jusqu'à la moelle des os ! Et toute semblable était la condition des pays à la côte orientale, le Mozambique, par exemple »[193].

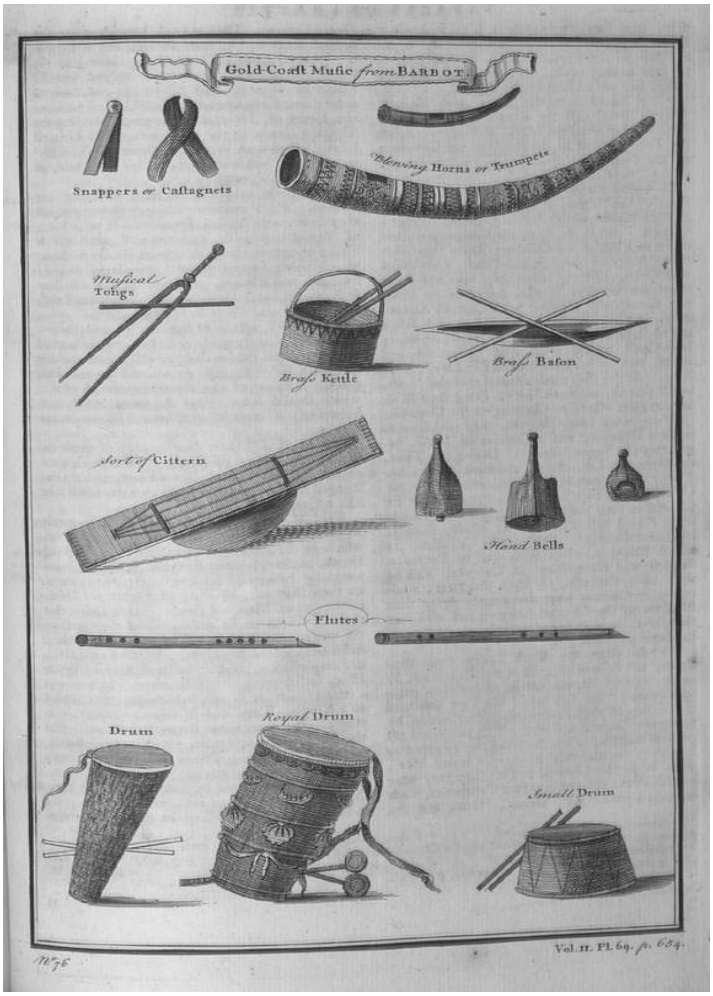


Figure 13 : Instruments de musique[194]

[193] Léo Frobénius, *Histoire de la civilisation africaine,* trad. Back et Ermont, Gallimard, Paris, 1938.

[194] Jean Barbot, « A Description of the Coasts of North and South Guinea » , in Thomas Astley, *A New General Collection of Voyages and Travels*, vol. 2, plate 69, University of Virginia Library, Londres, 1745, p. 654.

Figure 14 : Ville de Loango[195]

Frobenius explique à partir du concept d'aire culturelle ou Kulturkreis, les constantes de traits culturels trouvés dans toute l'Afrique et en Océanie. Il participa à la revalorisation de ces civilisations. Mais l'histoire a montré que la nécessité adaptative a pu aussi conduire à des formes d'acculturation[196]. La rencontre entre les individus, les contraintes sociales et historiques sont selon Roger Bastide à l'origine du phénomène d'acculturation qui doit être replacé dans le cadre de « structuration ou de déstructuration sociales »[197]. Il décrit le phénomène comme étant une interpénétration discontinue et asymétrique de cultures, déterminée en fonction du lieu où elle se produit, des populations en présence, de leur importance numérique et du rapport de subordination qui les unit.

Nous savons que les communautés appelées « quilombos » qui apparaissent au Brésil dans l'État d'Alagoas, les « Bosch » de la Guyane française et de la Guyane hollandaise, les Noirs marrons de la Jamaïque, ont connu ces formes d'acculturation. Pour Laënnec Hurbon, déjà, le

[195] Ibid., Jean Barbot, *A New General Collection of Voyages and Travels*, p. 215.

[196] « L'acculturation est l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des 2 groupes. » Redfield, Linton, Herskovits, 1936.

[197] Roger Bastide, « Problème de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in. *Traité de sociologie*, Gurvitch Georges (dir.), éd. PUF, Paris, 1960, vol. II, pp. 315-330.

contact avec les Indiens comme avec les planteurs blancs et les missionnaires a dû entraîner « chez les esclaves noirs un autre mode de rapport avec les coutumes africaines »[198].

Figure 15: Bertin Nivor, Kwaïb-kat-Kwazéshu, vinylique sur toile 192 x 92 cm, 1993, photo @Robert Charlotte

L'art des Marrons

Originaires de diverses contrées d'Afrique, les Marrons sont des descendants d'esclaves échappés des plantations et regroupés au XVIIe siècle, au Surinam, alors Guyane Hollandaise. Leurs créations riches et variées sont la fusion des cultures africaines et amérindiennes. Ils y oént développé l'art du *Tembé*, répondant tout d'abord aux besoins de survie immédiate et de communication, l'art du Tembé devient par la suite l'expression culturelle de sept ethnies amazoniennes, appelées les Businenge[199] qui poursuivent toujours aujourd'hui la construction d'une nouvelle culture À la suite du traité de paix signé en 1860 avec la France, seuls les Bonis sont installés sur la rive française du Maroni ; les autres groupes Saramaca, N'Djuka, Paramaka, Matawaï, Kwinti et Saakiki, sont établis au Suriname.

[198] Laënnec Hurbon, « Le culte du vaudou, Histoire- Pensée-Vie », in. *Croyants hors-frontières. Hier-Demain*, éd. Buchet/Chastel, 1975, 251 pp. Collection : Deux milliards de croyants. Chapitres X-XII, pp. 225-249.

[199] Le terme Businenge provient de l'anglais Bush Negroes et signifie « Nègres des Bois ».

L'art constitue un élément important de la vie sociale des Businenge qui utilisent les éléments naturels environnants. Le bois, la pierre, la calebasse, les textiles sont transformés. Les Marrons réactualisent l'idée d'une esthétique panafricaine tout en s'adaptant à un nouvel environnement économique et social. Le Tembé est un art géométrique qui est uniquement produit à l'aide de la règle et du compas parfois au couteau pour la mise en relief. La géométrie et les couleurs sont à la base d'un travail symbolique. Les figures s'entrelacent et viennent orner les objets de la vie courante. Tous peuvent prendre part à la réalisation d'un Tembé qui n'est pas l'œuvre exclusive du professionnel. Au contraire les jeunes personnes sont tenues d'en réaliser un.
« Le Tembé même le plus simple n'est jamais le fait du hasard c'est le travail sur soi, une initiation pour atteindre équilibre et harmonie ».
Le plasticien martiniquais Bertin Nivor réinvestit dans son art l'univers pictural du Marron. La précision géométrique du Tembé est utilisée dans son œuvre intitulée *Kwaïb-kat-Kwazéshu*. C'est un cube, un carré magique mathématique[200]. Une cible blanche oriente le regard vers un point de fuite central et une succession de cercles concentriques croissants qui de l'intérieur vers l'extérieur représentent les sept couleurs des chakras[201]ou centres énergétiques. Partant du chakra[202] coronal blanc/violet, la mire encadrée est symétriquement traversée de lignes et de courbes formant quatre triangles ou points cardinaux -le moi critique, l'altérité, le futur en haut et le passé en bas- se rejoignant en son centre. Dans l'œuvre on retrouve la correspondance chromatique avec les capteurs et transmetteurs d'énergie situés le long de la colonne vertébrale. La couleur rouge que les bouddhistes nomment Muladhara correspond au chakra racine en lien avec les forces telluriques, la couleur orange c'est Svadhishthana ou chakra sacré celui de la créativité, Manipura ou chakra du plexus solaire est jaune, c'est le siège de l'évolution. Anahata est vert, c'est le chakra du cœur, Vishuddha est bleu clair, c'est le chakra de la gorge et de la

---

[200] Dans un carré magique, il suffit d'ajouter les nombres d'une ligne, d'une colonne ou d'une diagonale pour trouver le même nombre que l'on appelle constante.

[201] Nom sanskrit traditionnellement donné à des objets ayant la forme d'un disque, parmi lesquels le soleil. Le terme est aujourd'hui plus connu pour désigner des « centres spirituels » ou « points de jonction de canaux d'énergie.

[202] Karine Papillaud, article en ligne In., *Psychologie.com, Les chakras, ces zones secrètes du corps*, « Sept "roues" invisibles. Pour les hindous, les "chakras" ("roues" en sanskrit) sont nos centres énergétiques. Ils sont à la base de la médecine ayurvédique, vieille de cinq mille ans. Les textes anciens parlent de 88 000 chakras répartis sur tout le corps. Mais ils en dénombrent sept majeurs, situés le long d'une ligne qui suit le trajet de la colonne vertébrale. D'autres médecines les reconnaissent à leur manière : en Chine, ils ont été intégrés dans la pratique de l'acupuncture ; en Occident, ils correspondent aux plexus, des réseaux de nerfs et de vaisseaux, dont le plus connu est le plexus solaire, situé sous le diaphragme ». http://www.psychologies.com/Bien-etre/Medecines-douces/Se-soigner-autrement/Articles-et-Dossiers/Les-chakras-ceshttp://www.psychologies.com/Bien-etre/Medecines-douces/Se-soigner-autrement/Articles-et-Dossiers/Les-chakras-ces-zones-secretes-du-corpszones-secretes-du-corps consulté le 22/08/2018.

communication Ajna ou chakra du troisième œil est bleu indigo. Il permet la prise de conscience et l'accès à la connaissance intérieure directe de la réalité.
Enfin Sahasrara est le chakra couronne, la cible blanche centrale évoquée précédemment, et qui comme son nom l'indique se trouve au sommet de la tête. Il est le siège de l'accomplissement de l'être humain. Bertin Nivor représente de manière abstraite l'intériorité émotionnelle et spirituelle du corps physique.
À chaque couleur correspond une réalité physique, physiologique mais aussi spirituelle.
Certains font la relation entre le corps terrestre et un corps céleste susceptible d'incarner le divin. Dans l'œuvre de Bertin Nivor l'alignement des chakras est dédoublé suggérant la duplicité de l'être ou à l'inverse la rencontre de deux individus. Le plasticien renoue ainsi avec les croyances des Indiens d'Inde, avec celles des Marrons africains et des Amérindiens.
L'héritage ancestral se retrouve aussi dans l'œuvre de Victor Anicet qui tout jeune homme a participé à des fouilles archéologiques en Martinique avec le Père Pinchon.

L'héritage amérindien

Comme l'explique Gerry L'Étang, l'archéologie témoigne de la présence d'un art précolombien dans les Petites Antilles. En dépit du peu de données, les scientifiques estiment son apparition à compter du Ve siècle avant J.-C. Les archéologues ont retrouvé en République Dominicaine et à Saints-Kitts des pétroglyphes[203]qui pourraient avoir été entièrement ou partiellement peints. On répertorie deux ensembles de gravures en Martinique, celui de Montravail dans la commune de Sainte Luce -Sud de l'île et au Galion près de la ville de La Trinité-. Les seules informations liées aux pétroglyphes émanent du père Breton qui ne reconnaît que quatre couleurs désignées par les Caraïbes insulaires : le jaune et le rouge, le blanc et le noir.
Dans ces récits, il enregistre néanmoins le vocable « lanati signifiant bleu ou pers, c'est-à-dire une couleur intermédiaire entre le bleu et le vert »[204]. Il est aussi difficile d'établir l'éventail chromatique utilisé chez les Kalina, dont la langue ne désigne que cinq couleurs « le vert se rattache au bleu, le brun au rouge »[205].

[203] Un pétroglyphe est un dessin symbolique gravé sur de la pierre.
[204] Wilhelmus Gerardus Ahlbrinck, *Encyclopédie des Caraïbes*, (trad.) Doude van Herwijnen, Paris, 1956, p. 229.
[205] Ces populations sont identifiées sur le cours moyen de l'Orénoque au deuxième millénaire avant notre ère et conquièrent les Antilles à partir du milieu du premier millénaire entre 500 et 300 avant J.C.

Leur art céramique utilise la peinture comme technique décorative dominante. Rouge, blanc et noir (bitume) associés ou superposés, sont parfois combinés aux traits incisés et aux formes modelées. Cet art saladoïde[206] -nommé ainsi d'après le site de Saladero au Venezuela -100 avant J.C. à 350 après J.C- utilise pour ses décors peints, des symétries complexes, où l'on retrouve de façon récurrente des motifs stylisés de grenouilles, tortues ou chauves-souris frugivores[207].

Figure 16 : Victor Anicet, Adorno, terre cuite, date et photo @ inconnus

Selon Thierry L'Étang, on parle d'une période saladoïde modifiée qui se distingue par des décorations sophistiquées, peinture polychrome -site de Dizac-.

À partir du VII siècle les À partir du VII siècle les céramiques perdent une partie de leur polychromie, simplification où les adornos ou modelés sont de plus en plus rares. L'art de Victor Anicet participe d'une réappropriation de la culture et des pratiques amérindiennes mais aussi indiennes ou Tamoul.

Pour Victor Anicet, il faudrait employer le verbe « restituer » plutôt que « reconstituer ».

Àtravers cette œuvre *Restitution*, il s'agit pour le plasticien de rendre hommages aux différentes catégories ethnoculturelle injustement ou illégalement privées de leurs héritages esthétiques et donc insister sur le fait que même excavées, ces pratiques et ces objets ont toujours existé, plutôt que de mettre en avant leurs dimensions fragmentaires.

[206] Thierry L'Étang, *La peinture à la Martinique*, CRIDF, éd HC, 2007 p. 154.

[207] Figurines zoomorphes ou anthropomorphes qui sont des éléments de préhension des vases.

Figure 17 Victor Anicet, Restitution, technique mixte, date inconnue, photo @Catherine Kirchner-Blanchard

Cet hommage aux autochtones rappelle le lien qui les unit à la terre des ancêtres. *Restitution* est par ailleurs le titre qu'il donne à ses « trays ». Le substantif anglo-saxon désigne des plateaux de bois sur lesquels les marchandes transportent aujourd'hui encore des épices, des cornets de pistaches, comme on les appelle aux Antilles, mais qui sont en réalité des arachides grillées dans leurs coques et qu'elles vendent sur les marchés.

Sur ses trays, Anicet dresse des fabriques africaines sur lesquelles il assoit des Adornos façonnés dans l'argile[208], qui ne sont autre chose que des représentations démiurgiques. Si le tout est recouvert d'un bleu profond et riche, symbole évident de l'océan et du périple transatlantique durant la traite négrière, c'est que comme le raconte Anicet, le bleu est un élément culturel caraïbéen. Il est celui des détergents que les lavandières, dans leur labeur, utilisaient à la rivière pour blanchir le linge ; celui que l'on extrayait de l'Indigofera tinctoria

[208] Culte adressé aux mauvais esprits et donc reconnu pour de la magie noire.

d'Inde, pendant la seconde guerre mondiale, au temps de pénurie sous l'Amiral Robert. Il était utilisé pour la teinture des textiles et faisait office d'encre pour l'écriture et de substitut pour le peintre. C'est donc un triple hommage que fait Anicet, à l'Afrique, aux Amériques, aux Indes à travers ce tray sur lequel les Indiens déposaient aussi leurs offrandes sacrées.

Chez Bertin Nivor, la couleur bleue n'est pas synonyme de quiétude ou de communication. Sous la patte de l'artiste, elle prend une dimension symbolique plurielle qui s'oppose à une symbolique occidentale associant plus fréquemment la couleur bleue à des représentations moins dramatiques comme par exemple, le bleu du ciel lorsqu'il fait beau, la couleur idyllique de la mer ou des yeux. Pour Victor Anicet comme pour certain de ses pairs (Valérie John, René Louise, Raymond Médélice) la couleur bleue peut être dérangeante. Elle peut illustrer le déracinement et renvoyer au Passage du milieu, au mysticisme de la nuit souvent abordé dans la tradition du conte antillais.

À travers ces œuvres, nous voyons qu'au cours du processus d'acculturation, les croyances, les pratiques, les techniques vont dans certains cas être totalement dissimulées et dans d'autres conservées avec plus ou moins de réussite. En somme trois cas de figure se présentent à nous. Premièrement, les traits culturels d'anciennes cultures sont conservés, dans un second, ils sont réinterprétés, dans le seul but d'éviter les représailles en situation coloniale et dans un dernier cas, les coutumes, croyances ou pratiques sont abandonnées.

Ceux qui ont fait le choix de l'émancipation ont réinvesti les croyances ancestrales.

Quelques figures se sont d'ailleurs particulièrement illustrées dans l'histoire à travers des pratiques magiques à des fins d'émancipation. C'est le cas d'un certain « Dom Pedre », dont on disait qu'il avait des dons de médium. En 1768, il enseignait à un nombre important d'adeptes des danses qui furent rapidement qualifiées de dangereuses et interdites. On raconte que le culte dit de « Petro »[209] dans le vaudou aujourd'hui porte précisément le nom de ce clairvoyant redouté. À la Martinique, le Bélé, le Damyé, le Ladja, comme au Brésil la « Capoeira » sont les résurgences de ces expressions corporelles. Mi-danse, mi-art de combat, ces pratiques reproduisent les mouvements d'attaque et ses parades. Les coups lorsqu'ils sont réellement portés sont susceptibles de venir à bout d'un adversaire.

[209] Culte adressé aux mauvais esprits et donc reconnu pour être de la magie noire.

Mais de manière plus dissimulée, l'esclave investissait la nuit et lorsque les maîtres dormaient, il se glissait hors des plantations afin d'organiser des assemblées nocturnes appelées « calendas », des danses, et probablement aussi des cérémonies vaudou. En 1797, Moreau de

Figure 18 : Louis Laouchez, fresque (serpent), 2016, photo @Montraykreyol

Saint-Méry présente une étude détaillée d'une réunion vaudou. Il en dit : « qu'elle était dirigée par un prêtre ou une prêtresse et qu'elle avait lieu autour d'un autel où les adeptes venaient déposer des offrandes au dieu symbolisé par un serpent.

On retrouve la figure du serpent dans la fresque murale de l'artiste martiniquais Louis Laouchez. Elle est nous dit Raphaël Confiant « une métaphore de l'Ancêtre du peuple caraïbe, le Serpent tutélaire sorti du fond des eaux »[210].

Comme le pressent l'écrivain, le serpent de Louis Laouchez figure l'interpénétration des cultures. La mosaïque composée de pièces céramiques noires, blanches, rouges, jaunes représentant le métissage ethnique. La symbolique des couleurs constitue ici aussi un élément clef du travail du plasticien. Dans un processus de (dé)fragmentation ou si l'on préfère d'assemblage, Louis Laouchez mène une recherche esthétique. D'une certaine manière sa fresque figure la quête de l'unité du « peuple » antillais symbolisée par les jonctions de ciment très apparentes. Le serpent renvoie aussi à l'iconographie égyptienne. Couplé à l'oiseau, le

[210] Raphaël Confiant, *Inauguration de la fresque de Louis Laouchez : Le discours de Raphaël Confiant*, Montraykreyol, 28/11/2016. http://www.montraykreyol.org/article/inauguration-de-la-fresque-de-louis-laouchez-le-discours-de-raphaelconfiant , consulté le 08/07/2018.

serpent représente la dualité ou la polarité de l'énergie évolutionnaire du monde. L'oiseau est la direction ascendante ou la conscience éveillée alors que le serpent personnifie nos passions, nos attachements, l'attrait des plaisirs sensoriels et de la cupidité.

Paradoxalement le serpent invite aussi au dépassement de la trivialité par l'évocation de la Kundalini ou « serpent de feu ». Dans l'hindouisme, la kundalini est une énergie primordiale ou, plus exactement, une concentration d'énergies primordiales et divines. Le serpent présent dans un bon nombre de mythes sacrés représente l'éveil des consciences. Il est Quetzalcóatl, le serpent ailé, l'une des principales divinités pan-mésoaméricaines. Il est celui évoqué dans la Bible que Moise éleva pour demander l'illumination du fils de Dieu. Ou bien le dragon à plumes des mythes historiques chinois, ou la spirale lovée tout au long de notre épine dorsale. Cette spirale originelle qui restaure l'équilibre entre l'extérieur et l'intérieur dans la pratique des yogis évoquée plus haut à partir des œuvres de Norville Guirouard-Aizée et de Bertin Nivor. Le serpent figure encore la spirale du Dieu grec Asclépios représentée comme un bâton le long duquel s'enroule une couleuvre. Une spirale qui est par ailleurs utilisée comme symbole médical dans de nombreux pays et par métonymie renvoie au processus cathartique évoqué par Frantz Fanon, c'est une invitation à la guérison et au développement personnel. Un développement qui, depuis la psychologie humaniste, est devenu récemment en Europe un phénomène de mode, et d'incitation au travail introspectif et à la maîtrise fréquentielle et vibratoire. Ce phénomène fait le pendant aux pratiques ancestrales mystico-religieuses amérindiennes, africaines et indiennes. En l'occurrence celles des Indiens coolies arrivés plus tardivement dans les îles et numériquement inférieurs. Ces derniers ont tout d'abord été des parias en raison de leurs pratiques religieuses jugées démoniaques. Ils furent déconsidérés par le Noirs qui reproduisait la hiérarchisation des groupes ethniques. L'Indien n'était « bon » qu'à balayer les rues et n'était assigné qu'aux tâches les plus dégradantes. Le « Nègre »[211] s'estimait supérieur à l'Indien, comme le Blanc au Noir. Dans l'imaginaire du Noir, l'Indien devait être discrédité, diabolisé[212]. Raphaël Confiant décrit très explicitement tous les préjugés qui entouraient et dans une certaine mesure continue d'entourer l'Indien dans la conscience collective du Noir. Il s'adonne à la magie noire, bien entendu, il est alcoolique, atteint de maladies vénériennes, il est insensé, pervers et ravisseur d'enfants.

Dans son ouvrage *L'Allée des soupirs* voilà ce qu'il en dit :

---

[211] Le lexème Nègre n'est pas ici dépréciatif, avec une majuscule, il met au contraire en avant la fierté d'un peuple.

[212] Melville Jean Herskovits, *L'Héritage du Noir, Mythe et réalité*, Présence Africaine, Paris, 1962.

> « Je buvais les paroles de Ziguinote, ma main serrée dans la sienne. On prétendait qu'il faisait du quimbois avec les os des morts, qu'il était tafiateur, qu'il était fou, que son sexe était ravagé par la vérette, qu'il enlevait des enfants pour les sacrifier dans les cérémonies de bondieu-couli et patati et patata. Tout ça n'était qu'un lot d'abominables calomnies. Il se comportait comme un vrai père, alors qu'il n'avait jamais eu ni femme ni progéniture »[213].

Aux Amériques, les ethnies, les pratiques, les croyances, les imaginaires s'entrechoquent pêle-mêle dans cet environnement complexe. Les individus partagent des éléments structurant une identité collective révélant un métissage dont les composantes ethnoculturelles bien que partagées collectivement ne s'amalgament pourtant pas nécessairement.

1.2.2. La représentation : un noyau dur dans l'imaginaire national

1.2.2.1.Identité collective entre réassemblage et recréation

Comme le souligne Nelly Quemener et Maxime Cervulle, les traductions des essais de Stuart Hall ont permis de redécouvrir les *cultural studies* et d'aborder les

> « identités façonnées par des expériences contradictoires et des appartenances multiples au point d'articulation de la classe, de la race, du genre ou de la sexualité […] de penser les formes prises par la politique identitaire, registre critique par lequel des groupes minorisés contestent les rapports de pouvoir et leurs manifestations (stéréotypes, catégorisations, exclusions et marginalisations) et œuvrant en faveur de la reconnaissance de leurs expériences et modes de vie »[214].

[213] Raphaël Confiant, *L'allée des soupirs*, 1994
[214] Maxime Cervulle et Nelly Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, (Dir.) François de Singly, éd. Armand Colin, 2015, p.9

les *cultural studies* permettent donc de questionner la représentation des Afro descendants. Ainsi, Stuart Hall rappelle la tendance structuraliste de la sociologie depuis les années 1960 davantage polarisée sur des déterminants socio-économiques, que sur des problématiques de représentation.

Or, l'indifférence à la différence qui fait aussi l'objet du débat public en France continentale, contraint certainement les minorités à s'interroger sur la place qui leur est réservée dans la société comme celle attribuée à leurs productions culturelles en France.

Cette réflexion nous invite à convoquer dans une anamnèse quelque peu anachronique la pensée du sociologue de l'école de Birmingham. Car, s'il est vrai que la situation de la France diffère de celle de la Grande Bretagne, l'apport des *Cultural studies* offre néanmoins un renouvellement dans la réflexion postcoloniale. En s'inspirant de Jacques Derrida, Stuart Hall nous rappelle que « […] la différence ne doit pas être posée comme absolue, elle n'a de sens que dans un système de relations, en rapport avec un « en dehors », elle est donc fondamentalement relationnelle et non essentielle ».

Cette approche conceptuelle permet d'aborder la « différance »[215] -avec un « a »- comme la proposition d'une lecture « déconstructrice » aussi bien des formes textuelles que sémantiques, qui se proposerait de s'ériger en rempart contre une homogénéisation arbitraire et eurocentrée[216].

Les mécanismes psychosociologiques de production des représentations

L'histoire nous montre que la différence fournit le prétexte d'une hiérarchie idéologique à l'origine d'une représentation collective de la réalité sociale. Celle-ci articule nous dit Roger Chartier :

> « trois modalités du rapport au monde social : d'abord le travail de classement et le découpage qui produit les configurations intellectuelles multiples par

[215] Néologisme introduit par Jacques Derrida à propos duquel il s'explique dans une conférence introductive au recueil d'articles *Marges – de la philosophie* (1972). « La différance est le jeu qui produit les différences particulières ».

[216] Selon Raymond Lamboley, le terme fait référence à deux notions « d'une part, de *retardement* (« différer » au sens de renvoyer à plus tard, de temporiser, de laisser les problèmes ouverts) ; d'autre part, de *différenciation* (« différer » au sens de débusquer les écarts différentiels cachés dans les héritages culturels et de les sauver dans leur originalité) ». Raymond Lamboley, « Derrida et la « différance » aux sources de notre culture », in. *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2005/2 (n°24), pp. 47 à 62. https://www.cairn.info/publications-de-Raymond-Lamboley--67788.htm consulté le 15/02/2020.

> lesquelles la réalité est contradictoirement construite par différents groupes qui composent la société[…]ensuite les pratiques qui visent à faire reconnaître une identité sociale, à exhiber une manière propre d'être au monde, à signifier symboliquement un statut et un rang ; enfin, les formes institutionnalisées et objectivées grâce auxquelles des « représentants » (instances collectives ou individus singuliers) marquent de façon visible et perpétuée l'existence du groupe, de la communauté ou de la classe» [217]

Ce phénomène résulte ajoute-t-il en un double mouvement opposant ceux qui par un pouvoir coercitif ont la capacité d'imposer une vision du monde à ceux qui s'y soumette ou y résiste.
Selon Roger Chartier la construction de la notion de représentation était pour l'historien des sociétés d'Ancien Régime avant tout didactique et constituait une grille de lecture offerte à l'entendement de ses contemporains. Cette notion de représentation n'est pas univoque, nous dit-il. D'un côté elle « donne à voir une absence […] et de l'autre l'exhibition d'une présence ». Les images qu'elle offre à la vue sont de deux natures. Elles peuvent être matérielles « substituant au corps absent un objet qui lui ressemble ou non » [218] dans le cas qui nous concerne : le corps du Noir est celui d'un « diable ou monstre, mais il est aussi, au Moyen Âge, populaire notamment avec les premières découvertes et voyages en Afrique, ou à travers le corps féminin (telle la reine de Saba) »[219]. D'autres images sont symboliques, ainsi la couleur noire et par extension l'homme noir entrent dans une analogie avec « : la nuit, les ténèbres, l'enfer, l'hérétique, l'envahisseur […] (le Maure est très souvent "noir") » [220]
Le phénomène de représentation se différencie de la mentalité en ce sens qu'il s'inscrit dans « un processus de mystification dont la visée est de masquer plutôt que de peindre son référent » nous dit encore Roger Chartier[221]. Si comme le rappelle l'historien, la sociologie de David Émile Durkheim et de Marcel Mauss s'est penchée sur la question de la représentation collective, la psychologie sociale a également analysé le processus de représentation qui selon

---

[217] Roger Chartier, *Le monde comme représentation,* Annales. Histoire, Sciences Sociales, Volume 44, Numéro 6, 1989, pp. 1505 - 1520.
[218] Ibid., Roger Chartier
[219] Pascal Blanchard, « De l'esclavage au colonialisme : l'image du « Noir » réduite à son corps », in. *Africultures*, publié le 30 juin 2006, http://africultures.com/de-lesclavage-au-colonialisme-limage-du-noir-reduite-a-son-corps-4467/ consulté le 21/11/2019
[220] Ibidem., Pascal Blanchard
[221] Roger Chartier, « Le monde comme représentation », Annales, in. *Économies, Sociétés, Civilisations,* 44e année, n. 6, 1989

Serge Moscovici s'effectue à travers les interactions, les perceptions et influences sociales. Il nous en donne les trois étapes. La première opération est « la dispersion de l'information : l'individu pour des raisons inhérentes au milieu social et culturel dans lequel il évolue n'a pas la connaissance nécessaire à la description de l'objet/sujet. Par conséquent il ne peut l'aborder que de manière approximative ou erronée ». Deuxièmement la « focalisation : le statut social individuel et collectif, va déterminer le positionnement par rapport à l'objet/sujet, dont la valeur sera fluctuante en fonction de l'intérêt du moment ». Enfin, la pression du groupe conduit l'individu à « adhérer à l'opinion dominante »[222].

Or en France, comme le souligne Myriam Cottias, des historiens tels que Charles Seignobos[223] ont posé les bases d'un imaginaire collectif français dont les relents continuent de charrier des fantasmes issus de la IIIe République. Pour les historiens de l'époque, l'identité française n'est certes pas figée. Point d'hermétiques frontières. Au contraire, l'identité française peut se penser à travers le métissage, mais à condition qu'il se limite aux pays européens, limitrophes et de blanche complexion.

Dans ce contexte, il semble aujourd'hui difficile d'évoquer la question de la représentation sans évoquer l'influence du processus historicisé de construction de la représentation sociale dans lequel les Antillais tentent de penser les modalités d'une subjectivation culturelle.

Comme le souligne Stuart Hall, l'unité d'un peuple se comprend à partir du partage d'une même culture entendue depuis le « tournant culturel » [224]comme étant le partage de savoirs, de valeurs bien entendu, mais surtout du sens qu'une population se réclamant d'une culture unifiée donne aux choses. Or puisque le langage, ajoute-il, est le médium par excellence de la production et de l'échange du signifié, il importe de comprendre comment la production de sens s'inscrit dans un système qui, bien que flexible, conserve ce que Moscovici décrit comme étant le « noyau » de la représentation.

À la suite de la seconde guerre mondiale qui a vu la montée du fascisme et surtout du nazisme en Europe, des chercheurs tels que Theodor W. Adorno[225] et une équipe de psychologues américains se penchent sur le fondement des préjugés. Dans *The Authoritarian Personality*, ils

---

[222] Ibid., Serge Moscovici, *Psychologie*, p. 362.

[223] Charles Seignobos *Histoire sincère de la Nation Française*, Paris, Rieder, 1933. http://www.dailymotion.com/video/x3gcj9c

[224] Stuart Hall, *Representation, cultural representations and signifying practices*, éd. Stuart Hall, 1997, p.2.

[225] Theodor W Adorno, Else Frenkel-Brunswil, Daniel J Levinson et Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality*, éd. Harper & Row, NY, 1950, p. 102.

concluent que le préjugé illustre « une tendance de l'individu à être « centré ethniquement », à accepter de façon rigide ceux qui sont « semblables » par la culture et à rejeter ceux qui sont dissemblables »[226]. Poussant plus avant la recherche, ils démontrent aussi que les personnes autoritaires sont marquées par l'emploi continuel de ce que Theodor Adorno nomme « le fait de penser par clichés » et à employer des stéréotypes qui fonctionnent comme un type particulièrement rigide de pré-jugement. La représentation de l'altérité racialisée en France s'inscrit aussi dans un continuum d'idées, d'images de croyances rigides sociologiquement construites au fil de l'histoire et véhiculées au travers de chroniques, de représentations iconographiques, de mythes, de traitements différenciés et maintenus aujourd'hui dans la presse ou les médias. Le schéma ci-dessous subsume le processus de construction de la représentation de l'altérité racialisée en France. Il met aussi en exergue la difficulté pour les Afro-Caraïbéens de se penser comme sujets, et celle des artistes d'élaborer une esthétique en dehors des canons de beauté occidentaux. Nous avons abordé plus haut les conditions de peuplement en Caraïbe à des fins de développement économique. Le graphique ci-dessous nous permet de comprendre comment la dés-humanisation de la population racialisée a facilité le projet à visée hégémonique, et comment il participe aujourd'hui encore d'un mécanisme de hiérarchisation entre dominants et dominés qui non seulement complexifie les relations interculturelles, mais représente aussi un frein à l'émergence de l'art et de la culture des Afro-descendants.

CONSTRUCTION DE L'ALTERITE RACIALISEE :
UNE REPRESENTATION STIGMATISANTE

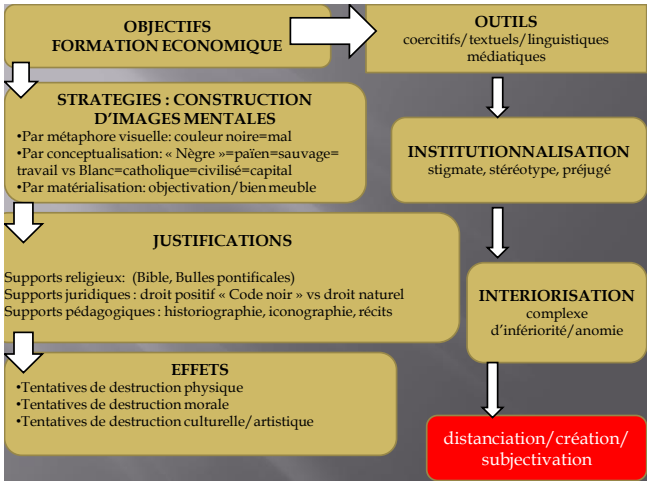


Figure 19 : Construction de l'altérité

[226] Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, éd La Découverte, Paris, (1996, 2001, 2004, 2010), p.103.

Qu'est-ce que l'identité ?

Selon Rogers Brubaker, le terme identité est un « couteau Suisse »[227]. Il pourrait, par souci de clarté, être remplacé par des termes comme « communalité» (commonality), « connexité » (connectedness) et « groupalité » (groupness). Pour Denys Cuche, il doit être envisagé dans sa dimension duelle. D'un côté, précise ce dernier, l'identité regroupe,

> « […] un ensemble de traits relativement objectifs ou du moins objectivables, partagés par une pluralité d'individus et les constituant à leurs propres yeux et aux yeux des autres en collectivité particulière et, en même temps, comme la conscience commune d'appartenir à cette collectivité […] »[228].

Dans ce cas l'auto-identité devient l'affirmation de la différence et peut induire l'exclusion volontaire ou subie. Cette définition pose clairement deux aspects essentiels, le premier qui renvoie à la vision que l'on peut avoir de soi et du groupe auquel on pense appartenir, mais renvoie aussi au regard que porte l'autre sur l'altérité. L'autre « hors groupe » cherche à comparer, à assembler et parfois à séparer. Le processus mène ainsi à l'établissement d'une classification et de son corollaire la hiérarchisation mettant en concurrence appartenance et non-appartenance. Le sentiment d'appartenance devient alors le produit de la relation à l'autre qui n'est pas figée. L'intérêt du concept d'ethnicité donne accès à la conscience commune, au sentiment d'appartenance à une collectivité. L'approche interactionniste symbolique est pertinente dans ce cas précis, car elle met en lumière le discours de l'acteur et les modalités à travers lesquelles il se définit. Ainsi on peut avoir le sentiment d'être Caraïbéen tout en revendiquant son appartenance à la Nation française. Et inversement, on peut être Afrodescendant tout en ignorant la culture, les pratiques et les mœurs ancestrales.
Mais le sentiment d'appartenance pour subjectif qu'il est ne peut infléchir la classification normative instaurée depuis Emile Durkheim par une sociologie de la classification. Dans ce cas

---

[227] Rogers Brubaker, Frédéric Junqua, « Au-delà de L' identité », in. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 139, septembre 2001. L'exception américaine(2) pp. 66-85
doi : https://doi.org/10.3406/arss.2001.3508 https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2001_num_139_1_3508 consulté le 16/09/2018.
[228] Ibid., Cuche Denys, *La notion de culture,* p.103.

les éléments objectivables : la classe, le genre, le sexe, la race ou l'âge, nous définissent dans la société.

Ces catégorisations qu'elles soient issues d'un processus endogène ou exogène se fondent sur des éléments divers tels que les origines socio-économiques, psychologiques ou ethniques. Ils produisent des effets que Denys Cuche décrit comme étant positifs, par exemple la fierté d'appartenance, ou négatifs comme la honte.

Dans la partie qui va suivre, nous nous intéresserons aux éléments constitutifs du sentiment d'appartenance sociale ou de l'identification culturelle.

Les arts et la culture afro-caraïbéens : une synthèse des antagonismes ?

Dans le cas des populations d'afro-descendance, on évoque souvent le phénomène de syncrétisme qui comme le souligne Denys Cuche a été rattaché à l'histoire des religions « jusqu'au premier tiers du XXe siècle et parfois au-delà »[229]. Le concept de syncrétisme a tout d'abord été défini comme étant « une contamination de la pureté originelle et un simple assemblage d'éléments hétérogènes »[230]. D'après l'*Encyclopédia Universalis* les phénomènes de syncrétisme exprimaient des « manifestations religieuses hybrides, impures [...] qui correspondaient à un stade de décadence c'est-à-dire à l'incapacité de subsister dans la rigueur de leurs formes constitutives". Le concept a fait l'objet de nombreuses controverses. Il a longtemps été perçu dans l'acception négative d'hybridité -qui serait à l'origine d'une composition mal définie et achevée-. Il aura fallu attendre que l'anthropologue Melville Herskovits combine différentes méthodes, pour que le disciple de Frantz Boas contribue à faire reconnaître les phénomènes de syncrétisme culturel comme n'étant pas nécessairement synonymes de décadence mais simplement comme un processus fonctionnaliste[231] de

[229] Ibid., Denys Cuche, p.72.

[230] Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, pp.72-73. « Le concept de syncrétisme longtemps cantonné au domaine de l'histoire des religions avant d'être utilisé pour caractériser différents phénomènes culturels, il a conservé un sens négatif jusqu'au premier tiers du XXe siècle au moins. Les cultures dites « syncrétiques » désignaient alors des cultures suspectées d'impureté, contaminées par des éléments hétérogènes. Avec le courant de la postmodernité, le phénomène du syncrétisme est au contraire considéré de manière positive, célébrant le métissage et le mélange comme des buts à atteindre.

[231] Initié par Bronislaw Malinowski et Radcliffe-Brown, ce courant veut apposer à chaque fait social une ou des fonctions qui le déterminent. « Autrement dit, chaque élément de la culture possède une certaine tâche à accomplir — une fonction —, qui présente une part irremplaçable de la totalité organique ».

recréation ethnoculturelle. Depuis l'étude sur les Afro-américanismes de Roger Bastide que nous avons évoqués précédemment, le terme a été largement réhabilité. L'hybridité n'est plus nécessairement et radicalement inféconde ou figée. Bien qu'identifiable à un instant donné, elle traduit surtout l'évolution et l'enrichissement de ce qu' Homi Bhabha, dans *Les lieux de la culture* nomme un « tiers espace »[232]. Pour Roger Bastide c'est un syncrétisme[233]. Ce dernier en distingue plusieurs formes que l'on retrouve dans les arts plastiques contemporains de la Caraïbe.

En mosaïque : assemblage d'objet différents : comme c'est le cas dans l'œuvre *Restitution* du plasticien martiniquais Victor Anicet, qui assemble des adornos[234] amérindiens, des textiles africains, des épices disposés sur un tray indien[235]

Par correspondance : reposant sur des équivalences fonctionnelles ou structurelles permettant de dissimuler (des croyances, un discours) comme c'est le cas dans l'œuvre *La femme marrone*[236] de l'artiste René Louise qui, au-delà d'une peinture de facture naïve, dissimule ce qu'il nomme une « géométrie secrète » et des croyances mystico religieuses (figurées par les

[232] Roger Bastide, *Les Amériques,* Payot, 1967, pp. 159-166.

[233] Ibid., Roger Bastide, *Les Amériques*

[234] Les adornos sont des décors modelés et incisés.

[235] Tray est le mot anglais pour plateau. Fabriqué à partir de bois, il est utilisé dans les célébrations religieuses hindouistes.

[236] Terme qui désigne les esclaves en fuite.

pierres semi-précieuses placées sur le corps et plus précisément sur les chakras de cette résistante).

Figure 20 : René Louise, La femme marronne, acrylique sur PVC, diamètre 0,90, 2008, photo @inconnu

- **De fusion** : assemblage d'éléments disparates [237] : comme le souligne Allison Thompson[238], dans l'installation *Sinobol*, Christian Bertin juxtapose une bicyclette immobilisée par une bibliothèque (symbole de culture globale), des gobelets contenant de la glace pilée, un parasol, des sirops aux couleurs du panafricanisme (vert jaune rouge), le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire (symbole de culture locale et de recyclage urbain)[239].

[237]Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, éd. La Différence 1990, p. 76. L'auteur évoque une méthode de « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ».

[238] Allison Thompson, *In the event of landing on water: Travels with Christian Bertin*, Challenge critique 2017: Allison Thompson, https://aica-sc.net/2017/05/05/challenge-critique-2017-allison-thompson/ consulté le 19/10/2019.

[239]Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, éd., « La Différence » 1990, p. 76. L'auteur évoque une méthode de « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ».

Figure 21 : Christian Bertin, Sinobol (Snow balls), installation, Biennale de Liverpool, 2010, photo @AICA Sud

- **d'accumulation** : qui est propre à la magie, multipliant les expériences ou pour reprendre les termes employés par Joëlle Ferly s'apparente à « une forme de cannibalisme artistique qui ingurgite et se réapproprie les œuvres-totem des grands maîtres »[240].

C'est par l'entremise des intellectuels et des artistes que le processus de création d'un nouvel ensemble artistique et culturel va être réellement valorisé en Caraïbe. De manière esthétique, poétique, spirituelle ou symbolique, ceux-ci évoquent l'importance de renouer avec des

[240] *Désir cannibale*, exposition d'art contemporain de Guadeloupe, Catalogue de la Fondation Clément, 2018.

composantes ancestrales et aussi d'innover. Ils s'inspirent de la pensée rhizomorphe de Gilles Deleuze et de Félix Guattari qui a été largement vulgarisée par Édouard Glissant. Ils envisagent les traits culturels hérités du passé comme les possibles outils d'un processus de réaffirmation identitaire et créatif, en adéquation avec un sentiment d'appartenance au « Tout-Monde »[241]. Ils ouvrent la réflexion sur les phénomènes de rencontre ou de confrontation des cultures. Au lieu de se voir comme un déraciné, le minorisé va entreprendre la valorisation de savoirs, de pratiques, de croyances ancestrales. Ces pratiques artistiques syncrétiques combinent les apports culturels de l'Occident, de l'Afrique, de l'Asie et des Amérindiens et offrent un regard croisé, un regard carrefour, fréquemment évoqué par Dominique Berthet[242].

Les études menées par Melville J. Herskovits[243] en anthropologie culturelle relative aux survivances africaines dans l'Amérique noire ont contribué à montrer la rémanence d'éléments du passé dans le processus de construction sociale et dans les arts contemporains aujourd'hui. Melville Herskovits a dressé une liste importante des survivances qu'il nomme « africanismes» que l'on retrouve aussi en Caraïbes. Il évoque par exemple « la manière qu'ont les Noirs de porter leurs enfants sur le dos, celle de se coiffer, les formes de travail coopératif en agriculture, les règles du mariage, le contrôle des naissances, les rites de politesse ». Une mémoire collective que Roger Bastide qualifie de « mémoire-motrice » parce qu'elle est davantage inscrite dans la gestuelle que dans une « mémoire-image » qui se retrouve partout dans le Nouveau Monde. Toujours à titre d'exemple, on sait qu'en Afrique, lorsqu'un enfant tarde à marcher, on l'enterre, nu jusqu'à la ceinture. Aux Antilles, on l'enterre dans le sable sur la plage, s'il a les jambes cambrées. Les évènements religieux ou festifs illustrent aussi ces « survivances »[244]. Ainsi et comme l'a montré Fernando Ortiz, « les « carnavaliers » portent le masque africain à l'occasion du Carnaval et de l'Épiphanie à la Havane »[245]. Alors on peut se demander comment ces traits

---

[241] Édouard Glissant, *Traité du Tout Monde*, éd. Gallimard, 24 septembre 1997. « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la Conquête. La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle *».*

[242] Dominique Berthet*, Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, Esthétique de la rencontre 1*, éd. L'Harmattan, 2012.

[243] Melville Jean Herskovits, *African Gods and Catholic Saints in the New World Negro Belief*, éd. AnthroSource, 1937. **https://doi.org/10.1525/aa.1937.39.4.02a00080**

[244] Fernando Ortiz, *Los Cabildos Afrocubanos*, éd., La Universal, 1921-1923 et *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Follklore de Cuba,* Havane, Dir de Cultura,1951.

[245] Ibid., Fernando Ortiz, *Los Cabildos Afrocubanos*

africains ont pu résister à l'esclavage, à l'arbre de l'oubli, à la séparation des « ethnies », au temps qui passe, aux interdictions des pratiques rituéliques. Pour Roger Bastide l'explication du maintien des survivances proviendrait d'une institution orchestrée par les Blancs eux-mêmes. Les souvenirs, ou mémoire des pratiques ont pu être transmis par les femmes en charge d'élever les enfants du maître que l'on nomme des « Da ».

En dépit d'un système de production qui imposait de nouveaux comportements, le souvenir a pu demeurer caché, « niché » dans de nouveaux cadres institutionnels.

Alors ne trouvant plus les cadres ancestraux sur l'habitation ou sur la plantation, les exilés ont trouvé ou en ont inventé un nouveau. Ce que tendrait à confirmer le point de vue d'Herskovits selon lequel la conservation des pratiques et des croyances permettait une meilleure adaptation et une reconstruction.

Ainsi par exemple les habitudes alimentaires de facture africaine se retrouvent dans le Sud des États-Unis, au Brésil ainsi que dans la Caraïbe. Elles proviennent selon l'anthropologue, de l'habitude pour la maîtresse blanche d'utiliser des cuisinières africaines. Celles-ci ont introduit les épices, recettes, modes de cuisson dans le nouveau cadre familial. Autre exemple de survivance africaine à rapprocher de la pratique des libations, Melville Herskovits dit des habitudes des Haïtiens, Trinidadiens et Guyanais « Ce qui tombe par terre au cours d'un repas n'est pas balayé le jour même, car il faut permettre aux esprits (parfois ceux des ancêtres) de venir manger ce qu'ils ont ainsi manifesté qu'ils désiraient »[246].

Lors de nos entretiens avec les artistes de notre corpus nous en avons vus quelques-uns verser un petit peu du contenu de leur verre sur le sol. Par ce geste, ils rendaient hommage aux ancêtres et s'accordaient en même temps leur bienveillance. On remarquera que les habitudes et pratiques passent à l'insu du maître de génération en génération. La gestuelle ainsi transmise est reproduite dans le quotidien des Antillais.

La culture et les arts figuratifs des Antillais bien qu'héritiers d'une tradition d'échanges entre diverses civilisations révèlent aussi des dissonances liées à cette longue histoire de contacts et d'emprunts successifs.

Les recherches en anthropologie afro-américaniste et particulièrement le concept

[246] Ibib., Melville Jean Herskovits, *African Gods*

d'« ambivalence socialisée » permettent de montrer à quel point « le syncrétisme n'implique pas dans tous les cas une synthèse harmonieuse et peut même inclure la contradiction »[247], et la complexité du lien entre culture, langue et langage (signe et symbole).

1.2.2.2 .Ambivalence socialisée

En 1937, Melville Herskovits se penche sur les relations sociales au sein de la société haïtienne et développe le concept d' « ambivalence socialisée »[248]. Pour l'anthropologue ces relations sociales se manifestent « dans les changements rapides et radicaux que l'on peut observer dans l'attitude et dans le comportement de l' Haïtien concernant le même objet. L'ambivalence est « socialisée », parce qu'il s'agit d'un élément de personnalité commun à tous, plutôt que d'un trait « idiosyncrasique »[249]. Il fait référence aux interactions entre les peuples issus des cultures ancestrales africaines et européennes et conclut à l'inachèvement du processus d'acculturation. Pour Melville Herskovits cette situation se solderait par des divergences voire par des incongruités[250]. Pourtant faute d'éclairer son hypothèse et de la contextualiser en milieu colonial, il privilégie la notion de syncrétisme qu'il décrit comme étant la synthèse des antagonismes.

Vingt ans plus tard l'anthropologue Roger Bastide prolonge la pensée de Melville Herskovits cette fois à propos des Noirs des Amériques, et constate le caractère pluriel et hiérarchisé des échanges entre dominants et dominés. Mais au lieu de souligner le caractère partiel du processus d'acculturation, il relève surtout les capacités adaptatives que le processus requiert en situation de domination coloniale. Dès lors les caractéristiques culturelles propres aux dominés apparaissent moins comme étant le produit de la nature de « cultures » entrées en contact en période coloniale que celui de la hiérarchie sociale qui en a résulté. Pour s'y adapter le dominé va développer des stratégies adaptatives comme nous l'avons vu plus haut : sélection, distorsion, dissimulation. Ces aptitudes si elles ont conditionné la survie du dominé n'ont, selon Roger Bastide, aucunement été un frein à l'épanouissement de son être.

---

[247] Ibid., Melville Jean Herskovits.

[248]Erika, Bourguignon, « Haïti et l'ambivalence socialisée : une reconsidération », in. *Journal de la Société des Américanistes* , Tome 58, 1969. pp. 173-205; doi : https://doi.org/10.3406/jsa.1969.2102 https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1969_num_58_1_2102 consulté le 22/11/2019.

[249] Ibid., Erika Bourguignon, *Haïti et l'ambivalence socialisée.*

[250] Ibid., Melville Jean Herskovits.

> « […] l'Afro-Brésilien échappe par le principe de coupure à la disgrâce de la marginalité (psychologique). Ce que l'on dénonce parfois comme duplicité du Noir est le signe de sa plus grande sincérité ; s'il joue sur deux tableaux, c'est qu'il y a bien deux tableaux »[251].

En contribuant au retournement idéologique qui a conduit une anthropologie culturelle à voir dans le syncrétisme une construction culturelle positive et inédite plutôt qu'une hybridité impure, Roger Bastide n'abandonne pas pour autant l'idée d'un décalage entre les populations issues de milieux culturels divers. Mais contrairement à Melville Herskovits, il cherche à en expliciter les modalités. Il le fait à travers l'usage du « principe de coupure » qui, outre le fait qu'il lui permette de réitérer la capacité d'adaptation du dominé, confirme aussi l'intuition de l'anthropologue selon laquelle persisterait une dualité de systèmes dans le contexte des Amériques coloniales.

À la suite des travaux de Roger Bastide, les chercheurs en sciences sociales reconnaissent le caractère universel du syncrétisme. Cependant ces recherches vont aussi inciter à la prudence de son emploi. Car, comme le souligne Denys Cuche, affirmer l'universalité du syncrétisme fait aussi courir le risque de lui ôter toute valeur explicative et d'en faire un concept « fourre-tout »[252]. Pour autant le sociologue ne disqualifie pas son utilité, mais à condition dit-il de « lui conserver son sens plein qui renvoie à la création d'un nouvel ensemble culturel cohérent et durable »[253]. Dans le cas des départements français des Outre-mer, la question de la durabilité de l'ensemble culturel a été tranchée en 2009 avec l'adoption de l'article 73 [254] de la Constitution stipulant le maintien des départements-régions français des Outre-mer et le rejet de l'article 74 pour leur autonomie. Si le maintien de ces départements est cohérent, permet-il pour autant le dépassement des contradictions et de la dualité de l'expérience socio-culturelle.

---

[251] Roger Bastide, « Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien », in. Revue *Anais do 31e Congresso International de Americanistas*, Anhembi, Sai Paulo, vol.1, 1955, pp. 493-503.

[252] Denys Cuche, (op. Cit.), p.72.

[253] Ibid., Denys Cuche p.72.

[254] Loi constitutionnelle n° 2008-724 du 23 juillet 2008 de modernisation des institutions de la Ve République (1) NOR: JUSX0807076L , version consolidée au 25 mai 2009.

La question se fait plus prégnante encore dans les anciennes colonies françaises où la diversité ethnoculturelle à l'origine de la formation sociale nous donne à voir non pas deux, mais une multitude de tableaux.

Comme le souligne Stuart Hall, l'usage d'une même langue[255] participe de l'établissement d'un système représentationnel partagé ou si l'on veut d'une culture commune. Dans nos interactions, nous employons des symboles et des signes qui peuvent être visuels, scripturaux ou iconographiques. Or si le système communicationnel engendre du sens, qu'advient-il lorsque celui-ci se trouve entravé voire conditionné par des tensions, contradictions dans les interactions, des dissonances héritées du passé ?

Cette question de la nature du lien social en Caraïbes peut être abordée à partir des éléments premiers que constituent la communication verbale et l'analyse sémantique du créole[256]. En effet cette langue bien que composite garde une syntaxe africaine tout en intégrant et transformant un vocabulaire notamment français, espagnol ou anglais. Aux Antilles, le créole[257] est l'idiome du conte, du chant, de la jovialité comme du trivial. Né dans le contexte de la colonisation et de l'esclavage durant le XVIIe et le XVIIIe siècle, cet idiome s'est longtemps imposé comme langue véhiculaire entre les différentes catégories sociales et juridiques d'individus habitant ces îles. Le créole – avec des variations locales – est présent en Martinique, en Guadeloupe, en Guyane, à la Réunion comme dans d'autres îles de la Caraïbe (Haïti, Saint-Lucie).

On assiste à la création d'un dialecte qualifié de syncrétique et autrefois considéré comme n'étant qu'un babillage de bébé, mais qui est aujourd'hui revalorisé, comme en atteste le récent Capès de Créole. Cette langue bien que constitutive de lien social, n'en demeure pas moins le résultat d'une imposition linguistique et somme toute, d'une hiérarchisation des valeurs et des modes de communication orchestrant la légitimité d'un superstrat dans un territoire donné. L'individu en situation de bilinguisme ou de trilinguisme -langues tamoule, chinoise- pour

---

[255] Les créoles ne constituent pas une « famille » de langues et ne correspond pas à un seul type précis. En revanche tous les créoles *classiques* sont nés dans le contact de langues diverses, pratiquées par des populations déportées, amenées à reconstituer des sociétés nouvelles aux règles complexes, et donc les communications étaient exclusivement orales. Marie – Christine Hazael-Massieux, *Les langues créoles Formation et évolution dans le contexte des contacts de langues dans la Caraïbe*, Université de Provence, 2005.

[256] Marie Christine Hazael-Massieux, *Les langues créoles Formation et évolution dans le contexte des contacts de langues dans la Caraïbe*, Université de Provence).

[257] Cette expression est utilisée pour désigner toute langue servant de base de communication entre membres de communautés linguistiques différentes. Le français, l'anglais ou le pidgin-english ont ce statut au Cameroun.

effectuer ce va- et- vient linguistique est contraint à la maitrise lexicale et normative, mais aussi à celle des imaginaires que l'usage langagier convoque.

Les exemples de ce processus sont multiples, et l'on sait pertinemment qu'il ne pose pas de réel problème. Pourtant à d'autres occasions, on constate que cette navigation donne lieu à d'étonnantes correspondances entre signifiants et signifiés à l'origine de contrepèteries, de contresens, de jeux de mots, de jeux de connivences ou à des rapprochements inattendus. Citons ces quelques exemples savoureux.

À la sortie de la chanson de l'artiste Harry Diboula *Tu me manques,* en 1993, la communauté antillaise s'insurge et se demande pourquoi le chanteur antillais ne parvient plus à maîtriser le créole qui est pourtant sa langue maternelle. Il se trompe dans la traduction du titre de sa propre chanson et le traduit en créole par « ou ka mantché mwen » à la place de « ou mantché mwen », ce qui signifie littéralement « tu m'as raté », une phrase que pourrait prononcer un locuteur pour signifier que le projectile qui lui était destiné n'aurait pas atteint sa cible ; la traduction est erronée et prête même à un contre-sens. Ce qui pourrait être considéré comme une anecdote anodine, nous interpelle. Dans ce contexte le principe de coupure évoqué par Bastide aurait dû opérer, mais à la place on assiste à une forme d'acculturation telle que le locuteur en oublie sa langue maternelle.

Toujours dans le domaine linguistique, mentionnons cet autre décalage. Le mot « serpent », référant à la physionomie d'un animal longitudinal très présent dans les mythologies antillaises comme nous l'avons évoqué plus haut, se traduit en créole par le lexème substantivé « cravate ». L'utilisation de ce mot illustre encore l'ambivalence des relations sociales lorsque le principe de coupure endogène s'impose mais cette fois au détriment de l'individu exogène au groupe qui se trouve dans deux univers qui ne communiquent pas entre eux.

Notre dernier exemple s'inscrit dans le registre populaire et trivial. Le processus de la formation sociale a longtemps été le résultat d'interactions sexuelles violentes -viols, sévices- entre le maître et ses esclaves. De sorte que le langage véhiculaire affectif reste empreint des modes d'interaction du dominant. Ainsi l'acte d'amour s'exprime-t-il par les verbes « couper » ou « coquer » rappelant pour cette dernière forme verbale le gallinacé qui est aussi l'emblème national du dominant. Dans ce dernier exemple le registre du langage mais aussi l'usage des termes expriment l'étroit rapport entre langue, culture et mémoire collective (expérience sensible vécue par les ascendants).

Ces quelques exemples, s'ils ne remettent pas en cause l'équilibre des individus, illustrent que les mots pourtant partagés dans les deux cultures reçoivent des interprétations différentes qui

conditionnent le lien social. Et dans ces conditions, comment conclure à un syncrétisme du langage -signes et symboles- ?

Ainsi nous voyons que la dimension communicationnelle nécessite la maîtrise des référents, des imaginaires socioculturels, et que la navigation d'une culture à une autre est une modalité qui nécessite une curiosité et une ouverture à la culture, à l'imaginaire d'autrui, et nécessite aussi une certaine bienveillance.

Il en va nécessairement de même pour ce qui a trait à la dimension affectuelle. Ce point est abordé par Denys Cuche lorsqu'il évoque le concept d'ambivalence socialisée à propos de la "deuxième génération" issue de l'immigration étrangère. Il relate les complications pouvant être d'ordre émotionnel. Les enfants d'exilés de « retour au pays natal » de leurs parents lorsqu'ils ne maîtrisent pas la langue, ne partagent pas les mêmes codes, les habitudes ni même les valeurs et peuvent ainsi faire l'expérience traumatisante du choc de deux cultures éloignées et en définitive du rejet.

De leur côté Claude Grignon et Jean-Claude Passeron[258] reprenant le mot de Roger Bastide résument le concept d'ambivalence socialisée à un « principe de coupure »[259], reposant sur l'oubli momentané des rapports de domination.

Sur ce dernier point, précisons qu'il nous semble que « coupure momentanée », ne signifie pas nécessairement oubli des rapports de domination, même momentané, mais peut-être à l'inverse, la prise de conscience de la persistance de rapports de subordination. Et si le concept d'ambivalence socialisée est une caractéristique des cultures populaires ou dominées, c'est à ce titre qu'il présente un intérêt accru dans le domaine de recherche postcoloniale ou décoloniale, lorsqu'il permet justement d'éviter le regard surplombant et donne accès à celui de l'acteur social dominé et au sens que ce dernier donne à ses actes et à ses propos. Nous nous interrogeons sur l'intérêt du concept d'ambivalence qui pour refléter la situation réelle de la Caraïbe francophone et, eu égard au métissage pluriel dans les îles, devrait être re-qualifié de « polyvalence socialisée » dans l'étude des arts et de la culture des afro-descendants. Il permettrait en effet de penser la spécificité d'une création jusque-là marginalisée parce que trop éloignée d'un art officiel et dans laquelle les apports culturels se conjuguent au pluriel.

Chez le plasticien guadeloupéen Ronald Cyrille la juxtaposition d'éléments n'est pas syncrétique si on entend par syncrétique la fusion de complexes culturels différents et

---

[258] Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire,* Paris, éd., Du Seuil, 1989.

[259] Roger Bastide, *Les Amériques noires*, Payot, (1967-1996), p.31.

incompatibles. Le plasticien sélectionne les apports culturels compatibles à une aire géographique. Il n'établit pas le parallélisme ou la correspondance avec des croyances, des modes de la pensée exogène.

Figure 22 : Ronald Cyrille, Œuvre sans titre, dimensions inconnues, techniques mixtes, exposition Traces et empreintes, Habitation La Ramée Guadeloupe, 2018, photo @Ronald Cyrille

Les œuvres de Ronald Cyrille ravivent l'hypothèse que les cultures et les croyances ancestrales ne fusionnent pas totalement.
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 Caraïbéen pertinent à l'intérieur du schème de classification des dominés et dans lequel sa pratique fait sens. Ses peintures constituent un élément majeur de l'art décolonial.

> Elles ancrent les esthétiques de l'altérité dans le champ des expressions plastiques émergentes dont l'originalité se lit au prisme de l'historicité du lieu et de la transmission mémorielle. La symbolique des personnages qu'il peint renvoie à un mélange de religion et de superstition. Tout comme le peintre cubain Wilfredo Lam qui connaissait les divinités de la santérías et nous conviait au *Réveil de la nature morte*, Ronald Cyrille nous introduit dans ce que Bastide nomme une « guerre *mystique* ». La peinture de Ronald Cyrille touche à l'inconscient collectif des Antillais, au monde des Soukougnans 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 Caraïbéen que seul le port d'un vêtement retourné ou 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 Ronald 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 »[260].

La recherche en esthétique de Ronald Cyrille nous permet d'analyser comme le souligne si justement Denys Cuche, que « le concept de principe de coupure présente l'avantage de permettre de penser la mutation culturelle » [261] et l'évolution d'un être qui s'épanouit dans un espace culturellement polyvalent.

Si l'anthropologie culturelle a souhaité faire œuvre utile en célébrant le concept de syncrétisme en lieu et place de celui d'ambivalence, elle se limite aussi dans l'analyse d'une société plurielle et peine à rendre compte des antagonismes d'intérêt. Ce rôle revient sans doute à la sociologie des arts et de la culture lorsque prenant pour objet l'émergence de l'art contemporain dans un contexte contrarié elle en révèle les freins. La question n'est plus tant de savoir comment concilier les traits du passé et ceux du présent, nous avons vu qu'ils peuvent cohabiter en toute « indifférence », mais bien de trouver les modalités du lien socio-économique, de l'égalité des chances et de la reconnaissance.

---

[260] Frédéric Lefrançois et Catherine Kirchner-Blanchard, « Décoloniser l'imaginaire esthétique : vers une écriture de nouveaux paradigmes caribéens », *Revue d'études décoloniales,* DECOLONISER L'IMAGINAIRE ESTHETIQUE : VERS UNE ECRITURE DE NOUVEAUX PARADIGMES CARIBEENS – Revue d'Études Décoloniales (reseaudecolonial.org), consulté le 05/07/2021

[261] Ibid., Denys Cuche, pp. 68-69.

Conclusion intermédiaire

Dans ce chapitre nous avons montré comment au fil de l'histoire, la Caraïbe a été constituée en un carrefour culturel et racial dont le mode d'ethnogenèse est ce que le biologiste Jean Benoist a décrit comme un laboratoire d'analyse susceptible d'affiner des connaissances scientifiques et culturelles. Nous avons vu que le sentiment d'appartenance permettait une approche plus subjective et plus proche du vécu des acteurs sociaux. Puis s'agissant du Noir, nous avons démontré comment le discours a contribué à la construction d'une idéologie de la domination et d'un discours colonial, un « processus par lequel des formes d'altérité raciales/culturelles/historique ont été marginalisées dans les textes théoriques […] »[262]. Enfin, nous avons convoqué les études d'anthropologues afro-américanistes pour montrer la complexité des relations interpersonnelles et les décalages communicationnels entre les différentes communautés. Ces réflexions réactualisent la question du sens de la citoyenneté et celle du contenu de la représentation sociale. Ces réflexions qui affleurent dans les arts plastiques des populations marginalisées viennent-elles seulement à la conscience de la population métropolitaine non scientifique ? En revanche la question de la représentation de la diversité ethnoculturelle suscite un intérêt croissant dans le milieu intellectuel français, comme en atteste l'augmentation du nombre de recherches qui lui ont été consacrées depuis les années 2000 en sciences de l'information et de la communication[263]. Ces études ont établi la persistance de théories et praxis centralisatrices ayant tendance à marginaliser les productions culturelles ne répondant pas aux critères formels et informels de légitimité. Dans certains domaines disciplinaires, comme celui des arts visuels, cette tendance paraît s'accentuer. De fait, la rareté des recherches scientifiques consacrées à la place de la production artistique issue de la diversité dans l'ensemble du champ culturel français semble confirmer ce diagnostic.

Cela étant, plusieurs facteurs explicatifs restent à élucider, notamment ceux qui touchent à la carence de représentativité épistémologique. Ce constat général soulève plusieurs questions auxquelles la présente thèse tentera de répondre.

---

[262] Ibid., Homi Bhabha, *Les lieux de la culture.*

[263] Tristan Mattelart, *Les diasporas à l'heure des technologies de l'information et de la communication : petit état des savoirs* vol.3, n°1-2, éd., tic & société, 2009. Marie-France Malonga, *La télévision comme lieu de reconnaissance : le cas des minorités noires en France,* éd. Institut français de presse (IFP), Université Paris II, 2008.

Il conviendra, en premier lieu, d'éprouver l'hypothèse d'interactions réciproques entre schèmes de perception sociale et représentations des pratiques artistiques contemporaines des Caraïbéens.

C'est ce que nous nous proposons d'effectuer à partir de notre enquête. Celle-ci combine les méthodes dites « classiques » des questionnaires adressés à un échantillon de la population française, puis des entretiens conduits auprès de personnalités institutionnelles. Nous présentons ci-dessous les résultats du questionnaire diffusé en ligne.

1.2.2.3.Représentations : résultats d'enquête par questionnaire

A. Enquête par questionnaires

Partie 1. Représentations sociales

Encart méthodologique	
✓ Échantillon	136 interviewés
✓ Le terrain a été réalisé	du 01/02/14 au 08/03/14
✓Traitement des données	sur Lime survey version 1.92 + build 120919.

À chaque décompte de réponses correspond une couleur qui est représentée proportionnellement dans les graphiques figurant principalement en annexe. Ces pourcentages sont calculés sur le nombre de cas, alors que ceux apparaissant dans les tableaux et sur lesquels nous basons notre analyse sont calculés sur la somme de réponses effectives. La méthode associative nous permet l'identification du noyau de la représentation sociale à partir du mot matrice « Caraïbe ». Seuls les résultats les plus clivants sont présentés ci-dessous. L'association obtenant le plus grand nombre de « 1 » est considérée comme structurale du noyau de la représentation du mot-matrice « Caraïbe », les autres résultats appartiennent au système périphérique de la représentation. Pour les besoins de cette étude nous ne nous intéressons principalement qu'aux items ayant obtenus le plus grand nombre de (1).

L'identification est mesurée comme suit :

1. : **absolument caractéristique**
2. : **très caractéristique**
3. **: caractéristique**
4. : **pas vraiment caractéristique**
5. : **pas du tout caractéristique**

Cette enquête vise à mettre en évidence l'articulation entre représentation sociale historicisée et représentation de la sphère artistique caraïbéenne. Partant de l'hypothèse liminaire d'une méconnaissance des pratiques plastiques et des artistes issus de la Caraïbe francophone, y exerçant ou de sa diaspora, nous avons mêlé des personnalités locales emblématiques tant de la sphère littéraire que de la scène plastique contemporaine. Dans cette optique et afin de minimiser les biais nécessairement incontournables, nous avons proposé l'évaluation d'items nombreux et hétérogènes. Pour certains cas, ces items sont des adjectifs qualificatifs ou classifiants, pour d'autres ce sont des noms propres ou communs.

Sur 136 questionnaires, 97 sont enregistrés, mais trois d'entre eux ne sont que partiellement renseignés et apparaissent par endroit.

La première partie de l'enquête proposait une évaluation de 180 items liés à la représentation sociale de la Caraïbe. La seconde partie de l'enquête liée à la perception du monde des arts est constituée à partir d'une série de 16 questions auxquelles l'enquêté pouvait répondre par : oui, non, incertain, sans réponse.

Cette étude n'ayant pas pour objet principal la catégorisation des sondés et bien que l'origine des sondés et leurs professions figurent en annexe, nous avons fait le choix de ne reproduire que les données utiles à cette analyse destinée à éclairer leur perception globale du milieu artistique. Alors que la représentation graphique correspond aux taux de cas traités (nombre de personnes interrogées), nous nous sommes appuyés sur les statistiques des tableaux correspondant aux taux calculés à partir des réponses effectives.

Résultats :

Âge

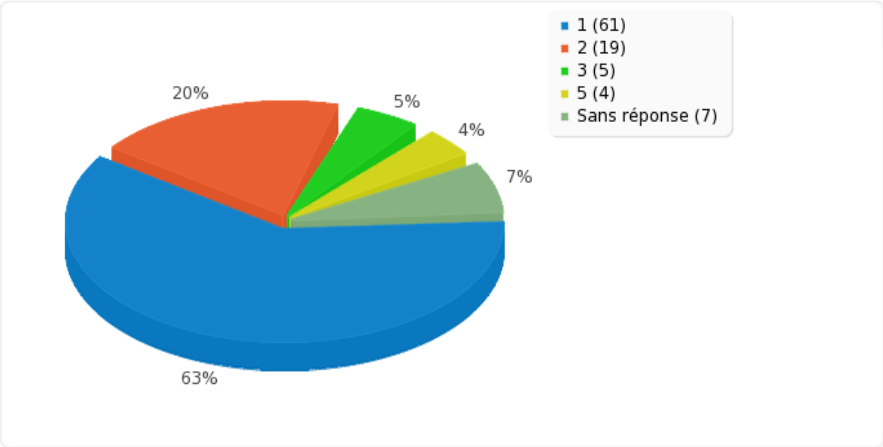
Nous reproduisons l'âge moyen des interviewés à titre indicatif. Il est de 42,9 ans (16 ans à 72 ans) au moment de l'enquête.

Genre

Seuls 94 interviewés ont renseigné ce champ

Réponses	**Décompte**	**Pourcentage**
Féminin (F)	58	61.70%
Masculin M)	36	38.30%

- Pour l'association des mots « Caraïbe » et « soleil »



- **[soleil]**

Réponse	**Décompte**	**Pourcentage**	**Somme**
1 (1)	61	67.78%	88.89%
2 (2)	19	21.11%	
3 (3)	5	5.56%	5.56%
4 (4)	0	0.00%	
5 (5)	4	4.44%	4.44%

Somme (Réponses)	**89**	**100.00%**	**100.00%**
Nombre de cas	96	100.00%	
Sans réponse	7	7.29%	
Moyenne arithmétique		1.51	
Écart type		0.95	

Notre enquête fait apparaître que le noyau de la représentation sociale à partir du mot matrice « Caraïbe » est : « Soleil ». Le substantif obtient en effet le taux le plus élevé de (1), une note correspondant à la réponse « absolument caractéristique » pour 67,78% des sondés. On pourrait se demander si une telle corrélation n'est pas réductrice. D'autant que le mot : « île » n'obtient pas le plus fort taux relatif de (1), en revanche il l'obtient en valeur absolue soit 68,18%. Ces associations d'idées ne sont en rien surprenantes et cependant les sondés savent-ils que la Caraïbe francophone se situe dans l'hémisphère Nord ? Serait-elle perçue uniquement pour ses fonctions de divertissement, villégiature, tourisme[264], production agricole, notamment celle de spiritueux ? Nous serions tentés de le croire compte tenu du plébiscite de (1) que reçoivent les items périphériques suivants : « rhum » (61,80%), « plage » (59,09%), « cocotier » (57,30%), « vacances » (49,44%), « loin » (49,43%), « tourisme » (48,89%) « accras » 48,19%, « chaud » (47,78%), « zouk » (44,58%) ou « mer azur » (43,75%).

Dans le même ordre d'idée, faut-il voir dans le système périphérique lorsqu'il concerne l'attribution de compétences techniques et personnelles, une perception dépréciée de la Caraïbe et de sa population, puisque les items liés aux qualités scientifiques, traits de personnalité ou au statut obtiennent le plus faible taux de (1). Ainsi les sondés évaluent ces items comme suit : « mathématicien » (2,82%), « influent » (4, 88%), « audacieux » (5,13%) », « physicien » (5,19%), « sophistiqué » (6,17%), « chercheur» (6,41%) « modèle » (8,33%), « précurseur » (8,86%), « révolutionnaire » (8,97%), « philosophe » (9,09%), « efficace » (9,59%), « penseur » (10,53%), « innovateur » (11,11%) « utile » (12,50%), « intellectuel » (12,82%) « cultivé » (13,58%) ou « évolution » (17,07%).

[264] Selon le Seto (Syndicat des Entreprises du Tour Operating) les « Antilles sont traditionnellement la destination long-courrier la plus prisée des Français ».

Ces pourcentages sont éloquents. Ils illustrent la rémanence d'une représentation sociale peu élogieuse héritée du passé. Ils montrent que les sondés sont plus nombreux à ne pas percevoir la « Caraïbe » et par extrapolation sa population comme des archétypes ou des inspirateurs.
Cependant cette représentation globalement négative est atténuée lorsque qu'il s'agit d'évaluer des attributs artistiques. Ainsi l'association de l'item « Caraïbe » au mot « créatif » est considérée comme étant absolument caractéristique par 22,78%. De même le mot « artiste » est considéré comme étant absolument caractéristique par 23,86% des sondés. Cependant et alors que le nombre de (1) est relativement important pour les termes « danse » (40,96%), « rythme » (35,29%), et « musicien » (31,03%) et que la chanteuse du groupe *Kassav* Jocelyne Bérouard obtient 41,89% de (1), il l'est nettement moins lorsqu'il s'agit de théâtre ou de septième art, puisque l'item « acteur » n'obtient que 12,33% de (1).
Mais qu'en est-il de la représentation des autres professions d'artistes et de leurs créations ? Ce pourrait-il que les enquêtés ayant intégré l'idée d'une légitimité des arts établissent une corrélation entre une représentation sociale qu'ils se font de la Caraïbe et une hiérarchie des biens symboliques ?

Partie 2. Représentations des arts

Alors que les sondés ne se représentent pas la Caraïbe comme un lieu de culture, ils connaissent néanmoins les écrivains antillais emblématiques. Ainsi Aimé Césaire est considéré comme étant absolument caractéristique du mot matrice « Caraïbe » et obtient 60% de réponses (1), Édouard Glissant 42,34%, Maryse Condé 36.71, %Patrick Chamoiseau 35,53%, et Raphaël Confiant 34,72%.
En revanche l'association est plus faible lorsqu'elle concerne le domaine des arts plastiques et le terme « artisan » n'est absolument caractéristique que pour 17.50% des interviewés.
Afin de comprendre les raisons pour lesquelles les sondés n'établissent pas cette relation, nous avons cherché à rendre compte d'une possible articulation entre représentation des arts figuratifs issus du bassin caraïbéen et hiérarchie des biens symboliques, lorsqu'ils résultent tant du préjugé que de la méconnaissance.

Le noyau de la représentation figurative

Alors que le plasticien martiniquais Louis Laouchez est le co-fondateur de l'Ecole Négro-caraïbe, il n'est perçu comme étant très caractéristique (2) du mot matrice « Caraïbe » que par 10.00% des sondés. De même cet autre plasticien martiniquais Hadaphaï à l'origine du premier marché de l'art contemporain du Marin en Martinique est considéré comme n'étant pas du tout caractéristique du mot matrice « Caraïbe » par 38.24%. Ces résultats nous conduisent à nous interroger sur les fondements véritables de la connaissance des arts figuratifs du lieu.

Dans cette seconde partie de l'enquête, nous avons utilisé la technique des questions fermées. Les réponses apportées par les sondés nous aident à rendre compte de la représentation qu'ils se font des esthétiques issues de la Caraïbe francophone et de sa diaspora.

Pour 55% des sondés, le noyau de cette représentation est « Art contemporain ». Nous émettons l'hypothèse selon laquelle ce résultat illustre davantage l'expression d'une logique déductive inscrivant la représentation des arts visuels Afro-caraïbéens dans une temporalité, plus qu'une connaissance d'un courant, qui comme le soulignent Raymonde Moulin, Nathalie Heinich et Aude de Kerros peine à être clairement défini.

L'art contemporain est marqué par l'idée d'une création dépourvue de fonction-mystico-religieuse, symbolique, esthétique- un « Art pour l'art », pour 47.42% des sondés. En revanche la création plastique contemporaine afro-caraïbéenne est perçue dans sa fonction « spirituelle » et se rapproche ainsi de la création traditionnelle africaine. En effet 43.30% des personnes interrogées l'associent aussi à l' « Art Nègre » et 31,96% se disent incertains. Il en va de même pour l'association du mot-matrice « Caraïbe » et de la locution « Art premier » qui est tout aussi clivante, puisque 39.18% des sondés la trouvent concordante et 36,08% se disent une fois encore incertains. En réalité ces réponses illustrent la confusion entourant l'objet puisque l'expression est habituellement utilisée pour désigner l'art traditionnel des sociétés non occidentales. Ces réponses induisent aussi une vision réductrice pouvant limiter la création caraïbéenne à son fondement africain, alors que nous la savons plurielle. Si la conscience d'une diversité ethnoculturelle n'apparait pas clairement dans l'étude, en revanche le contexte spécifique aux anciennes colonies est fortement marqué puisque 70.10% des personnes interrogées perçoivent cette création comme étant l'expression d'un processus historique. Mais tout en reconnaissant son historicité, les sondés demeurent sceptiques quant à la légitimité de cet art qui ne relève de la catégorie « Beaux-arts » que pour 29.90% des interrogés, alors que 36.08% se disent incertains. Les sondés doutent aussi de sa visée esthétique à 45.36%. Ils en

perçoivent cependant la dimension symbolique à 49.48%. Et ils la pensent éloignée des préoccupations et des ruptures qui ont caractérisées les mouvements artistiques européens puisqu'ils ne l'associent qu'au faste, à l'ornementation, aux excès du «rococo » qu'à 2,0,6%, aux canons antiques du « maniérisme » qu'à 3.09%, au « néoclassique ou au baroque » qu'à 4.12% de oui, au « classicisme » qu'à 22%, au « post-modernisme »qu'à 13.40% , ou au « pop art » qu'à 17.53%. Si certains interrogés savent ce que cette création n'est pas, d'autres sont « incertains » de pouvoir la qualifier d'académique à 35.05%. D'autres encore pensent que cette création n'est « rien de tout cela » à 43.30%.

Rendre compte du savoir des sondés s'avère compliqué et notre enquête révèle surtout les aspects lacunaires de la connaissance de l'objet. Néanmoins l'intérêt est réel puisque 75,26% des sondés se disent favorables à « une meilleure connaissance de l'histoire des Caraïbes et à voir émerger cet art. 71.13% des interrogés se disent en effet favorables à la création d'une Cité des Outre-mer sur le Continent.

B. Enquête par entretiens

1 Les entretiens

Encart méthodologique

Au cours de trois entretiens semi-directifs, des officiels en charge de la politique culturelle se penchent sur la question de la visibilité et de la diffusion des créations visuelles des Afro-caraïbéens. Ils reviennent sur les systèmes de valeurs et les repères normatifs à partir desquels les institutions comme leurs représentants s'orientent et se déterminent. Ces entretiens inspirés de l'individualisme méthodologique et d'une sociologie compréhensive ont été enregistrés, puis retranscrits et figurent en annexe. L'analyse des entretiens permet de rendre compte des écarts pouvant exister entre discours officiel, représentation collective et point de vue personnel. Pour plus de clarté, nous avons différencié les trois entretiens

officiels de celui conduit avec Daniel Maximin [265] qui n'était plus en charge de l'organisation de l'« Année des Outre-mer » [266] au moment de l'entretien.

Entretiens semi-directifs :

Etienne Achille	10/12/2013	directeur adjoint du service Société du Conseil Régional, Chargé du projet Cité des Outre-mer
Sophie Élizéon	12/12/2013	déléguée interministérielle aux droits des Français d'Outre- mer
Danièle Apocale	09/01/2014	déléguée à l'Outre-mer de la Ville de Paris
Daniel Maximin	27/01/ 2014	commissaire général des expositions organisées durant *L'année de l'outre-mer* en 2011 et commissaire de l'exposition Césaire-Lam-Picasso.

[265] Ecrivain et poète, professeur de lettres à Orly puis chargé de cours à l'Institut d'Études Sociales de 1980 à 1989, il est directeur littéraire aux Éditions Présence Africaine et producteur de l'émission « Antipodes » sur France-Culture. Il retourne en Guadeloupe de 1989 à 1997 comme directeur régional des affaires culturelles. En 1998, il est chargé d'organiser la célébration nationale du 150ème anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Il est nommé en 2000 Conseiller à la Mission pour les Arts et la Culture au Ministère de l'Éducation Nationale. Il est en 2006 responsable pour la littérature et l'éducation du Festival Francophone en France : francofffonies. Annexe N°4

[266] Site du ministère de la culture, 2011, année des Outre-mer « Le 12 janvier, au ministère de l'intérieur, de l'Outre-mer, des collectivités territoriales et de l'immigration, Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, Brice Hortefeux, ministre de l'Intérieur, de l'Outre-mer, des Collectivités Territoriales et de l'Immigration, Marie-Luce Penchard, ministre chargée de l'Outre-mer et Daniel Maximin, Commissaire chargé de l'année des Outre-mer français, ont présenté les manifestations qui vont marquer 2011, « année des Outre-mer ». https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-lehttps://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/2011-annee-des-Outre-merministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuishttps://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/2011-annee-des-Outre-mer1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/2011-annee-des-Outre-mer consulté le 11/02/2020.

Rencontre avec Etienne Achille [267]:

Suite à l'allocution, de Jean-Paul Huchon[268] sur le lancement du groupe de « préfiguration » d'une Cité des Outre-mer le 25 octobre 2013, nous avons sollicité un entretien auprès d'Étienne Achille[269], alors directeur adjoint des services Unité Société du Conseil Régional d'Ile de France. Nous lui avons posé la question suivante.

Q : existe-t-il une création picturale des Afro-Caraïbéens ?

EA : […] je ne suis pas convaincu que la plupart des gens qui lisent Chamoiseau ou Confiant, ou Daniel Maximin ou etc. savent que c'est de la littérature caraïbe donc que c'est de l'art caraïbe ou littéraire caraïbe, mais à partir de quand doit-on qualifier de caraïbe cet art-ci ? Quand ils le revendiquent, ça va un peu de soi, mais en même temps est-ce qu'il est normal, est-ce qu'il est acceptable, est-ce qu'il est même décent que cette littérature soit placée à part à la FNAC ou ailleurs, à savoir si ce n'est pas de la littérature française, je ne sais pas ce que c'est ! Surtout quand ça décroche des prix littéraires. Il y a des concours anciens, des concours récents, qui ont distingué ces œuvres. C'est peu dire que les travaux d'Édouard Glissant sont universels et il se trouve que c'est un écrivain français et si on commence à dire Glissant, c'est de l'art caraïbe, je pense qu'il y a un biais assez rapide dans le raisonnement et on voit bien que s'il faut arriver à décrire un art caraïbe, on va tomber dans le travers de l'opposé. Je voulais prendre l'exemple du Zouk, qui est incontestablement de l'art caraïbe. La seule chose alors c'est qu'il est d'essence en tout cas antillaise on va dire, parce que les Caraïbes, jusqu'à nouvel ordre, c'est une réalité plus que géographique aujourd'hui alors qu'avant c'était une réalité ethnique. En plus, il n'y a plus beaucoup de traces, mais je vais y venir à cette réalité-là, donc au fond le risque de l'art caraïbe aujourd'hui, c'est qu'il soit invisible parce qu'assimilé à de l'art français, ce qu'il est malgré tout, puisque jusqu'à nouvel ordre les départements d'outremer sont français, que je sache ?

Analyse

---

[267] Annexe 1, entretien.

[268] Président du conseil régional d'Île-de-France de 1998 à 2015.

[269] Étienne Achille, était en charge du projet *Cité des Outre-mer* en 2013, (voir Annexe1).

On notera l'évitement initial dans la réponse apportée par le sondé et la difficulté à définir ces arts visuels. L'interviewé évoque la littérature, puis la musique. Lorsqu'il en vient au vif du sujet, c'est pour souligner la faible visibilité des arts afro-caraïbéens.

Il y a un certain décalage, voire quelques paradoxes entre la mission officielle de valorisation d'une culture ultra-marine, la représentation collective et le discours privé. Tout d'abord Etienne Achille reconnait la spécificité régionale caraïbéenne, mais uniquement dans son renvoi essentialisant, et de l'autre il la nie en s'appuyant sur le principe d'assimilation et sa propension à gommer les « traces » ethnoculturelles. Ce dernier objectif n'étant pas totalement accompli, il convient sans doute de souligner, qu'à notre connaissance, le métissage n'entraine pas exactement l'effacement des phénotypes, mais de manière plus vraisemblable, leurs variations. A travers ce discours, on pressent l'ambiguïté d'une écoute qui, bien qu'attentive aux revendications d'un particularisme régional, le disqualifie pour sa non-conformité au principe d'indivisibilité républicaine. Entonnée sur le ton de l'indignation, la critique de la distinction entre les biens symboliques nationaux est derechef justifiée par l'incongruité d'une autonomie culturelle régionale. Etienne Achille fait sans doute allusion au « travers communautaire » tant décrié lorsqu'il s'agit d'évoquer les inclinations à la solidarité des minorités ethniques. C'est un peu comme si, souligne le sociologue Éric Fassin, « le repli sur soi ne pouvait pas concerner la majorité ! »[270]. En tout état de cause, et mettant l'emphase sur la valorisation nationale plutôt que locale, il réaffirme la préséance d'une domination territoriale et culturelle. Au chauvinisme français, il concède l'écueil de l'invisibilisation ethnoculturelle qu'une philosophie jacobine semble toujours néanmoins justifier en milieu postcolonial. Le directeur-adjoint n'a certes pas de difficulté à reconnaître l'origine antillaise de Daniel Maximin et d'Édouard Glissant, car nul ne pense à contester que, pour ce dernier, l'écriture fut inspirée des traces, des mornes, des expériences martiniquaises. S'il a « décroché des prix » pour avoir reconnu « l'inter-valorisation » ethnoculturelle, ce fut aussi pour son analyse critique du phénomène de créolisation qu'il appelle « […] la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les

[270] Éric Fassin, *L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination,* entretien avec Laura Motet in. Le Monde en ligne, https://mobile.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsquhttps://mobile.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-domination_5345972_1654200.html%2520.%2520%2520un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-domination_5345972_1654200.html . Publié le 24/08/.2018. Consulté le 27/08/2018.

disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre. Car pour Glissant, le terme « créolisation », apprécié des dominants est « […] peut être une manière de cacher ou d'oublier les réalités quand elles sont trop contraignantes »[271].

Pour Yves Jégo, l'ancien secrétaire d'État chargé de l'Outre-mer en 2008, ces réalités contraignantes, ne sont pas nécessairement celles d'une histoire troublée, mais au contraire le fruit de représentations « restées dominées par les tableaux de Matisse ou de Gauguin »[272]. Pour l'heure, et comme le fait si bien remarquer Pascal Amel, lorsque l'on s'intéresse un tant soit peu aux arts visuels des Afro-caraïbéens, « aucun nom propre, aucune œuvre n'apparaissent spontanément à nos yeux : la méconnaissance est totale »[273]. Pour en attester, Pascal Amel prend l'exemple de la commémoration de l'esclavage qui, au lieu de donner une visibilité aux sculpteurs ultra-marins tels que René Louise, Louis Laouchez, Christophe Mert ou Hervé Beuze, a au contraire mis l'accent sur leur occultation ou leur récupération. En effet, c'est à un artiste métropolitain post-dadaïste Fabrice Hyber que les pouvoirs publics ont laissé le soin d'illustrer la célébration de la libération des populations serviles. La promotion des arts et de la culture des Ultra-marins ne ferait-elle pas davantage sens en allant quérir ceux que l'on dit vouloir promouvoir ? Reprenant à nouveau les propos d'Éric Fassin, ne serait-il pas pertinent de penser les moyens de « ne pas redoubler l'exclusion qu'on dénonce ? »[274].

Et par extrapolation on serait tenté de se demander s'il n'existerait pas une corrélation entre la représentation que le Métropolitain se fait du lieu –ancienne colonie, enclavement, éloignement, exotisme- et l'idée qu'il a des compétences de ses habitants ? Et dans l'éventualité d'une confirmation de cette hypothèse, quels en seraient les effets sur la représentation des productions des Ultra-marins ? Ne s'en trouveraient-elles pas entachées de suspicion de désuétude- aucun artiste contemporain des anciennes colonies ne semble émerger depuis que Gauguin et Matisse ont porté ces imaginaires-. Seul l'artiste européen semble faire autorité aux yeux des Français métropolitains. Faudrait-il un Picasso, un Matisse ou un Gauguin pour susciter l'intérêt des publics ? Difficile de répondre de manière catégorique. Cependant, s'il

---

[271] Édouard Glissant, *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, p. 194.

[272] Yves Jégo, entretien Art Absolument, *Méconnaissance ou occultation ?,* N°25, Juin 2008ArtAbs25-Couv_exe.indd (artabsolument.com), consulté 10/07/2021

[273] Pascal Amel, *Art Absolument*, N°25, juin 2008. La sculpture de Fabrice Hyber a été commandée et inaugurée le 10 mai 2007 -date officielle de la commémoration de l'abolition de l'esclavage, choisie en référence au 10 mai 2001, jour de l'adoption de la loi reconnaissant la traite de l'esclavage comme un crime contre l'humanité-.

[274]Ibid., Éric Fassin*, L'appropriation culturelle.*

n'existe à ce jour aucune étude statistique menée dans ce sens, force est de constater que les Ultra-marins ont le fort sentiment de n'être reconnus ni comme figures majeures, ni même en tant que contributeurs à la grandeur de la République. De même l'étude[275] menée à la demande de Sophie Élizéon, la déléguée interministérielle aux droits des Français d'Outre-mer révèle dans son rapport publié en juin 2013 que si majoritairement 58 % des Ultra-marins ont le sentiment que les médias diffusent une image positive d'eux, seuls 9 % déclarent que cette image est très bonne[276].

L'invisibilité une responsabilité partagée ?

Pour Danièle Apocale, alors déléguée générale à l'Outre-mer de la Ville de Paris[277], le sentiment d'exclusion est ambivalent. Il est tout autant la résultante d'une politique culturelle française que d'une propension à l'auto-dévalorisation des minorités.

Q : existe-t-il un art visuel afro-caraïbéen ? Elle répond **:**

DA : « On sait qu'il y a un art caraïbéen, il est là, mais insuffisamment visible au grand public eu égard à notre déficit d'image globalement […] la représentation de l'art caraïbéen, je ne l'ai pas vraiment vue de manière imposante dans l'Hexagone comme on a pu voir d'autres courants artistiques. Mais sommes-nous, nous les ressortissants des Outre-mer, sommes-nous des représentants ? Est-ce que nous traînons à des expositions d'art caraïbéen, nos amis dits affinitaires ? Est-ce que nous-mêmes nous nous sentons attirés vers des expositions ? Par exemple, je suis allée à l'exposition Césaire, Lam, Picasso, on ne peut pas dire qu'il y avait une masse de Caraïbéens qui étaient présents, et pourtant, j'y suis allée trois fois ! […] d'ailleurs on a l'impression que beaucoup de personnes vont aux expositions, mais c'est parce qu'il y a beaucoup de touristes »[278].

---

[275] Sophie Élizéon a confié ce sondage à l'institut Opinion Way.

[276] Rapport d'information par M. Serge Larcher au nom de la Délégation sénatoriale à l'outre-mer, *L'audace ultramarine en hexagone : Comment s'exprime-t-elle ? Comment s'incarne-t-elle ?* Sondage Opinion Way, 25/09/2013, p. 25. http://www.senat.fr/rap/r12-862/r12-862_mono.html consulté le 27/09/2018.

[277] La Délégation Générale à l'Outre-Mer a pour mission la valorisation des cultures des Outre-mer auprès du public parisien. Par le biais de l'organisation d'expositions (« Brassages », « Latitudes), cérémonie de commémoration de l'abolition de l'esclavage, cérémonies en mémoire des originaires morts pour la France (8 mai et 11 novembre), carnaval tropical de Paris le 1er samedi de juillet, remise de trophées à des écrivains, des musiciens, des réalisateurs au théâtre du Châtelet ainsi que des cycles de projections-débats à l'auditorium de l'Hôtel de Ville.

[278] Danièle Apocale, entretien semi directif avec CKB, (voir Annexe 1), le 09/01/ 2014.

Analyse

Lors de cet entretien, l'interviewée fait clairement la distinction entre littérature, musique et arts visuels.
Le sentiment d'une représentation négative des Ultra-marins corrobore celui qui se dégage de l'étude menée par l'institut de sondage Opinion Way
La faible visibilité des arts afro-caraïbéens dans l'espace public est pointée du doigt comme étant une incongruité. Pour autant, les obstacles structurels en cause ne sont pas explicitement cités. Les mesures à mettre en œuvre pour contrecarrer cette situation ne sont pas mises en avant.
Si l'interviewée ne met pas l'accent sur la mission de la Délégation générale à l'Outre-mer, elle n'explique pas non plus les raisons de la cessation des expositions *Latitude* et *Brassage*.
En revanche, la déléguée[279] soulève la question du partage des responsabilités et renvoie les publics et plus spécifiquement les Ultra-marins à leur manque d'implication et de soutien pour la cause artistique.
Au fond, ces entretiens semblent suggérer que l'absence de reconnaissance est en partie liée à la préséance d'une hiérarchisation des biens symboliques, une méconnaissance de l'altérité et de ses pratiques conduisant à des formes d'indifférence. Ce qui nous amène à nous demander quels seraient les moyens de pallier cet état de fait ?
Afin de répondre à cette question, nous nous étions adressés à Sophie Elizéon[280] et avions souhaité connaître la position officielle de la délégation interministérielle mais également celle de la Réunionnaise qu'elle est.

Q : **Quel est l'intérêt de créer une Cité des Outre-mer à Paris ? Pourrait-elle contribuer à la valorisation des Ultra-marins et de la diaspora ainsi qu'à celle des arts visuels afro caraïbéens ?**
En guise d'introduction elle nous signalait que ses réponses s'appuyaient essentiellement sur l'étude Opinion Way. De manière liminaire elle nous dit que l'étude révélait que les Ultramarins restaient dans l'imaginaire collectif « des migrants » davantage considérés comme « des

[279] Ibid., étude de 2013 demandée par Sophie Élizéon.Annexe N°3.
[280] Sophie Elizéon, (voir Annexe 1).

migrants étrangers que comme des Français hexagonaux ». Et c'est précisément la raison pour laquelle, elle appelait de ses vœux une « Cité des Outre-mer », elle souhaitait faire de cet espace « une passerelle où construire des ponts avec les autres lieux » culturels et artistiques[281]. Afin de faire face aux critiques éventuelles inhérentes aux coûts que représenteraient cet investissement, elle proposait de manière alternative qu'une version moins onéreuse et « dématérialisée » mais qui resterait un centre ressource soit pensée. Elle signalait toutefois deux écueils à éviter. Le premier était celui de chercher à restreindre la « Cité » à la création ultra-marine et le second qui en découlait, d'éviter que ces artistes ultra-marins n'accèdent qu'à ce lieu exclusif. Notons simplement que les Domiens résidant dans l'Hexagone attendent depuis vingt ans qu'elle voit le jour[282].

La question de la visibilité : une affaire secondaire ?

L'acte créateur n'a pas pour objet premier d'être vu. Comme le souligne Daniel Maximin[283], il ne se fait pas dans « un prosélytisme de se présenter. Mais, il surgit parfois de l'impératif spirituel, comme peuvent l'être les masques et les totems africains, qui par ailleurs restent souvent cachés au regard profane, ou du besoin de transcender l'emprisonnement figuré par le bracelet forçat en or » à la Caraïbe. Certes le Caraïbéen porte en lui les stigmates de son histoire mais il les exorcise avec les moyens à sa portée. Hier la voix, le corps et l'or, aujourd'hui le canevas, l'huile, l'acrylique, le pastel ou la gouache permettent de transcender le réalisme. Loin du discours de légitimation si fréquent, si commode, le « véritable artiste » caraïbéen, lui, crée. Et s' « il n'est pas aliéné au regard de l'autre » puisqu'il est maintenant un homme libre, il aspire pourtant à la reconnaissance de son travail d'artiste contemporain. L'artiste caraïbéen a brisé ses chaînes physiques et mentales mais l'autre ne le sait pas, ne le sent pas, ne le voit pas, tant il est lui-même aliéné par une représentation forgée à son insu, fruit de l'ignorance et de la peur, distillée au fil du temps, insidieuse, malsaine, inutile et dont le noyau trop résistant peine à se fissurer.

Pourtant l'artiste veut être reconnu pour ce qu'il est aujourd'hui, mais surtout pour ce qu'il fait.

---

[281] Sophie Élizéon, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, le 12/12/2013. Annexe N° 2

[282] Un collectif de personnalités politiques et civiles, « La Cité des Outre-Mer, torpillée par la nouvelle majorité ? » *Libération*, 08/11/2017. http://www.liberation.fr/debats/2017/11/08/la-cite-des-outre-mer-torpilleehttp://www.liberation.fr/debats/2017/11/08/la-cite-des-outre-mer-torpillee-par-la-nouvelle-majorite_1608458 Consult%C3%A9 le 08/05/2018par-la-nouvelle-majorite_1608458. Consulté le 08/05/2018.

[283]Daniel Maximin, (voir Annexe 1).

C'est pour remédier à une visibilité lacunaire de la diversité ethnoculturelle en butte, à une hiérarchie des légitimités que les acteurs concernés se mobilisent. Ils se demandent comment influer sur les canons esthétiques et sur la représentation de la diversité ethnoculturelle en France.

1.2.3. Stratégies d'influence

Nous avons observé que les représentations sociales et figuratives subissent en France la persistance d'un regard délégitimant. Forte de ce constat, nous verrons comment les acteurs de la sphère artistique entreprennent une série d'actions destinées à influencer ces perceptions. Ces stratégies rappellent le processus développé par une psychologie sociale moderne, initialement étasunienne, qui consiste à opérer une réhabilitation par la démocratisation des arts et de la culture. Par ce biais, l'image associée à l'objet symbolique et au créateur se trouve modifiée dans le sens d'une valorisation.

Ce processus a été élaboré pour la première fois à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage et du cinquantième anniversaire de la décolonisation, le Musée National des Arts et Traditions populaires propose en 1998 une exposition intitulée : *Tropiques métis : mémoire et cultures de Guyane, Guadeloupe, Martinique et Réunion*. Cette exposition destinée à un large public a entrepris l'inventaire des collections archéologiques et ethnographiques en rapport avec les territoires des Outre-mer. Elle témoignait de la diversité des cultures issues du métissage et s'adressait aux nombreux ressortissants de ces territoires vivant en métropole, mais aussi aux Métropolitains.

Tropiques métis fut le point initial d'un regard nouveau qui, selon la ministre de l'époque Catherine Trautmann, prenait « le contre-pied des anciennes 'expositions coloniales ', qui masquaient la sauvagerie occidentale pour la visite organisée de débris présentables arrachés aux ' bons sauvages ' et aux ' civilisations exotiques ' ».

Cette exposition peut être vue comme un tournant de la monstration muséale des arts franco-caraïbéens initiée dans le but d'agir sur le regard des publics et destinée à les conduire sur des sentiers plus familiers et « légitimants ».

1.2.3.1 La stratégie dite de conformité

Cette stratégie à laquelle nous nous trouvons toutes et tous confronté.e.s sous peine d'exclusion a été vulgarisée par Serge Moscovici[284]. Selon le psychologue « une personne modifie sa position dans la direction de la position du groupe». Ce principe clanique va présider au montage de l'exposition *Césaire, Lam, Picasso* en 2011 au Grand Palais[285]. Le sous-titre de cette exposition « Nous nous sommes trouvés » suggère la réciprocité de la rencontre, la cohésion et la cohérence du groupe. Pour autant, il serait difficile d'ignorer que la présence du peintre espagnol confère une légitimité au projet muséal ainsi qu'au peintre cubain assez peu connu du grand public. Il faut ajouter que bien que n'étant pas peintre, la présence d'Aimé Césaire, une grande figure littéraire et politique, participe du processus de légitimation. Ainsi encadré, Wilfredo Lam jouit de l'appui et de la notoriété de ses deux parrains.

Cette stratégie ne peut être confondue avec ce que Serge Moscovici appelle la « normalisation » qui en revanche suppose une influence réciproque. Sur ce point, signalons qu'il n'y a pas consensus. Pour Daniel Maximin, le commissaire de l'exposition *Césaire, Lam, Picasso*, il est erroné de penser cette alliance comme étant celle de la conformité[286], et de rappeler que lors de la rencontre, Pablo Picasso dit à Wilfredo Lam « Je ne me suis jamais trompé sur toi. Tu es un peintre. C'est pour cela que je t'ai dit la première fois que nous nous sommes vus, que tu me rappelais quelqu'un : moi ». Pour les deux amis, il n'y a pas de hiérarchie de talent, il y aurait même identification, une sensibilité commune au plasticien de renom et à son alter ego. Pour autant, du point de vue de la réception, l'association avec Pablo Picasso fait office de figure d'autorité, celle avec Aimé Césaire en élargissant le spectre disciplinaire ouvre l'accès au registre littéraire, domaine qui n'est pas contesté aux écrivains ultra-marins et diasporiques de langue française.

---

[284] Serge Moscovici, *Psychologie sociale*, Puf, 1984, p.27.

[285] *Césaire, Lam, Picasso,*exposition Clément, http://www.fondation-clement.org/martinique/274_cesaire-lam-picasso-les-rencontres consulté le 19/02/2014.

[286] John M Levine & Mark A Pavelchak, « Conformité et obéissance », in. Serge Moscovici, *Psychologie sociale*, Puf, 1984, p. 43.

1.2.3.2.La stratégie de la « normalisation »

La reconnaissance qui vient d'être mentionnée plus haut peut sans conteste être envisagée dans les cas des expositions *Kréyol Factory* et *OMA* qui se sont tenues respectivement à la Grande Halle de la Villette en 2009 et à l'Orangerie du Sénat en 2011.

Lors de l'exposition *Kréyol Factory* le choix du lieu, la Grande Halle de la Villette, situé à la lisière de la Seine Saint-Denis, met en scène la contemporanéité. Le lieu permanent dédié aux cultures hip hop, aux arts émergents et à la diversité est choisi pour l'exposition de 60 artistes des Outre-mer.

L'inédit de l'évènement ne réside pas uniquement dans une volonté d'ouverture à l'altérité, mais dans sa dimension politique. Programmée en France continentale à la suite des évènements sociaux qui agitèrent les départements des Outre-mer en 2009, la *Kréyol Factory* ambitionnait de « calmer le jeu ». Pour Christine Albanel, alors ministre de la culture, il s'agissait aussi de répondre à « la parole de protestation [par] une parole qui n'est pas moins forte, mais qui est une parole artistique »[287].

Les mêmes principes de valorisation ont été appliqués lors de l'exposition *OMA*.

Cette dernière mise sur l'influence réciproque exercée par l'ensemble des plasticiens.

L'homogénéité de la notoriété, la cohérence géographique du lieu de provenance du groupe de 22 artistes tous issus des anciennes colonies que sont la Guadeloupe de la Guyane, de la Martinique et de La Réunion, contribuent à la valorisation des pratiques.

D'autre part, en présentant l'exposition *OMA* à l'Orangerie du Sénat, un lieu pourtant inadapté à la monstration muséale, la Fondation Clément combine différents éléments d'influence : le prestige du lieu, la présence de figures d'autorité du milieu artistique et politique. L'inédit d'une réunion de telle ampleur, du choix de la thématique -les arts afro-caraïbéens-, et l'ambiguïté de l'espace vont contribuer à la construction d'un segment de l'art.

Ces deux stratégies influencent la représentation à moyen et long termes, mais il est aussi possible d'accélérer le processus et de fédérer un plus large public en valorisant le progrès humain.

---

[287] Christine Albanel, *Kréyol factory à la Villette,* propos receuillis par Régis Durand de Girard (avec FXG), 2009. fxgpariscaraibe.com : http://www.fxgpariscaraibe.com/article-30076038.html. Consulté le 10/08/2018.

1.2.3.3.L'innovation : quand la tradition rencontre la technologie

Si l'innovation des formes et pratiques représente un principe acquis de la création artistique, force est de constater que l'innovation numérique modifie fortement les industries commerciales, culturelles, et les pratiques artistiques. Bien qu'il existe un grand nombre d'usages nouveaux dans la création plastique, nous nous intéressons ici au travail du guadeloupéen David Gumbs (de Saint-Martin). Depuis quelques années, l'infographiste s'attache à combiner différents formats dans sa pratique. Il associe habilement technologie numérique et tradition. Il en est venu à introduire la conque de lambis, l'imagerie et le son qu'il projette sur des matières organiques. De son propre aveu son travail de vidéo « appelait au volume ». Mais, il fallait que l'élément à introduire fasse sens et qu'il soit en même temps lié à la perception. Un jour, dit-il, « je me suis mis à utiliser un coquillage, mais vraiment par hasard

et je me suis rendu compte que la façon dont j'animais le coquillage le faisait quasiment sortir de l'écran »[288].

Figure 23 : David Gumbs, œuvre sans titre, installations vidéo en 3D, Tropiques Atrium Scène Nationale, 2020, photo @David Gumbs

> Mais c'est plus tard en revenant d'une résidence à Amsterdam qu'un de ses amis lui dit : « […] tu animes les coquillages, mais sais-tu qu'en Martinique on les jette » ?
> « Mon ami m'a emmené au Vauclin [dit-il] et quand j'ai vu les centaines de coquillage, c'est juste devenu évident et notamment ça a alimenté mon projet de créer des sculptures. […] Le coquillage est pour moi un élément qui a la capacité de traverser les siècles, il comporte à la fois ce côté féminin et aussi relie le microcosme et le macrocosme, il permet de passer d'une dimension à une autre »[289].

Dans son installation *Hors champ* présentée à l'Atrium, Scène Nationale, David Gumbs utilise la conque de lambis dans laquelle le public est invité à souffler. Il y a placé des capteurs afin de générer aléatoirement de la vidéo et du son qui enveloppent le souffleur en temps réel. Lorsque le visiteur souffle la forme « *pousse et grossit et le son s'intensifie ».* On se demande

[288] David Gumbs, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, « Hasard et sérendipité », in. *Le hasard dans l'art* (Dir.) Dominique Berthet, éd. L'harmattan, 2021, pp. 79-89.
[289] David Gumbs, entretien.

si, augmentée d'un spirographe, d'un thermographe ou d'un système électro-photonique l'installation de l'artiste pourrait aller jusqu'à permettre le diagnostic physiologique ou psychique du souffleur. Il reste pour l'heure, que l'œuvre du plasticien convoque une dimension spatiotemporelle reliant les individus dans le temps et dans l'espace.

En effet, la conque de Lambis est au cœur de la culture et des traditions caraïbéennes. Le Stombus gigas abrite un invertébré de la famille des gastéropodes qui entre dans la préparation culinaire de mets fort appréciés. La coquille recèle dans de rares occasions une perle rose précieuse que seuls quelques chanceux trouvent au hasard de la remontée de leur drague ou de leur « folle » à lambis. La coquille avant d'être un instrument de musique servait surtout de moyen de communication dans les îles. Elle prévenait les habitants en cas de décès. La provenance du son permettait d'identifier le bourg dans lequel on savait se trouver un malade. Trois coups de conque annonçaient le décès d'une femme et deux coups celui d'un homme. La conque entraînait des réactions et des préparatifs. Chacun accourait au domicile du défunt puis rentrait dans son rôle de préparation allant de la confection du cercueil, à la collecte des éléments biographiques destinés au discours du conteur. La recherche artistique de David Gumbs touche à l'origine et à la matière organique. Elle s'inscrit dans une instance diachronique. Son travail évolue dans un mouvement de fluidité entre tradition et modernité, d'une inscription à la confluence des esthétiques et de la technologie, dans un processus menant sa création artistique du hasard de la découverte à la sérendipité.

Conclusion intermédiaire

Si nos enquêtes ont permis de conclure à une corrélation entre représentations sociales des Afro-caraïbéens et représentations figuratives se traduisant par des formes de discriminations directes et indirectes, en revanche, elle n'a pas permis d'établir avec certitude leurs fondements –origines des stéréotypes-. L'enquête montre cependant une conception binaire de la légitimité culturelle avec des objets légitimes-la littérature- et d'autres qui le seraient moins-arts plastiques exogènes-. Nous constatons la méconnaissance des représentations figuratives s'inscrivant dans des esthétiques ethniques des Caraïbes -Martinique et Guadeloupe- sans doute en raison de leur faible réputation et visibilité. L'incertitude des identifications et la discrimination culturelle illustrent à la fois la présence et l'absence de cette production plastique dépourvue de sa propre autonomie et l'influence hégémonique d'une création artistique dite légitime. Ces résultats mettent l'accent sur l'intérêt des politiques culturelles

antidiscriminatoires qu'elles soient répressives ou d'égalité ou alternativement et par contrainte, d'imaginer les contours d'une politique décoloniale Sud-Sud pourvue de sa propre position hégémonique.

L'intérêt de l'interdisciplinarité notamment l'efficacité des outils théoriques de la psychologie sociale, de la sociologie lorsqu'ils permettent de comprendre les mécanismes de la monstration, de la valorisation, de la consécration dans les arts visuels et surtout l'intérêt de combiner ces disciplines dans l'écriture adéquate à la construction de systèmes d'identification, non plus de la négation de l'altérité, mais comme le souligne Hommi Bhabha, de la négociation.

1.3. CHAPITRE III–VERS UNE RECONNAISSANCE CULTURELLE

« Alors que l'interactionnisme dans l'analyse stratégique offre la possibilité de repérer des structures identiques ou comparables à des niveaux différents des phénomènes sociaux étudiés, l'individualisme méthodologique n'en offre pas. Mais en portant l'attention aux effets pervers et aux phénomènes d'émergence, l'individualisme méthodologique ouvre la voie à la découverte des discontinuités, des inversions de sens ainsi qu'aux déceptions des acteurs »[290].

1.3.3.1.Les trois modes de reconnaissance[291]

Le combat pour la justice sociale s'inscrit dans une longue histoire de la gauche en faveur de l'égalité citoyenne. Mais, comme le souligne Marc Hunyadi, c'est avec Habermas que les fondements normatifs d'une théorie critique des « pathologies » sociales vont être réellement posés dans les années 1960. Selon Hunyadi, c'est le philosophe Axel Honneth, qui tout en s'inscrivant dans la filiation de l'École de Francfort, élargit la théorie critique. Ce dernier déplorant pourtant l'insuffisance d'un corpus empirique ne mettant que trop l'accent sur des sources langagières, se distingue de la théorie critique et lui substitue « une *théorie de l'identité,* qui chez lui prend immédiatement la forme *d'une théorie de la reconnaissance* »[292].

Axel Honneth, contestant la base théorique de la justice développée par Rawls, selon laquelle le fondement social devrait s'appuyer sur le principe « d'une société bien ordonnée » pensée à partir du choix des règles et des normes sociales, oppose la nécessité d'une dialectique de la socialisation et de l'individuation tenant compte de l'expérience vécue des acteurs. Bien que se refusant à toute spéculation sur l'enracinement anthropologique des besoins sociaux, il définit néanmoins trois fondements de l'épanouissement de l'être : la confiance, le respect et l'estime. Pour lui, l'amour dans la sphère de l'intimité permet à chacun d'accéder à la confiance en soi ; l'égalité dans la sphère du droit autorise le respect, et enfin la reconnaissance de la valeur des contributions productives produit le sentiment d'estime de soi[293].

---

[290] Yao Assogba, *La sociologie de Raymond Boudon*, 1999, pp.58-59.
[291] Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, éd.Cerf, (1992-2000). Déf. Le concept de « Reconnaissance » est « un concept à la fois empiriquement opératoire et à teneur normative ». https://fr.wikipedia.org/wiki/Axel_Honneth
[292] Ibid., Axel Honneth, p.8.
[293] Ibid., Axel Honneth, p.232

1.3.3.2.Entre confiance en soi et confiance en l'autre : les effets de la structure monoparentale

Pour « faire l'expérience de nous-mêmes comme membres pleinement reconnus dans nos sociétés […] chacun a intérêt à obtenir une sorte de reconnaissance affective »[294].

Contrairement au modèle traditionnel de la cellule parentale, la structure familiale antillaise reste éloignée de la norme (couple- enfant). D'un point de vue historique, elle reste dépositaire d'un mode de fonctionnement hérité du passé colonial dans lequel les unions entre esclaves et la reconnaissance paternelle étaient proscrites. L'on ne saurait aborder la question de la reconnaissance subjective et intersubjective sans se référer à ce passé qui continue de produire les mêmes effets.

Bien qu'aux Antilles comme dans d'autres sociétés modernes européennes, la mutation de l'institution familiale soit une réalité -familles recomposées, pacs et mariages homosexuels -, les études sur la composition familiale confirment la persistance du modèle monoparental. Il se traduit par la non-systématisation de l'union légale et de la reconnaissance en paternité. On compte plus de 53,6 % de familles monoparentales en Martinique et 50,6 % en Guadeloupe contre seulement 25,4 % en France continentale.

[294] Nathalie Frogneux, « De la reconnaissance à la liberté », in. *Axel Honneth, La Lutte pour la reconnaissance,* éd. Le bord de l'eau, 2014, p.30.

Répartition des familles avec enfants de moins de 25 ans au 1er janvier 2011[295]

	Martinique	**Guadeloupe (*)**	**France Métropolitaine**
Couples avec enfant(s)	37 765	41 321	7 694 756
Familles monoparentales	43 722	42 375	2 614 575
dont hommes avec enfant(s)	*4 430*	*4 005*	*432 201*
dont femmes avec enfant(s)	*39 292*	*38 370*	*2 182 374*
Total familles avec enfant(s)	81 488	83 696	10 309 331
Part des familles monoparentales	*53,6 %*	*50,6 %*	*25,4 %*

Figure 24 : Répartition des familles avec enfants de moins de 25 ans au 1er janvier 2011

Deux fois supérieure aux Antilles, la monoparentalité se traduit par la spécificité du statut de la femme à qui il incombe plus de responsabilités qu'à l'homme. Un statut qui est attesté par l'expression antillaise polysémique « poto-mitan ». Cette locution désigne initialement le poteau central dans le temple vaudou et haïtien surnommé l'oufo[296] ainsi que la condition et la fonction de la femme dans la société et dans l'institution familiale. Elle est très contestée par les Antillaises. Pour la plasticienne Patricia Donatien Yssa, l'expression est un piège tant elle

[295] Claude-Valentin Marie et Didier Breton, « Les « modèles familiaux » dans les Dom : entre bouleversements et permanence. Ce que nous apprend l'enquête Migrations, famille et vieillissement », *Politiques sociales et familiales*, n° 119 - mars 2015 https://www.caf.fr/sites/default/files/cnaf/Documents/Dser/PSF/119/PSF119_2_CVMarie_DBreton.pdf. Consulté le 14/09/2017.

[296] L'oufo ou oufò ou hounfor est le temple dans la religion vaudou en Haïti. L'oufo consiste en un péristyle, l'espace sacré au milieu duquel se dresse le potomitan ou "poteau-mitan". Il s'agit d'un mât couvert des attributs des esprits, servant à symboliser la communication entre le monde des humains et le monde du dieu inaccessible. http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Oufo/fr-fr/ consulté le 14/09/2017.

contraint la femme à oublier qu'elle en est une, pour n'exister qu'en tant que mère responsable du foyer.

Le foyer monoparental : responsabilités et conséquences

1. Importance des femmes dans les décisions matrimoniales, les stratégies d'alliance
2. Dans le foyer monoparental : élargissement des responsabilités éducatives aux ascendants : grand-mères, tantes, sœurs et maintien de la cellule familiale constituée de femmes
3. Statut de femme isolée : salaire unique entraînant le soutien des institutions sociales et familiales (CAF) des associations, et le partage des ressources et/ou de l'hébergement entre les femmes de la cellule élargie

Ce phénomène n'est pas sans conséquence sur le développement plein et harmonieux de l'Antillais. Il influence largement la confiance subjective et intersubjective dans le domaine affectif. La représentation de la masculinité se trouve affectée par l'ambiguïté d'une présence-absence à l'origine d'un déficit de confiance dans la relation de couple. La représentation de « l'homme-étalon », bien que valorisant une présupposée virilité masculine, renvoie aussi à la condition historiquement construite du servile reproducteur sur la plantation. Dépossédé sur le plan personnel de la confiance qu'inspire le statut de chef de famille et de protecteur, il l'est aussi du rôle de modèle pour sa descendance. Dans la structure familiale antillaise la femme est donc fréquemment contrainte de trouver ses propres ressources et doit aussi tenter de dépasser sa fragilité psychologique. L'œuvre photographique de Vincent Gayraud s'intitule NBF-MDE (Noir Blanc Fragile – Mode D'Emploi). Le plasticien nous donne à voir les effets de la catégorisation sociale, l'enfermement et la suffocation symbolisés par ce film plastique devenu conditionnement. Vincent Gayraud fait le portrait de la fragilité des femmes minorisées et propose une réflexion psychosociale.

Figure 25 : Vincent Gayraud, NBF MDE 18, série « Fragile », 100 x100 cm, techniques mixtes sur toiles, impression photographique, plexiglas et plastique, 2010, photo @Vincent Gayraud

1.3.3.3.L'émancipation, une condition du respect

Si les revendications des femmes pour l'égalité des droits ont débuté dès la fin du XVIIIe siècle, on songe aux combats d'Olympe de Gouges pour le droit des femmes et des esclaves, pour les Antillaises le combat a été de tous les instants au sein de la cellule familiale, mais

aussi dans la sphère professionnelle. Aujourd'hui, elles sont généralement plus qualifiées que les hommes. L'importance des femmes comme actrices sociales et économiques en Caraïbes est reconnue et ces dernières années on note leur contribution dans le « monde des arts » jusque-là très masculinisé.

Les plasticiennes antillaises questionnent la place de la femme dans les sociétés modernes. Elles s'interrogent sur les conditions de l'épanouissement de l'être, de sa reconnaissance et s'emparent de thématiques communes à celles développées par leurs confrères masculins. La posture des plasticiennes antillaises rappelle ce que Nathalie Frogneux[297] décrit comme étant « une stratégie de compensation ». Selon Nathalie Frogneux, cette stratégie consiste à s'investir « en cas d'échec partiel de la reconnaissance » sociale et professionnelle dans une autre sphère. Elles investissent celle des arts. Pour l'auteure, certains dénis seraient compensés par un désir de reconnaissance plus fort dans un autre domaine. Nathalie Frogneux développe l'idée selon laquelle le désir de consécration des stars ou des politiciens proviendrait de la nécessité de soigner de profondes blessures de l'enfance. Les plasticiennes de ce corpus attestent elles aussi avoir connu des formes de victimisation liées à l'origine ou au sexe dans leur enfance et utilisent le pouvoir cathartique de l'art.

La féminité caraïbéenne monte au créneau

La Guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary[298] expose pour la première fois en 2012 lors de l'évènement guadeloupéen Art Bémao[299]. Depuis elle présente ses œuvres aux États-Unis, en Caraïbe comme en France continentale. Née sur la même île que Sinnapah Mary, Joëlle Ferly est une artiste très sollicitée qui a exposé en divers lieux comme la Nouvelle

[297] Nathalie Frogneux, « La plasticité de la reconnaissance », in. Axel Honneth, *De la reconnaissance à la liberté*, éd. Le bord de l'eau, 2014, p.26.

[298] Kelly Sinnapah Mary est diplômée de la faculté de Toulouse en arts visuels.

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

Calédonie, Cuba, Miami, Londres, Dakar, Aruba et Puerto Rico. Elle est aussi la fondatrice de l'association Artocarpe qui a rassemblé plus de 75 artistes émergents.

En milieu postcolonial, l'ambition des plasticiennes n'est pas celle du mimétisme ou du cantonnement au rôle de victime ou de femme au foyer, mais de l'expression de soi à travers l'analyse, la déconstruction et la (dé)fragmentation -reconstruction-. C'est également le processus entamé dans l'œuvre de l'artiste guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary.

Figure 26 : Kelly Sinnapha Mary, Vagina, performance, 2013, photo@Africanah.org

Dans son œuvre intitulée *Vagina* ou en anglais *Vigina* (mot-valise combinant « virgin »-vierge- et « vagina »-vagin-), la plasticienne s'intéresse à la condition de la femme. Elle y soulève la question des violences symboliques, physiques et morales. Une violence faite aux femmes mal identifiée, comme le souligne la professeure Stéphanie Mulot, par « manque de chiffres des services sociaux, services judiciaires […] manque de certaines enquêtes »[300]. La performance

[300] Stéphanie Mulot, entretien avec l'association Stop aux violences sexuelles- Assises 2018, STOP AUX VIOLENCES SEXUELLES-ASSISES 2018-Interview de Stéphanie Mulot - Bing video , consulté le 20/06/2021

fait référence au viol collectif de Jyoti Singh Pandey, une étudiante indienne en kinésithérapie de 23 ans, brutalement violée par six jeunes hommes à bord d'un bus en mouvement à New Delhi, et décédée de ses blessures. Kelly Sinnapah Mary soulève l'ambigüité de la domination sexuée au sein d'un groupe ethnique. La femme sexualisée est aussi objet de fantasmes et de transgressions. Partout et toujours, certains hommes s'arrogent le droit d'exercer un pouvoir sexuel sur la femme. Pour la femme ethnicisée la situation est plus tragique encore. Objet de tous les fantasmes chez l'homme blanc, elle perd le respect de ses semblables. Kelly Sinnapah Mary transcende la réalité. Le vagin remplace la bouche. Dénoncer, mordre, crier semblent être l'injonction faite aux femmes pour que la condition subie soit révélée ici et maintenant.

D'autres femmes en revanche se jouent de la représentation. Décidées à capitaliser sur leurs attributs de femmes minorisées, elles convertissent leur capital physique en capital financier.

Détournant la problématique de l'obésité en atout commercial, ces femmes évoluant dans l'industrie de la mode et du show business transforment le phénomène de la « malbouffe » en un argument de vente.

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

Les artistes de ce corpus font de leur art un outil d'analyse de la représentation endogène des minorités racialisées et sexualisées. Ils enrichissent la création comme la connaissance.

À travers ces œuvres se lisent en filigrane deux éléments : l'analyse de la représentation sociale exogène des marges et sur le plan endogène, l'exploration d'une histoire constitutive. C'est un acte d'énonciation, une invitation à l'action « qui fait d'une forme d'expression aussi futile […]

Figure 27 : Lyle Ashton Harris, Venus Hottentot 2000, 1994, performance Cox, photo @ Lyle Ashton Harris

l'occasion d'une opération collective de subjectivation, d'une articulation à trouver entre vision du monde et interventions dans le monde »[301].

De l'herméneutique de soi au respect

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

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

[301] François Cusset, *French Theory Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, éd. La Découverte, Paris, 2003, p.169.

1.3.3.4.Décoloniser le jugement de valeur

Figure 28 : Henri Vigana, La Négritude ?, photographie couleur, 2017, photo @Vigana

La Négritude[302] *?* avec un point d'interrogation est le titre d'une œuvre photographique réalisée en 2017 par le journaliste martiniquais Henri Vigana quelques mois avant son décès. La Négritude est une énigme pour les uns, une malédiction pour les autres, c'est aussi une fierté et un concept fédérateur pour ceux que Frantz Fanon nomme les *Damnés de la Terre.* Dans l'œuvre de Vigana, la Négritude est un cliché.

La photographie numérique figure une scène d'accouchement dans une salle d'hôpital. Une femme noire est allongée sur une table de travail, les jambes écartées reposent sur un porte-cuisse. Le photographe nous introduit dans l'intimité d'une parfaite inconnue. Cette promiscuité fait écho aux violences physiques subies par la femme noire dans l'histoire, mais aussi au harcèlement toujours actuel de la gent féminine partout dans le monde[303]. Son iconographie est sociale. Elle immortalise un évènement heureux celui de la naissance. Étrangement, la focale oriente notre regard sur l'expression de la sage-femme. Elle est horrifiée.

[302] Léon-Gontran Damas publie en 1937 *Pigments* dans lequel il condamne la politique d'assimilation voulue par la France. Il est co-fondateur du Mouvement de la Négritude avec Aimé Césaire.
[303] Françoise Vergès, *Le ventre des femmes : capitalisme, racialisation, féminisme*, éd. Albin Michel, 2017.

Point de bébé au sexe déterminant. À la place, une mitrailleuse 249 noire et luisante. Ainsi, le bébé noir ne serait pas un bébé comme un autre ; il ne naîtrait pas pur et innocent comme les autres bébés, il ne serait pas même humain et porterait déjà en lui le sceau du criminel en puissance que la société voit en lui.

Des liens évidents relient cette iconographie subversive avec la prégnance des idéologies racistes dans l'imaginaire du dominant, légitimées par le fameux Code Noir. Le Nègre jadis « bien meuble » [304] était une « non-victime » puisqu'inhumain. Alors n'est-il aujourd'hui qu'un citoyen potentiellement dangereux pour la société ? C'est la question que semble poser la photographie d'Henri Vigana. Pour les populations racialisées issues des Amériques, le questionnement n'est pas anodin, si l'on considère qu'en « quatre courtes décennies, la composition ethnique de la population carcérale des États-Unis s'est inversée, passant de 70 % de Blancs au milieu du siècle à 70 % de Noirs et Latinos aujourd'hui »[305]. De même d'après l'article du magazine *Sciences humaines* intitulé « Incarcération des Noirs américains » publié en 2004 : 20 % des Noirs américains (Afro-Américains) nés entre 1965 et 1969 ont fait de la prison, contre seulement 3 % des Blancs nés pendant la même période. Cette réalité donne sens au poids culturel du concept créole de « po chapé » (littéralement, « peau échappée », soit peau ayant échappé à la noirceur). Une autre question que semble poser l'œuvre d'Henri Vigana pourrait se formuler de la manière suivante : la Négritude est-elle un fléau ? L'iconographie composée par l'artiste martiniquais renvoie à la position du sujet subalterne antillais vivant une situation coloniale. L'ambition du dominé était selon la psychologue praticienne Julie Lirus « d'égaler le modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui ». En milieu postcolonial, l'ambition du plasticien n'est plus celle du mimétisme et de l'idolâtrie béate, mais de l'expression de soi à travers l'analyse, la déconstruction et la (dé)fragmentation -reconstruction-.

---

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

[305] Gary Lafree, Kriss A. Drass, Patrick O'Day, *Race and crime in postwar America: Determinants of African-American and White rates, 1957-1988,* publié en mai 1992 https://doi.org/10.1111/j.1745-9125.1992.tb01101.x consulté le 03/02/2020

L'estime de soi : un geste subversif

L'installation du plasticien martiniquais Christian Bertin est un autre exemple de ce que Nathalie Frogneux nomme « la plasticité de la reconnaissance ». L'artiste détourne le principe de reconnaissance selon lequel nous « avons tous intérêt à être considérés par les autres comme détenteurs de certaines capacités précieuses »[306]. Pour éviter la frustration de l'absence de reconnaissance dans la sphère de l'estime professionnelle, Christian Bertin déploie une relation positive à lui-même qui lui garantit une autonomie vis-à-vis des instances de légitimation. Dans un geste subversif le plasticien requalifie « le baril » d'hydrocarbure, un symbole par excellence de la puissance des multinationales pétrolières et de la dépendance énergétique de la Caraïbe. Le baril expurgé de son or noir en même temps que de sa valeur marchande et désormais objetrebut est utilisé à des fins de recyclage aux Antilles pour la récupération des eaux de pluie ou le stockage de marchandises. Détourné de son usage secondaire et trivial, le tonneau ou b*omb'dlo*[307] se fait œuvre d'art. Le « Fût » métallique personnifié entreprend à rebours le Passage du milieu. Il se nomme *Li Diabe là*[308]. Il porte une cape rouge, quatre cornes dorées et ses liserés de miroirs reflètent l'âme des badauds. L'artiste déambule dans les rues de Paris. Visitant les lieux de prestige, il transbahute *Li Diabe là* sur un chariot à deux roues. Il fait une première halte sur le Pont des Arts dans le sixième arrondissement de Paris, puis au Centre Pompidou, au Musée national d'art moderne Brancusi, bref, l'œuvre jusqu'alors confinée à l'atelier vient se frotter aux lieux de légitimation et au « bon goût ». Profitable pour l'industrie, *Li Diabe là* le devient aussi pour l'artiste qui grâce à la vente de l'œuvre et de la captation filmée, est estimé de ses pairs comme des collectionneurs.

Christian Bertin inverse l'histoire de la colonisation. Il se joue de « l'engloutissement » et de l'«indifférence mortifère » des institutions muséales parisiennes et de l'absence d'estime. Il témoigne de ce Joëlle Ferly nomme une « féroce volonté de sortir de l'invisibilité ». Par sa seule présence dans l'Hexagone le Martiniquais témoigne d'une distance prise entre le jugement de goût européen et l'analyse des motifs à l'origine de la hiérarchie des biens symboliques. Dans sa performance, il déploie les outils exploratoires du concept d'anthropophagie développé par le poète brésilien Oswald de Andrade en 1928 dans son *Manifeste anthropophage*. À travers cette stratégie de la monstration, il remet en cause les rapports de domination. Faut-il

[306] Ibid., Nathalie Frogneux, in. Axel Honneth, pp. 29-30.
[307] Mot créole signifiant : fût à eau.
[308] Mot créole librement traduit par « le Diable en question ».

symboliquement manger la culture colonisatrice et renverser les processus d'assimilation-absorption des périphéries par un Centre cannibale ? Christian suggère le retournement du processus dans les contenus artistiques. L'artiste de l'«île aux fleurs » (la Martinique) propose une herméneutique universelle permettant d'appréhender le signe plastique pour faire sens dans une dynamique décoloniale du regain d'estime.

Dans leurs stratégies de monstration, tous les artistes présentés ici, ont conscience du prix à payer pour une plus grande valorisation sociale et professionnelle, qui ne sera pas nécessairement hexagonale. Mais qu'importe, puisque l'universalité des thématiques qui unit toutes les minorités dominées ne se cantonne pas à des frontières exsangues. Cette posture apparait comme un moyen d'autonomisation et d'épanouissement tant sur le plan psychologique individuel que collectif, elle constitue aussi une modalité de l'« agir dans le sens d'un changement des structures sociales» mais de manière plus capitale pour reprendre une pensée marxiste, elle se donne pour ambition de contribuer au changement des superstructures.[309]

1.3.4. Vers une nouvelle structuration culturelle

1.3.4.1. Création et poétique authentiques

En 1921, prenant le contrepied des Africanistes de l'époque, *L'Anthologie nègre* renouvelle la vision occidentale du monde afro nègre. Regroupant des récits, des contes et des légendes au prisme de leur valeur artistique plutôt qu'ethnographique, l'ouvrage édité par Blaise Cendrars sous-titré « folklore des peuplades africaines » relance le débat amorcé depuis la parution de l'essai de l'Abbé Grégoire *De la littérature des Nègres*[310].

---

[309] Catherine Kirchner-Blanchard, Frédéric Lefrançois, texte extrait & adapté de l'article « Derrière l'arbre, la forêt : l'art franco-caraïbéen », in. *Le modèle français de politique culturelle en question : quelle place faire à la diversité ethno-culturelle dans les arts et les médias ?* Université d'été des sciences sociales *USPC*, 18-22 septembre 2017, (À paraître).

[310] Henri Grégoire, *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature*, Paris, Maradan, 1808.

Comme le souligne Anthony Mangeon[311], tout en cherchant à redéfinir les contours des imaginaires africains, indépendamment de tout contact culturel avec l'Occident, les ouvrages de Cendrars restent tributaires des écrits rédigés par des missionnaires[312], des colons ou par des administrateurs coloniaux. La vision demeurée surplombante va être le motif d'un contrepoids littéraire et artistique venu d'Outre-Atlantique comme en atteste le choix du titre et celui de la décontextualisation temporelle et spatiale des textes.

Alain Lock fut la première personne noire à qui l'Université d'Harvard décerna un doctorat en philosophe. Il fut également le premier à être admis dans celle d'Oxford. Mais de manière plus importante, son article *L'héritage des arts ancestraux*, en anglais *The Legacy of The Ancestral Arts*, va créer l'évènement et faire de lui le fer de lance du concept de « New negro » dans les Etats-Unis des années 1920. Dès lors, Locke introduit le contexte interprétatif dans lequel les artistes noirs vont être appréciés pour la première fois. Parmi eux, le plasticien Aaron Douglas, les écrivains Langston Hughes et Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Arna Wendell Bontemps pour ne citer qu'eux se mobilisent et mettent en exergue l'expression de l'expérience du folklore, du mystico-religieux nègre qu'ils considèrent comme étant la quintessence des arts afro-américains. En 1926, le mouvement « Harlem Renaissance » bat son plein et remet en cause le mode de catégorisation de l'altérité racialisée.

1.3.4.2.La déconstruction : une dynamique anti-catégorielle

Avec l'avènement du mouvement ethnoculturel, le « Nègre » se perçoit lui-même comme une figure légitime dans une Amérique raciste. Dès lors, le mouvement impose une vision résolument inédite dans les arts et dans la culture, puisée à la source d'une anthropologie culturelle américaine inspirée de Frantz Boas ainsi que dans la psychologie sociale allemande de Georg Simmel. Le mouvement remet en cause la persistance de vieux schèmes de la pensée et les préjugés qui bien que non plus basés sur la distance géographique de l'altérité, mais sur

[311] Anthony Mangeon, « Who and What is "Negro"? » La « littérature nègre » en débat, de la Harlem Renaissance à la négritude parisienne », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2011, mis en ligne le 26 avril 2011, consulté le 14 août 2021. URL : http://journals.openedition.org/actesbranly/484 ; DOI : https://doi.org/10.4000/actesbranly.484

[312] Henri-L Trilles, *Le Totémisme chez les Fân,* éd. Münster I. W. Aschendorff, 1912. L'ouvrage du missionnaire Trilles est à la source de nombreux chapitres consacrés à ces thématiques dans l'œuvre de Blaise Cendrars.

la différence, continuent de stigmatiser la noirceur comme étant « une atteinte à la norme, comme un manque, un défaut ou une monstruosité, qui la met radicalement à part »[313]. Avec la montée en puissance du mouvement Harlem Renaissance, les plasticiens américains mettent à l'honneur des esthétiques noires de l'Afrique ou des arts populaires. Meta Warrick Fuller connu pour son approche afro-centriste sculpte *Ethiopia Awakening* (1914), une femme noire évoquant les statues funéraires égyptiennes. Aaron Douglas développe un style figuratif géométrique sur des thèmes « nègres », et qu'il dit spirituels. Le mouvement initié aux États-Unis, fait des émules de l'autre côté de l'Atlantique.

1.3.4.3.Les arts et la culture : une fonction de lutte

Initiée par Alan Locke aux États-Unis, la dynamique émancipatrice et créatrice se retrouve en France où Paulette Nardal crée *La revue du monde noir* en 1931.

Poètes, essayistes, politiques, anthropologues et sociologues s'investissent dans la force de la déconstruction des stéréotypes. Les intellectuels, les écrivains et les artistes noirs revendiquent leurs identités culturelles et historiques que le contexte colonial niait ou « exoticisait ». Inspirés de la philosophie d'Alain Locke, de la sociologie de W.E.B. du Bois[314] ou de l'ethnologie du Haïtien Jean Price-Mars *Ainsi parla l'oncle Tom*[315], les intellectuels noirs Aimé Césaire, Léon Gontran Damas[316] et Léopold Sédar Senghor défendent, dans le Paris des années 1930, l'idée de l'existence d'un art, d'un discours, d'une pensée et d'une âme nègre. En 1932 le professeur de philosophie René Ménil, ainsi qu'un groupe d'intellectuels d'influence marxiste, publient le

---

[313] Jean-François Staszak, «La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exótica': El caso de los koi moko maoris », in. Herniaux D. y Lidon A (dir.), *Geografia de los imaginerarios, Barcelone/Mexico, Anthropos*/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, versión française, 2012.

[314] William Edward Burghardt Du Bois dit « W. E. B. Du Bois », *Les âmes du peuple noir*, trad. de l'angl. Annotée par Magali Bessonne, éd. La Découverte, (1903-2007).

[315] Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle Tom,* éd. Léméac, Montréal, (1928-1973).

[316] « Dans le système colonial, la conscience des colonisés est façonnée, modelée conformément aux valeurs et aux vérités des maîtres. C'est dire que, dans chaque colonisé, le colonisateur a introduit, dans l'âme même du colonisé, les sentiments, les idées du maître. Dans chaque colonisé nous aurons une âme blanche dans un corps noir » René Ménil, Extrait de Tracées, identité, négritude, esthétique aux Antilles, 1992. Cette image n'est pas sans rappeler le syndrome de la *Peau noire, masque blanc*, évoqué dans l'œuvre littéraire de Frantz Fanon.

manifeste *Légitime Défense*[317]. Durant l'année académique 1934-1935, Aimé Césaire élu à la présidence des étudiants martiniquais à Paris, évince du journal corporatif l'Étudiant *martiniquais* tout un groupe d'étudiants à tendance assimilationniste, et dans une intention fédératrice, rebaptise le journal *l'Étudiant noir.* En 1941 la revue *Tropiques* devient un outil de résistance en réaction au processus d'assimilation. La revue en remettant en cause le post colonialisme va susciter l'intérêt des surréalistes français, mais aussi inspirer des auteurs antillais tels Patrick Chamoiseau, Maryse Condé, Raphaël Confiant, qui contribueront à libérer la parole partout où demeure la nécessité de « Briser les chaînes de l'esprit »[318]. L'essayiste, romancier et poète martiniquais Édouard Glissant[319] lui aussi mènera la lutte pour l'affirmation d'une identité antillaise de manière militante tout d'abord à travers la fondation du Front « Antillo154 Guyanais » en 1959, qui réclame la libération des peuples des Antilles, ce qui lui vaut de subir l'Ordonnance d'octobre 1960. Il est expulsé de Guadeloupe en 1961 et assigné à résidence dans l'Hexagone. Il recouvre sa liberté de mouvement en 1965 et retourne vivre en Martinique où il inaugure en 1967 l'Institut martiniquais d'Etudes pour la re-scolarisation du

Martiniquais. De 1971 à 1973, il s'investit dans la revue *Acoma* laquelle réaffirme l'identité antillaise.

Comme le souligne Edward Saïd dans *L'Orientalisme*[320], la déconstruction des représentations et de l'infrastructure discursive fut une étape essentielle et la condition, selon Paul Gilroy, d'une vie plus harmonieuse dans une société multiculturelle[321].

---

[317] Assemblée nationale, l'étudiant noir, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/aime-cesaire/etudiant_noir-photo.asp consulté le 02 janvier 2016.

[318] Sylvie Glissant, communiqué, *la Nuit des Idées*, le 26 janvier 2017. https://www.facebook.com/hashtag/nuitdesidees?source=feed_text&story_id=1372160089531471, consulté le 25/01/17.

[319] Édouard Glissant est un « […] poète et philosophe français, martiniquais […] l'un des penseurs français majeurs du XXème siècle, décédé en 2011, dont les archives ont été classées Trésor National en rejoignant les collections de la BNF. » Sylvie Glissant, communiqué, *la Nuit des Idées*, le 26 janvier 2017. https://www.facebook.com/hashtag/nuitdesidees?source=feed_text&story_id=1372160089531471 / consulté le 25/01/17.

[320] Edward W. Saïd, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, éd. Points essais, 2015, p.12.

[321] Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, éd. Columbia University Press, 2015.

1.3.5. Imaginer des esthétiques afro-caraïbéennes

« La culture ou civilisation prise dans son sens ethnologique le plus étendu est ce tout complexe qui influe la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes, ainsi que les autres capacités et habitudes acquises par l'Homme en tant que membre d'une société »[322].

1.3.5.1.L'art en Caraïbe : une évolution divergente

Dès 1939, au moment où l'Europe connaît les exactions de la seconde guerre mondiale, la Martinique coutumière des situations de souffrance et de privation, voit en cette nouvelle épreuve le signe de l'affaiblissement de l'Empire et l'opportunité de se penser de manière autonome. Sur le plan socio-politique souffle un vent de « dissidence ». Les intellectuels noirs inspirent largement les artistes de la Caraïbe. Sur le plan artistique, les peintres, non par provocation, mais dans un déroulement logique, vont prendre le contre-pied de ce qui se fait en Europe. L'introspection chez les artistes martiniquais conduit à l'affirmation du déictique de la première personne. À la vision apocalyptique du monde qu'ils ne connaissent que trop, ils opposent celle de la création. Les artistes martiniquais renouent avec un réalisme social. À la manière de Courbet, ils vont estimer que le monde familier, le monde domestique, le peuple sont l'objet de la représentation figurative.

1.3.5.2.Une première réponse : l'École d'Arts appliqués

Dès le XVIIIe siècle et jusqu'aux années 1940, les peintres sur l'île sont des officiers de la marine, des paysagistes, aquarellistes ou coloristes, tous ne semblent offrir qu'une vision picturale douce heureuse, voire doudouiste[323] de l'île. En 1943, alors que la guerre sévit encore, le gouverneur Georges Louis Ponton se dit favorable à la création d'une école d'Arts appliqués indépendante de l'éducation nationale. Elle voit le jour cette année-là. La guerre fait rage en

---

[322] Edward Burnett Tylor, *La civilisation primitive*, (trad.) Pauline Brunet, éd. Alfred Cortes, (1871-1873-1920).
[323] L'adjectif « doudouiste » exprime une vision folklorique et convenue des Antilles.
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/doudouisme/26621

Europe et à la Martinique circule la rumeur d'une possible annexion de l'île par les Américains. La population martiniquaise est favorable à la départementalisation qui semble constituer un élément sécurisant pour les populations. À la même période des écrivains comme Joseph Zobel, Aimé Césaire, ou encore Aristide Maugée évoquent le lieu Martinique, sa pensée et son héritage.

1.3.5.3.Rôle de l'Atelier 45

À l'heure où les forces internationales se disputent le monde, la question identitaire préoccupe aussi les artistes. Alexandre Bertrand dit Sansann un ancien élève de Fernand Peux ou de Paul Bailly après ses études à l'École des beaux-arts de Paris contribuera à la création du Centre des métiers d'art donc à la formation de jeunes artistes martiniquais.

De leur côté, Raymond Honorien, Marcel Mystille et Germain Tiquant vont s'investir dans la création plastique du lieu, penser une esthétique authentiquement caraïbéenne faisant fi de l'esthétique doudouiste. Ils organisent en 1945 une grande exposition vouée à l'âme créole, on leur reprochera par la suite l'allégeance formelle à l'art occidental. À une aphasie et une absence de création picturale et sculpturale, va suivre une création « défragmentée » et intense[324].

La (dé)fragmentation dans l'art

La (dé)fragmentation est une forme d'« *opposition de force* » dans laquelle « *ce n'est plus acquérir ou perdre, c'est faire et défaire*» [325] qui compte. La (dé)fragmentation dans l'art, c'est le ressourcement des êtres, le recentrement des identités multiples.

« Qu'y puis-je ? Il faut bien commencer. […] Mais Commencer quoi ? La seule chose du monde qui vaille la peine de commencer. La Fin du monde, parbleu ! » [326].

---

[324] Collectif, (Dir.) Gerry L'Étang, *La Peinture en Martinique*, Conseil Régional De la Martinique, éd. HC, 2007.

[325] Gilles Deleuze, « l'opposition de force, ce n'est plus acquérir ou perdre, c'est faire et défaire », Deleuze - cinéma cours 74 du 08/01/1985 - 2 transcription : Charline Guilaume, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=289 consulté le 25/07/2016.

[326] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au Pays natal*, 1939, et Revue *Tropiques*, N°4, Fort- de- France (Martinique), janvier 1942.

Si ce n'est pas la fin de l'asservissement, ni vraiment la fin de l'hégémonie, peut-être s'agit-il de la fin de l'aliénation de la pensée ? Alors, qu'est-ce que la (dé)fragmentation dans l'art ? Ce n'est pas un substantif barbare, pas un néologisme non plus. Le terme employé dans le jargon informatique désigne un processus de mise en ordre des fichiers, une optimisation de l'espace et le réajustement de données pour une plus grande efficacité. Dans les cas de la Martinique et de la Guadeloupe, ce « nettoyage » participe de la reconstitution, de la conscience de soi.

Si nous voulons comprendre la nécessité de la (dé)fragmentation, nous « […] *sommes obligés de faire appel à la notion de catharsis collective. Dans toute société, dans toute collectivité, existe, doit exister un canal, une porte de sortie par où les énergies accumulées sous forme d'agressivité, puissent être libérées* »[327]. C'est ce à quoi servent « *les jeux dans les institutions d'enfants* […] *les psychodrames* » nous dit le psychanalyste Frantz Fanon. C'est ce vers quoi tend la (dé)fragmentation la volonté de se défaire de l'imposition culturelle, des codes, des valeurs, des croyances de l'Occident. C'est rassembler les fragments, accepter la couleur sombre de sa peau, s'extraire des archétypes qui lui sont associés, opter pour la liberté d'être ce que l'on est, de comprendre le lieu où l'on vit, car enfin l'alizé ne souffle pas à Paris.

Pour le critique d'art Jocelyn Valton, l'art « *comme la réflexion qu'il génère, ne serait qu'un tissu de futilités sans grand intérêt s'il ne prenait part, avec les moyens qui lui sont propres, à l'émancipation des hommes et des femmes* »[328].

[327] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs,* 1952, p. 138.

[328] Jocelyn Valton, Résistances-exposition, http://jocelynvalton.blogspot.fr/2014/02/resistances-exposition-firmin-ano.html consulté le 25/07/2016.

Figure 29 : Germain Tiquant, Coup de senne, acrylique sur bois, 81 X 61 cm, 1998, photo @Jean Popincourt

Figure 30 : Germain Tiquant, La récolte, acrylique sur bois, 81 X 61 cm, 1998, photo @Jean Popincourt

Par sa volonté de se libérer des règles académiques et des sujets historiques, bibliques, mythologiques ou allégoriques, de transcender les clichés et la vision idéalisée, exotique et ethnocentrée que se fait le Métropolitain de la Caraïbe, Tiquant va peindre le travail quotidien des Martiniquais, la dureté du labeur, la culture du prolétariat, la solidarité du « Nègre » et les coutumes locales. Pour la première fois les plages dorées, les belles créoles en habits d'apparat n'apparaissent pas. Le monde n'est pas celui de la désacralisation, ni celui du rejet des règles et de la morale. L'Antillais est montré aux Antillais, pour qu'il se voit en face dans la complétude de ses attributs. « Connais-toi toi-même »[329].

Loin des vicissitudes de l'Occident, du nazisme, de la famine, de l'insoutenable extermination du peuple juif, le Martiniquais quant à lui se construit. La (dé)fragmentation, c'est cette nécessité de faire table rase du ressentiment, de valoriser ce que l'on est, ce que l'on possède. Les uns pêchent à la senne, les autres travaillent dans les champs de cannes à sucre. Le fruit du labeur est la condition de la survie. Le choix de l'artiste n'est pas celui de peindre la réalité réjouissante**,** celle du loisir, de la beauté de la nature. La peinture de Tiquant est celle de la vie

[329] Une devise inscrite au frontispice du Temple de Delphes que Socrate reprend à son compte.

ordinaire, de la simplicité, de la dureté des tâches journalières du peuple martiniquais. Loin de la vision idéalisée que l'on pourrait avoir de la vie insulaire, l'artiste donne à voir les conditions d'existence réelle des hommes et des femmes. La peinture n'a pas vocation à susciter l'émotion, la tristesse ou la joie du regardeur. Les tableaux de Tiquant sont descriptifs et toute notion de pathos y est formellement proscrite.

Pour Marcel Mystille, la peinture d'après-guerre c'est avant tout la célébration des paysages. Comme le précise la critique d'art Suzanne Lampla,

> « Les tableaux de Mystille ne sont jamais peints à partir de photographies. Après avoir choisi un site, le peintre réalise une maquette, un camaïeu repris en noir et blanc. Un chiffon d'huile de lin est passé sur le support, puis la peinture est transposée « par petits coupons ». Autre précision, le ciel est toujours réalisé à partir d'un bleu cobalt, ou d'un céruléen, avec parfois une touche de violet »[330].

[330] Collectif, *La peinture en Martinique*, 2007, p. 110.

Figure 31 : Marcel Mystille, Barque au repos dans la mangrove, acrylique sur papier, 36 x 23 cm, 1991, photo@Jean Popincourt

Figure 32 : Marcel Mystille, Pointe Canicule, Basse-Pointe, huile sur bois, 96 x 121 cm, 1981, photo @Jean Popincourt

Les sites sélectionnés ne sont pas d'accès facile, la beauté de l'île ne se donne pas aisément et il faut au découvreur de beauté insulaire, l'acharnement de gravir les mornes, de piétiner dans la mangrove[331] pour enfin apercevoir ce que l'on ne peut voir depuis la plage. La peinture de Marcel Mystille s'inspire de l'impressionnisme, la palette est claire, les couleurs primaires. La cartographie des contours de l'île se décline dans des tonalités vertes, bleues et ocre. Il joue de la lumière dont les effets viennent modeler le paysage tropical. Le rendu confère une atmosphère chaude et humide si éloignée de celle des *Falaises à Étretat*[332], l'impression diffère de celle d'un paysage sous un climat tempéré.

Raymond Honorien, quant à lui réhabilite la femme négroïde. Ni objet de soumission sexuelle, ni lascive, ni torride. La femme est un élément moteur de la société antillaise laborieuse et du lien social recréé. Départie des artifices esthétiques, de ses bijoux créoles, la femme « potomitan» [333] reproduit l'ordre du matriarcat africain. Tournée vers le négoce et la subsistance, elle incarne l'autonomisation de la gente féminine et la fierté reconquise.

---

[331] André Meynier, *Paysages agraires*, éd. Colin 1958, p. 60. « Formation arborescente ou arbustive se développant sur les littoraux vaseux et lagunaires de la zone tropicale, dont l'espèce dominante est le palétuvier. […] Elle existe aussi dans l'Inde, dans toute l'Afrique tropicale, le long des grands fleuves, sur les hauts plateaux de Madagascar, dans les mangroves guinéennes ».

http://www.cnrtl.fr/definition/mangrove consulté le 01/09/2016

[332] Claude Monet, *Les Falaises à Étretat* du Clark Art Institute. 1885. Type. Huile sur toile. Technique. Peinture. Dimensions (H × L). 65 × 81,1 cm.

[333] « Potomitan » est une expression antillaise. Il désigne le poteau central dans le temple vaudou, l'oufo. L'expression peut aussi servir à désigner le « soutien familial », généralement la mère. Ce terme se rapporte à celui qui est au centre du foyer, l'individu autour duquel tout s'organise et s'appuie.

Figure 33 : Raymond Honorien, sans titre, sans date (années 1950), huile sur toile, 116X170 cm, photo @Robert Charlotte

À la suite de la grande exposition de 1945 est créé *l'Atelier 45* qui offre un premier lieu de discussion où les artistes peuvent réfléchir collectivement aux enjeux d'une création locale et aux modalités d'un héritage artistique singulier. Les thèmes de ce mouvement pictural rejoignent ceux évoqués par exemple par l'écrivain Joseph Zobel : les paysages martiniquais, la senne, la vie agricole etc. D'inspiration réaliste, paysagiste ou impressionniste, mais à l'image de l'île, la polychromie et la luminosité tiennent une place prépondérante dans les productions des artistes de l'atelier.

> « L'invention d'un procédé technologique, la découverte d'un principe, une idée nouvelle, une révélation religieuse ou un mouvement esthétique restent lettres mortes pour la culture tant qu'ils ne sont pas noués dans un faisceau d'activités communes dûment organisés »[334].

C'est peut-être conscient de l'impératif d'une alliance et d'une structuration à des fins de revendication, mais aussi de diffusion des pratiques artistiques spécifiques de l'île que le groupe, très actif jusqu'en 1950, fait des émules. Le *Groupement des artistes martiniquais* voit

[334] Bronislaw Malinowski, *Une théorie scientifique de la culture et autres essais*, (1944), trad. française, Paris, François Maspero, 1968, p.41.

le jour avec à sa tête une femme, Marie -Thérèse Julien- Lung-Fu. Le groupement organise la même année une exposition intitulée le « 1er Grand Salon des réalités martiniquaises », exposition qui sera reconduite quatre fois et à laquelle participent des artistes de l'Atelier 45. Mais, des tensions internes opposent certains d'entre eux, se soldant par la dissolution de l'Atelier 45 en 1955.

Cette période correspond au commencement de la pratique artistique vraiment martiniquaise, les œuvres ne sont plus celles d'artistes de passage. C'est aussi la volonté d'association et d'organisation autour de projets communs. La période illustre une tendance à l'évocation de ce que l'on pourrait appeler l'âme du pays et à l'usage de plus en plus fréquent de matériaux locaux. Un artiste va particulièrement se distinguer dans ce domaine. Joseph René-Corail est diplômé de l'École des Arts Appliqués de Paris[335].

Celui que l'on nomme Kohko -probable clin d'œil à l'usage de ce matériau dans sa création-, rencontre Picasso en 1952 et de retour à la Martinique, il est l'un des premiers à rompre avec l'académisme et à utiliser les matières locales : calebasse, l'antésie arawak ou canaque, le bambou, le sable etc. sont ses matériaux de prédilection. Peintre, céramiste, sérigraphe, sculpteur, modéliste et décorateur, l'éclectisme de son art le pousse à expérimenter toujours davantage l'emploi des matériaux qui l'entourent.

.

[335] Ibid., *La Peinture en Martinique*.

Figure 34 : Khokho, Saint-Pierre, 1987, technique mixte sur aggloméré, 95 x 95 cm. Collection Fondation Clément. Photo@ DR

C'est toute une dynamique qui se met en mouvement autour de la richesse de l'île et l'intérêt à la fois d'un discours autour de celle-ci qui se manifeste dans la pratique artistique.

L'École Négro-Caraïbe

L'École Négro-Caraïbe, créée par des plasticiens martiniquais est le premier véritable mouvement artistique proposant un manifeste. Créé à Abidjan (Côte d'Ivoire), il s'inscrit initialement dans la pensée de la Négritude. Les trois fondateurs Serge Hélénon, Louis Laouchez et Jean Gensin mènent chacun une carrière d'enseignant ou de spécialiste en artisanat d'art. Ils se retrouvent en 1970 en Côte d'Ivoire. Louis Laouchez et Serge Hélénon rédigent le manifeste de l'École Négro-Caraïbe qui dit « notre objectif principal est l'instauration d'un nouvel état d'esprit dans la sphère Caraïbéenne et plus particulièrement dans la région Martinique pour tout ce qui concerne la culture et plus particulièrement les arts plastiques […] Il faut nous secouer la léthargie intellectuelle à l'endroit des arts plastiques et dénoncer tous ceux qui volontairement ou non mettent un frein à toutes velléités d'indépendance culturelle»[336]. Dans sa peinture, Louis Laouchez adopte un art à mi-chemin entre abstraction et figuration. La gamme chromatique utilisée dans son travail est un hommage à la terre africaine. Il décline toute une gamme de noir mat ou brillant, du bleu et des rouges comme un écho aux couleurs utilisées traditionnellement dans les villages ivoiriens.

Seul Louis Laouchez retourne en Martinique. En 1985, il est recruté par le Conseil Régional pour animer le service gérant les artisans et en particulier les artisans d'art. Louis Laouchez développe l'utilisation de matériaux locaux tels que le bambou. Dans ce processus il fait appel à des artisans chinois venus transmettre leur savoir faire. Mais pour sa pratique artistique personnelle, le plasticien transpose les imaginaires de l'Afrique dans sa création. Le réalisme magique, le symbolisme et le culte des ancêtres s'entremêlent. Et si l'objet sacré en Afrique n'a pas de valeur esthétique pure, il requiert tout de même une connaissance spirituelle. Léopold Sédar Senghor disait à propos de l'art Nègre que « Le beau masque, le beau poème est celui qui produit, sur le public, l'effet souhaité : tristesse, joie, hilarité, terreur ».

[336] Louis Laouchez, *Manifeste de L'Ecole Négro-Caraïbe*, Mission académique d'éducation artistique et culturelle, 1998. www-peda.ac-martinique.fr/culture/theme/ap-laou.htm consulté le 16/10/2019.

Inspirations africaines

De 1972 jusqu'aux années 80, la peinture de Christian Bracy va aussi puiser à la source africaine. Dans la série intitulée *Taureauxmagie*, il précise avoir « produit des autoportraits proches du masque par leur hiératisme »[337].

Mais pendant qu'en Afrique naît un discours et un art reliant la Caraïbe à l'Afrique, la Martinique ne reste pas inactive. D'autres mouvements voient le jour sur le sol antillais et témoignent eux aussi d'une volonté d'exprimer des expressions diverses, si bien que comme le rappelle le peintre guadeloupéen, l'influence africaine dans cette fin de siècle s'essouffle. Selon Christian Bracy, chez les Guadeloupéens, un certain décalage se crée entre le contexte « primitiviste » des années 1920 et 1930 dans la Caraïbe et celui des années 1970.

Totem ou le sacré

La pratique figurative évolue au point qu'en 1971, la politique culturelle placée sous la direction de Jean Paul Césaire impulse un nouveau dynamisme. Le SERMAC, un centre de formation voit le jour à l'initiative du plasticien René Louise[338]. Toute une jeunesse antillaise s'y forme. Les femmes désireuses de se cultiver viennent en nombre s'initier aux arts plastiques. Ce centre sera surtout un lieu d'expression pour les étudiants du groupe Totem et du GEP : -Groupe d'expression plastique, créé en 1983- et dont voici un extrait du catalogue lors de la première exposition, visitée par Jack Lang :

> « Le GEP se veut être le cri de la jeunesse expression plastique martiniquaise, et en ce sens, entend contribuer modestement à la promotion de la peinture et de la sculpture à la Martinique, et découvrir de nouvelles formes d'expression plastique en rapport avec le contexte socioculturel Caraïbéen. Le groupe a pour vocation de rassembler les jeunes

[337] Christian Bracy « La modernité a favorisé un bricolage intellectuel tous azimuts », entretien avec Dominique Berthet, *Tradition, modernité, art actuel*, *Recherches en Esthétique*, Cereap n°6, 2000, p. 114.

[338] René Louise, est auteur d'une thèse intitulée *Le manifeste du marronisme dans l'art.*

Martiniquais sensibles à la peinture et à la sculpture, disséminée dans l'île et à l'extérieur, afin de confronter leurs recherches, car c'est dans la confrontation d'idées neuves que naît le nouveau ».

Le groupe Totem quant à lui se caractérise par son absence de consigne. Liberté de penser et de créer, tous les supports artistiques sont acceptés et acceptables pourvu qu'il y ait de la créativité. En laissant le champ libre à la création et en s'appuyant sur un groupe d'étudiants d'avenir, René louise entendait créer une dynamique apte à susciter une réflexion sur ce que pourrait être un art Caraïbéen et plus spécifiquement martiniquais du côté du sacré parfois ou du social. Un certain nombre d'artistes ont par la suite émergé : Patricia Donatien Yssa[339], Thierry Jarrin ont poursuivi depuis un travail très intéressant.

Le groupe Fwomajé ou la spiritualité dans l'art

En 1984, des artistes vont constituer le groupe Fwomajé, autour d'une proposition *:* « pour une Esthétique Caraïbéenne ». Mettant en commun leurs recherches artistiques René Louise, Bertin Nivor, François Charles-Édouard, Victor Anicet, Ernest Breleur se rassemblent autour *« de la Parole des Ancêtres, la Sève de nos Racines, la Mémoire du Peuple, la Voix des Mornes* »[340].
Le mouvement très politisé va prendre de l'ampleur et questionner le sens et la portée des esthétiques caraïbéennes. Aspirant à la formulation d'axes novateurs, chaque artiste prendra le parti de privilégier les apports ethnoculturels de son choix.

[339] Patricia Donatien a mené de front de brillantes études universitaires en littérature et esthétique, et une formation de plasticienne. Elle est aujourd'hui docteur en études anglophones, spécialisée en littérature et en peinture. Sa recherche universitaire est axée sur une pratique picturale d'artistes afro-américains et s'intitule *Africobra* : « Esthétique et idéologie de l'expression plastique noire américaine *»,* in. *La Peinture en Martinique*, éd. HC, 2007.

[340] Bertin Nivor, Groupe Fwomajé, *10 e anniversaire, 1984-1994*. Exposition Galerie Honorien, 12-25 juillet 1994, (catalogue de l'exposition). 1994.

Conclusion intermédiaire

Dans ce chapitre nous avons montré comment les motifs (économiques, idéologiques et religieux) ont été à l'origine de l'essor économique de l'Empire français dès le XVe siècle et comment la négation de l'altérité s'est paradoxalement soldée par la formation d'une société antillaise composite et hiérarchisée en Martinique et en Guadeloupe, qui néanmoins diffèrent l'une de l'autre. Nous avons abordé la question de la construction de la représentation sur une base historicisée, et conséquemment celle du sens de l'identité antillaise dans le cadre insulaire et national. Nous avons conclu à la persistance de tensions, d'ambiguïté et de dissonances ainsi qu'à la forte capacité d'adaptation et de résilience des acteurs sociaux. L'interprétation artistique que les plasticiens donnent de leurs réalités a permis de rendre compte de l'imbrication des facteurs socio-économiques et ethnoculturels dans un cadre insulaire postcolonial. Dans la deuxième partie nous verrons comment les acteurs institutionnels entendent apporter des solutions et permettre l'harmonie sociale et culturelle de ces deux départements français.

2. DEUXIÈME PARTIE

DES INSTITUTIONS ET DES ARTS

2.1.CHAPITRE IV–UNE INTÉGRATION PLUS SYMBOLIQUE QU'EFFECTIVE

2.1.1. La départementalisation : effets et limites

Dans les Outre-mer, la départementalisation née de la loi du 19 mars 1946 qui fut portée et défendue par les députés Aimé Césaire et Raymond Vergès, a suscité à l'époque beaucoup d'espoir pour le progrès des « 4 vieilles colonies ». Bien que cette loi, dite aussi loi d'assimilation, ait répondu à la question du statut des Antillais, il y a selon le professeur réunionnais Jean-Claude Carpanin Marimoutou[341], « consensus - tant dans les Outre-mer que chez les observateurs politiques nationaux de l'époque- pour dire que les résultats de la politique sociale, économique et culturelle ont cessé d'apporter des effets positifs »[342].
Dans cette partie, le choix d'évoquer la Guadeloupe et la Martinique dans une même approche traduit l'idée de montrer les effets et les limites d'une loi pour l'égalité qui a affecté différemment les deux départements français des Amériques.

Des départements pour qui, comment ?

La départementalisation a modifié le statut des Antillais devenus des citoyens en droit, mais elle a aussi reconduit des rapports de domination hérités du passé colonial. Comme le souligne à nouveau Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « […] d'un côté les Antillais ont bénéficié de l'octroi massif de droits sociaux -qualifiés par la suite d'assistanat- et de l'autre l'administration centrale a procédé au recrutement important de fonctionnaires métropolitains qui ont pu

[341] Jean-Claude Carpanin Marimoutou est professeur de littérature française de l'université de la Réunion *Les revues radicales à la Réunion, un projet de recensement et d'étude d'un corpus de revues inédit*, Colloque international du 16 et 17 novembre 2017, Institut national d'histoire de l'art, dans le cadre de La Revue critique et culturelle dans le monde, Révolution, subversion et émancipation du XVIIIème siècle à nos jours, Institut national d'histoire de l'art (INHA).
[342] Paul Vergès, *Départementalisation de 1946 : Après l'ère de l'égalité rêvée de la loi de 1946, doit s'ouvrir l'ère de la responsabilité*, article en ligne du 17 mars 2016, Outremer 360°.
http://outremers360.com/politique/departementalisationhttp://outremers360.com/politique/departementalisation-de-1946-paul-verges-apres-lere-de-legalite-reve-de-la-loi-de-1946-doit-souvrir-lere-de-la-responsabilite-exclu/de-1946-paul-verges-apres-lere-de-legalite-reve-de-la-loi-de-1946-doit-souvrir-lere-de-la-responsabilite-exclu/, consulté le 17/11/2017.

bénéficier […] [343] d'un « supplément colonial »[344]. Ce dispositif a été mis en place pour compenser un coût de la vie plus élevé aux Antilles que dans l'Hexagone. Il est aussi mieux connu sous le nom de « vie chère »[345], voire « d'apartheid social », parce qu'il ne profite qu'à une frange de la population. Dès la promulgation de la loi du 3 avril 1950, l'expatriation des fonctionnaires métropolitains vers les Outre-mer a eu le vent en poupe. La différence de traitement entre les populations locales et les nouveaux arrivants est ressentie comme une injustice sociale. Le malaise se comprend aisément dans la mesure où, comme le souligne Sandrine Botteau dans la Revue en ligne *Carrières publiques*, ces fonctionnaires bénéficient d'une « rémunération majorée de 25 %, qui a été portée successivement à 30 %, puis 40 % aux Antilles et en Guyane, et 35% puis 53 % à la Réunion. Dans les COM, les fonctionnaires bénéficient par exemple d'une majoration de 108 % à Saint-Pierre-et-Miquelon ou en Polynésie française (pour les îles du Vent et les îles Sous-le-Vent) et encore plus pour les autres subdivisions[346].

---

[343] Les principales disposition législatives et réglementaires qui déterminent la majoration de traitement des agents de la fonction publique en service dans les DOM-TOM Lois- 50-407 du 03 avril 1950 Article 3- concernant la majoration de traitement de 25% et les conditions de rémunération et des avantages divers accordés aux fonctionnaires en service dans les départements de la Martinique, la Guadeloupe, la Réunion et la Guyane. Puis amendée par Article 1- Pour compter du 1er janvier 1957, le montant du complément temporaire institué par l'article 10 -du décret susvisé du 22 décembre 1953 est porté à 15% à l'égard des fonctionnaires de l'Etat en service dans les départements de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane française.
https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000869898&fastPos=1&fastReqId=1690565555&categorieLien=cid&oldAction=rechTexte consulté le 01/09/2018.

[344] Ibid., Marimoutou.

[345] La loi n° 50-407 du 3 avril 1950, publiée au J.O. du 6 avril 1950, 3707, concernant les conditions de rémunération et les avantages divers accordés aux fonctionnaires en service dans les départements de la Martinique, de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Réunion, stipule :
Dans son article 1er que : « Pour leur intégration dans les cadres métropolitains, les règles de recrutement en vigueur dans la métropole ne sont pas opposables aux fonctionnaires en service dans ces départements à la date de la promulgation de la présente loi. https://jo.toutelaloi.fr/JORFTEXT000000886322 consulté le 18/11/2017.

[346] La loi n° 50-407 du 3 avril 1950, définit les conditions de rémunérations et les avantages divers (jusqu'à 9 mois de solde) accordés aux fonctionnaires en service dans les départements de la Martinique, de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Réunion. En 1950, seuls les fonctionnaires métropolitains peuvent prétendre en bénéficier. Le décret du 8 juin 1951 leur accorde des primes supplémentaires renouvelables tous les 2 ans pendant 8 ans. En 1953, le constat de ces inégalités se solde par une grève des fonctionnaires qui durera 50 jours dans les 4 DOM. Source : séance du 2 juillet 1953 à l'Assemblée nationale - Aimé Césaire, *Écrits Politiques I, Discours à l'Assemblée nationale 1945-1983,* éd. Nouvelles Editions Place, 2013. Le 2 novembre 1954, signe que le problème n'est pas réglé de manière satisfaisante, Aimé Césaire intervient une nouvelle fois.

Enfin, une réduction de 30 % de l'impôt sur le revenu (40 % en Guyane) a été ppliquée initialement aux fonctionnaires puis étendue à l'ensemble de la population des DOM »[347].

Aujourd'hui, la question de la sur-rémunération reste d'actualité comme en atteste l'allocution du Président Emmanuel Macron en 2018. Au cours de sa tournée des Outre-mer, le chef de l'État français évoquait le dispositif spécifique à ces régions et rappelait qu'il conviendrait de le supprimer à un moment donné en précisant que c'est « *la sur-rémunération des uns qui crée les pauvretés des autres* »[348]. S'il est vrai que la différence de traitement des salaires est un sujet de discorde qui génère un sentiment d'injustice, le renvoi des protagonistes dos à dos, loin de résoudre la situation, exacerbe les tensions.

La départementalisation a modifié le statut social des individus plus que l'organisation économique, elle a aussi reconduit le contrôle administratif. Ainsi selon le professeur d'histoire Jacques Dumont, un « signe fort du changement statutaire est le remplacement du gouverneur, symbole colonial, par le préfet, emblème administratif du département »[349].

L'autre signe fort de la départementalisation se traduit par une reconfiguration démographique avec l'arrivée importante de Métropolitains en Caraïbes. Mutés par leurs administrations, ils vont souvent obtenir des postes clefs au sein des institutions socio-économiques et de contrôle.

---

[347] Carrière publique.com, *Être fonctionnaire dans les DOM-COM... Un « Eldorado »* ? https://www.carriereshttps://www.carrieres-publiques.com/actualite-fonction-publique-etre-fonctionnaire-dans-les-dom-com-un-eldorado-d-290 publié en août 2011publiques.com/actualite-fonction-publique-etre-fonctionnaire-dans-les-dom-com-un-eldorado-d-290 publié en août 2011, consulté le 26/06/2020.

[348] Karl Lorand et Clara Vincent, *Emmanuel Macron pointe du doigt la surrémunération des fonctionnaires en Outre-mer*, RCI, publié le 28/06/2018. https://www.rci.fm/infos/politique/emmanuel-macron-pointe-du-doigt-la-surremuneration-deshttps://www.rci.fm/infos/politique/emmanuel-macron-pointe-du-doigt-la-surremuneration-des-fonctionnaires-en-outre-merfonctionnaires-en-outre-mer consulté le 16/11/2018.

349 Jacques Dumont, « La quête de l'égalité aux Antilles : la départementalisation et les manifestations des années 1950 », in. Revue *Le Mouvement Social,* n°230, 2010/1, pp. 79-98.

Bimidom, bimidom ou vol nout bann frer. Bimidom, bimidom ramas pa manter. Bimidom, bimidom ou fé mal nout ker. Bimidom, bimidom na kas ton bann fer.	Bumidom, Bumidom, tu nous voles nos frères. Bumidom, Bumidom, ne mens pas. Bumidom, Bumidom, tu fais mal à nos cœurs. Bumidom, Bumidom, nous casserons tes fers.

Traduit du créole réunionnais au français

Parallèlement à cette politique migratoire s'est ajoutée celle à « contre-courant » de l'appel au départ des Antillais vers la « Métropole ». Sous la promesse d'un avenir plus prospère, Michel Debré met en place la solution incitatrice destinée à régler la question de l'expansion démographique des DOM. Le Bumidom créé en 1963 est cette solution. De 1963 à 1980, « on a pu estimer que le BUMIDOM a organisé environ 160 000 migrations et s'est partiellement chargé du placement de cette main-d'œuvre dans des emplois subalternes d'employés, d'ouvriers ou de personnel de service (notamment dans les services de l'Assistance Publique)»[350].

L'arrivée au pouvoir du président François Mitterrand en 1981 suscita un énième espoir pour l'égalité, mais la politique du gouvernement socialiste poursuivit celle de son prédécesseur. Une politique que Paul Vergès qualifie de néo-colonialiste et qui après plus de « 70 ans produit toujours les mêmes effets économiques et sociaux. Près de la moitié de la population vit sous le seuil de pauvreté, près de 30 % de la population est au chômage, plus de 50 % de la jeunesse n'a pas d'emploi »[351].

Si la départementalisation conféra aux Antillais le statut de citoyen français, en revanche elle modifia profondément le quotidien des populations, l'activité économique et jusqu'à leur habitat.

[350] Fred Constant, « La politique française de l'immigration antillaise de 1946 à 1987 *», Revue Européenne des Migrations Internationales* Volume 3, N° 3, 4e trimestre 1987.

[351] Ibid., Paul Vergès, *Départementalisation de 1946.*

Conséquences de la crise de la production agricole

Alors que pour Jean François Ferré la crise de la production agricole s'explique « tout d'abord par la concurrence d'autres spéculations, banane et ananas »[352], pour Michel Desse elle est surtout liée à l'inadaptation des méthodes culturales, l'insuffisance de rendements de la canne à sucre, la faiblesse du système de transport. Selon ce dernier, dès « lors que la plantation cesse d'organiser l'espace, l'économie et la vie des hommes, les usines ferment et l'exode rural s'effectue »[353].

En 2018, faisant échos à cette période de l'histoire l'Alliance des Arts Culturels Haïtiens, le Complexe Culturel Little Haïti, la Galerie Hunter East Harlem et le Programme Art Contemporains Caraïbéen des Services de l'Ambassade de France présentent l'exposition *Dust Specks on the Sea : Contemporary Sculpture from the French Caribbean and Haïti*[354] .

L'exposition se concentre sur les œuvres sculpturales d'artistes[355] contemporains de Guadeloupe, de Martinique, de Guyane française et d'Haïti et aborde les différents positionnements de la condition postcoloniale dans cette région.

À cette occasion, le plasticien Hervé Beuze participe à l'exposition collective. Il y reprend le thème de l'usine coloniale qu'il avait déjà développé en 2003 avec son installation *Machinique*.

---

[352] Jean-François Ferré, « L'économie sucrière et rhumière martiniquaise en péril (1950-1980) », in. « Cahiers d'outre-mer », n° 136 34e année, Octobre-décembre 1981. pp. 321-360.

[353] Michel Desse, « Les nouvelles formes de polarisation urbaine en Guadeloupe, Martinique et Réunion », in. *Cahiers de géographie du Québec*, volume 42, n°116, pp.223-246, 1998.

[354] Exposition collective *Dust Specks on the Sea* Hunter College, 2018 a obtenu le soutien des services culturels de l'Ambassade de France aux Etats Unis d'Amérique et du Collège Hunter, ainsi que par la Direction des affaires culturelles de Martinique et de Guadeloupe.
https://www.huntereastharlemgallery.org/dust-specks

[355] Artistes présentés : Mathieu Kleyebe Abonnenc, Julie Bessard, Hervé Beuze, Jean-François Boclé, Alex Burke, Vladimir Cybil Charlier, Gaëlle Choisne, Ronald Cyrille, Jean-Ulrick Désert, Kenny Dunkan, Edouard Duval-Carrié, Adler Guerrier, Jean-Marc Hunt, Fabiola Jean-Louis, Nathalie Leroy-Fiévée, Audry Liseron-Monfils, Louisa Marajo, Ricardo OzierLafontaine, Jérémie Paul, Marielle Plaisir, Tabita Rezaire, Yoan Sorin.

Figure 35 : Hervé Beuze, Manufacture coloniale, Aluminium, fibre de verre, polyuréthane, acrylique, 2004, photo @Hervé Beuze

L'œuvre en trois parties renvoie par métaphore à la précarité et à la pénibilité des conditions de travail dans les usines martiniquaises de l'époque. La superposition d'éléments symboliques (maquette de l'île, roues de broyage, mains coupées suspendues) évoque la violence symbolique et physique du monde du travail aux Amériques. Telle une épée de Damoclès, les roues d'engrenage surdimensionnées surplombent et menacent la prospérité d'une minuscule Martinique. L'île recouverte d'une peinture acrylique jaune canari renvoie de manière symbolique à la notion d'exotisme : lumière, chaleur, joie et soleil qui est aussitôt assombri par un monde, une *Machinique* -un mot valise pour machine et Martinique-, qui selon le plasticien

est aussi un système, une broyeuse sociale et économique. On notera la légèreté des matériaux utilisés dans la réalisation de l'œuvre, qui contraste avec la pesanteur de l'acier des roues habituellement utilisées pour les usines sucrières. La superposition des pièces produit l'effet d'élévation des volumes dans l'espace. Au troisième étage de l'installation, des mains sectionnées écarlates giclent en laves ardentes hors du système[356]. Le procédé renvoie aux réalités géologiques et historiques du lieu -éruption de la montagne Pelée, mains broyées dans les machines-. Dans son œuvre Hervé Beuze conte l'histoire des dominés de la terre, usés par le labeur, l'histoire de la crise agricole, de la fermeture des usines et de l'exode rural.

Figure 36: Eddy Firmin, Voici la case où a poussé mon art ! Customisation, acrylique, pochoirs, 2012, photo @Eddy Firmin

En Guadeloupe, on quitte aussi les campagnes et la case créole de bois, de tôles et son jardin. Dans son œuvre de 2012 intitulée *Voici la case où a poussé mon art !* Le plasticien Eddy Firmin révèle le point de départ de sa recherche en esthétique -la case populaire, la case de misère-[357]. À travers la customisation de la case de Chabin (un chanteur de Gwoka) à Port-Louis en Guadeloupe, Eddy Firmin articule le lien entre capital économique, capital culturel et lieu lorsque celui-ci devient aussi œuvre. L'artiste exploite l'iconographie du luxe européen symbolisée par l'effigie de la célèbre marque de maroquinerie Louis Vuitton. D'un côté, il signifie le paradoxe du signe ostentatoire de richesse et de l'autre la réalité de la richesse qui

[356] Hervé Beuze, œuvre de, réalisée lors de l'exposition *Dust Specks on the Sea*, Contemporary Sculpture from the French Caribbean & Haïti, du 7 novembre 2018 au 02 mars 2019.

[357] Eddy Firmin, Projet : *Voici la case où a poussé mon art !* https://www.facebook.com/eddy.firmin/media_set?set=a.4736561101952&type=3 consulté le 04/05/2019.

dans son cas est symbolique, socioculturelle et artistique. Cette œuvre illustre enfin le dilemme du propriétaire foncier qui, abandonnant la terre nourricière, mais aussi le dur labeur de la terre, part à la ville chercher une hypothétique fortune. En Martinique, le fort exode vers la capitale Fort-de-France va se traduire par une croissance démographique soutenue jusqu'en 1967 (97 000 habitants), avant de se stabiliser autour de 100 000 habitants entre 1974 et 1990. En Guadeloupe, la situation est similaire.

Figure 37: Cynthia Phibel, chez Larose, photographie, 2008, photo @Cynthia Phibel

La commune de Pointe-à-Pitre étant peu étendue, de nouveaux quartiers débordent sur la commune des Abymes (Grand-Camp et Le Raizet). Depuis les années 1980, les communes les plus dynamiques ont toutes des projets immobiliers importants, de sorte que « la population

insulaire est devenue largement urbaine »[358]. La photographie intimiste de la plasticienne guadeloupéenne Cynthia Phibel donne à voir les conséquences de l'exode et la précarité de l'habitat qu'il a généré. Comme l'illustre cette photographie : humidité des murs, ampoule sans abat-jour, porte calfeutrée par du linge de maison deviennent le quotidien de ces nouveaux citadins. Cynthia Phibel immortalise l'histoire urbaine de ceux qui, en quête de travail, vont quitter les plantations pour venir s'agglutiner dans des bidonvilles.

Pour régler la question urbaine, on lance une opération d'assainissement à la fin des années 1960. Elle a permis de diminuer l'habitat insalubre et de construire des logements sociaux constituant les quartiers et de donner lieu à une polarisation urbaine en Guadeloupe comme en Martinique. Mais, elle ne règle pas la question économique à laquelle la population locale doit faire face.

Le tableau de la primatialité urbaine produit par Michel Dess illustre l'ampleur de l'exode rural et permet de comparer la densité démographique des chefs-lieux la Martinique et de la Guadeloupe.

Tableau -Le renforcement de la primatialité urbaine entre 1954 et 1990
(Écart de population entre la première et la seconde ville)

	1954	1990
Fort-de-France	45 854	70 944
Pointe-à-Pitre/Abymes	32 750	74 631

Source : « INSEE »

En 36 ans, la population de la capitale martiniquaise augmente de 35% et celle de Guadeloupe de plus de 55%. Cet écart de 20 points, qui s'explique par une forte migration de métropolitains, a été ressenti comme un néo-colonialisme par les populations locales. L'abandon des campagnes et les migrations en zones urbaines se soldent par quelques caractéristiques communes dans les deux îles : un exode rural, un habitat insalubre, une économie précaire, un chômage endémique.

[358] Michel Desse, (op. Cit.), pp.223-246.

2.1.1.1.Une économie dégradée

De 1952 à 1958, la conjoncture socio-économique en Guadeloupe comme en Martinique est très préoccupante. La population souffre de la « cherté » de la vie et l'État réagit très mal face aux protestations. S'appuyant sur la bourgeoisie pour éviter les troubles, Paris subventionne les planteurs pour contrôler la classe ouvrière et maintenir l'activité dans les îles. Les bourgeoisies, jouissant de subventions, entament un processus de diversification de leurs activités vers le tertiaire (commerce). Ces années de restructuration sont aussi celles de fortes mobilisations sociales. Les départements des Outre-mer sont traversés par des conflits récurrents. En décembre 1959 à Fort de France, un accident insignifiant de la circulation entre un Antillais et un Métropolitain crée l'agitation dans la population. « C'est à coup de pierres contre les balles réelles des policiers que la population fait entendre son cri de colère ». C'est la « réaction d'une dignité blessée »[359], dira Aimé Césaire. Ces émeutes en contestation de la domination économique, sociale, culturelle et politique française se soldent par le décès de Christian Marajo, Edmond-Eloi Veronique dit Rosile et Julien Betzi. En réaction à un système autoritaire on assiste à la montée de la violence contre l'assimilation comme à celle d'un nationalisme politique. Afin d'assurer l'ordre régalien, de contenir l'agitation qui gagne les DOM, le gouvernement de Michel Debré adopte l'ordonnance du 15 octobre 1960 et brandit la menace d'expulsion des militants et des fonctionnaires hors des départements des Outre-mer. La répression s'intensifie et Alain Plénel, vice-recteur d'académie de la Martinique[360], est rappelé en France dès janvier 1960 par son ministre de tutelle, à la suite de sa présence à la veillée mortuaire du fils de son jardinier tué dans les émeutes. C'est dans ce contexte de tensions accrues que le GONG (Groupe d'organisation nationale de la Guadeloupe), le premier parti ouvertement indépendantiste voit le jour au début des années 1960. À la Martinique l'artiste Joseph René-Corail dit « Khoko » et dix-sept autres militants[361] fondent L'OJAM (Organisation

[359] Sophie Haluk, « Les émeutes de décembre 1959 en Martinique », in. *La Fabrique de l'Histoire*, France Culture, 01/10/2013.

[360] Suite à son rappel, Alain Plénel laissera plusieurs articles critiques sur la politique française dans les Départements des Outre-mer, dans Les Temps Modernes, juin 1963 et septembre 1965.

[361] Les 18 membres de l'OJAM sont Rodolphe Désiré, Renaud de Grandmaison, Henri Pied, Hervé Florent, Marc Pulvar, Joseph René-Corail, Léon Sainte-Rose, Charles Davidas, Roger Riam, Victor Lessort, Gesner Mencé, Henri Armougon, Manfred Lamotte, Guy Dufond, Guy Anglionin, Georges Aliker, Josiane Saint-Louis-Augustin et Roland Lordinot.

de la Jeunesse Anticolonialiste de la Martinique) en 1962. Cette année-là, ils rédigent puis placardent leur manifeste *La Martinique aux Martiniquais* dans lequel ils dénoncent :

> « une économie uniquement agricole, à caractère féodal, la prépondérance d'une minorité béké, liée au colonialisme français, monopolisant la terre, les usines, le commerce et les banques, un déficit permanent de la balance commerciale, un revenu individuel moyen le plus bas du monde, le chômage et la misère, l'insuffisance d'écoles, de bibliothèques, de stades, d'installations sportives, la déformation de l'histoire martiniquaise à des fins assimilationnistes, l'étouffement de tout effort pour développer une culture martiniquaise populaire et authentique. L'aggravation de la répression (Décembre 59, Mars 61), l'augmentation des forces policières, le renforcement constant de l'appareil administratif français, et l'immigration de plus en plus considérable de civils et militaires français, la révocation de fonctionnaires martiniquais ayant résisté aux arbitraires tentatives d'exil et enfin les condamnations de patriotes martiniquais »[362].

Tout comme Paul Vergès, les 18 militants de l'OJAM seront inculpés pour atteinte à la sûreté de l'État. À l'époque et en dépit des revendications, la situation socio-économique ne s'améliore guère, la contestation et les émeutes continuent.

« Le 24 mai 1967, les ouvriers guadeloupéens du bâtiment se mettent en grève pour obtenir une augmentation de salaire de 2,5% et la parité en matière de droits sociaux »[363]. Le nombre de victimes officiellement déclaré par les autorités de l'État lors des affrontements entre la population et la gendarmerie mobile est de 7 ou 8 morts. Depuis la députée Christiane Taubira a estimé ce nombre à 100, d'autres évoquent le double[364].

En 1974, les autorités françaises survolent la plantation de Chalvet à la Martinique et ouvrent le feu sur les ouvriers agricoles désarmés faisant plusieurs blessés et causant le décès d'Ilmany et de Marie Louise. Un drame qui a inspiré la réalisatrice Camille Mauduech en 2014. *Chalvet,*

---

[362] Politique publique, Histoire : *Le manifeste* de l'OJAM, 25/10/2012, http://politiques-publiques.com/martinique/histoirele-manifeste-de-l-ojam/ consulté le 19/10/2018.

[363] Michelle Zancarini-Fournel, propos recueillis par Samy Archimède, *Mai 1967 à pointe-à-Pitre Un massacre d'Etat*, Humanité, publié le 25/05/2017 https://www.humanite.fr/mai-1967-pointe-pitre-un-massacre-detat-636544 consulté le 20/10/2018.

[364] Jean-Pierre Anselme, *Guadeloupe, mai 1967, la répression sanglante*, Blog Médiapart publié le 27/05/2016, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-anselme/blog/270516/guadeloupe-mai-1967-la-repression-sanglante consulté le 23/07/2020

la conquête de la dignité est le titre de l'œuvre cinématographique dans laquelle elle retrace les évènements qui ont suivi la lutte des ouvriers agricoles en janvier et février 1974.

Cet évènement va également passionner le plasticien Claude Cauquil.

Dès les années soixante, le piscénois[365] reprenait la thématique des droits civiques aux États-Unis. Mais c'est lors de son exposition de 2005, *Les chemins de l'homme,* à l'Atrium en Martinique, qu'il fait la rencontre fortuite d'une visiteuse nommée Madeleine Potiron. C'est elle qui en lui fournissant des informations en lien avec ces évènements lui apporta aussi la matière de son œuvre artistique à venir. Dès lors, il se consacra à montrer dans ses peintures, l'universalité de la lutte pour la défense des droits des femmes et des hommes.

Figure 38: Claude Cauquil & Mickaël Caruge, Les hommes en marche, acrylique, 2009, photo@Cauquil

En 2009, il réalise une fresque sur l'immeuble Panorama à Fort de France, dans laquelle il mêle les visages de la foule endeuillée lors de l'enterrement de Chalvet aux images du rassemblement de Washington au cours duquel Martin Luther King fit son discours *Les hommes en marche* en 1963.

Depuis 2003, Claude Cauquil continue de mûrir son projet plastique. C'est la photographie de l'athlète Tommie Smith le bras levé lors de la finale 200m homme des jeux olympiques de 1968 à Mexico, qui fut, dit-il l'élément déclencheur. Dans le court métrage *L'Homme Droit*[366] réalisé

[365] Habitant de la ville de Pézenas une commune française située dans le département de l'Hérault, en région Occitanie.

[366] William Zébina et Vianney Sotès, *L'Homme droit*, un film de, durée (52min), production BCI/France Télévisions Martinique la 1ere.

en 2018 par la société de production dirigée par Frédéric Tyrode Saint Louis[367] « Beau comme une image », il raconte l'origine de l'œuvre.

De gauche à droite, Mickaël Caruge, Claude Cauquil, Tommie Smith, Mme Deloïs Jordan Smith, William Zebina, Vianney Sotes, 2011

Figure 39: Claude Cauquil et Mickaël Caruge, L'Homme droit, métal, acrylique, 2018, photo @Benny Charles Survelor

[367] Frédéric Tyrode Saint Louis est d'origine haïtienne par son père. Il est le gérant de l'entreprise « Beau comme une image » qui a été créée en 1991 et développe des programmes pour la télévision et internet. Principalement des documentaires de création, des captations ainsi que des programmes courts pour Arte, France 5, France 2, France 4, France Ô, France Télévisions Outre-mer, Voyage, Ushuaïa TV, Histoire.

Pour rappel, le 16 octobre 1978, les deux vainqueurs Tommie Smith et John Carlos défient l'Amérique. Tommie Smith lève le poing ganté de noir en signe de ralliement au mouvement des « Black Panthers ». Le geste est celui de la protestation contre l'injustice sociale et racialisée aux État-Unis. En dépit de la loi sur la ségrégation, théoriquement abolie en 1964 par le Civil Rights Act, elle est toujours d'actualité en 1968. Cinquante ans plus tard, à l'initiative des politiques Camille Darsière et Serge Letchimy, le projet artistique de Claude Cauquil est retenu, car à travers lui dira l'ancien maire de Fort de France, la Martinique « rend hommage à tous ceux qui concourent à la dignité humaine »[368]. L'œuvre *L'Homme droit* est inaugurée en présence de l'emblématique sportif Tommie Smith. La sculpture métallique de 8 mètres de haut, pesant 1 tonne est érigée sur le stade Pierre Aliker en Martinique en 2011. Présentée dans un documentaire diffusé sur Martinique Première et France télévision en octobre 2018, elle invite au questionnement, à ce qu'Abiodun Oyewole et Umar Bin Hassan nomment « la réflexion de toutes les complexions »[369]. Utopiste, elle illustre surtout la capacité de travailler à une réalisation commune lors de la conception, réalisation et le montage de la sculpture. Pour l'artiste, elle représente l'espoir de l'unité entre tous les hommes. Elle figure précise-t-il « la terre, le monde matériel et le cosmos infini symbolisé par ce poing levé ».

Dans l'île voisine, la question des droits civiques touche également le plasticien guadeloupéen Joël Nankin. L'artiste issu d'une famille originaire de Marie-Galante est né en 1955 à Pointe-à-Pitre. Il fonde en 1979, avec des tambouyés -en français des percussionnistes- le groupe Akiyo qui, en plus d'être une formation musicale, est aussi un mouvement indépendantiste. Impliqué dans des mouvements activistes, Joël Nankin est jugé et emprisonné pour avoir commis des attentats et pour atteinte à l'intégrité du territoire français de 1983 à 1989. C'est à l'ombre d'une cellule de prison guadeloupéenne, qu'il se met à peindre. Tout comme Claude Cauquil, il mettra en avant le rêve de justice sociale, mais aussi l'universalité des luttes et des

[368] Serge Letchimy, *L'homme droit*, un documentaire de la production, Beau comme une image, octobre 2018.

[369] Le groupe se nomme « The last poets », en français (les derniers poètes), l'album *Understand what black is*, est sorti le 18 mai 2018. Il est produit par Ben Lamdin de Nostaglia 77 et la légende de Brighton Prince Fatty spécialisé dans le dub et le reggae traditionnel. Il comprend 10 titres évoquant la lutte révolutionnaire définie par la race et l'identité. Romain Grosman écrit que « sur des rythmiques reggae et dub de Prince Fatty, des thèmes plus jazz, Abiodun Oyewole et Umar Bin Hassan ont pris la succession de Suliaman El Hadi et Jalal Mansur Nuriddin (récemment disparu). Ne pouvant rester silencieux après l'élection de Donald Trump", ils clament la nécessité de comprendre ce que c'est qu'être noir: "The source from which all things come .The security blanket for the stars .Understand what Black is. It is not a color .It is the bases of all colors .It is not a complexion. It is a reflection .Of all complexions called human. And out of this Blackness. Passion flows like a river. Feelings tell the truth." http://sondumonde.fr/albums/the-last-poets/ consulté le 20/10/2018.

espoirs avec des œuvres telles que *La face de la lune* ou encore *La mère et l'enfant.* Une équité que les Antillais appelaient encore de leurs vœux en 2009, alors que les départements français des Outre-mer connaissaient une crise majeure. Cette idée de lutte pour les droits des subalternes, le plasticien guadeloupéen Joël Nankin l'exprimait aussi lors de son exposition dans le cadre du festival « Destination Guadeloupe » à la galerie Casa Frela à Harlem en 2009.

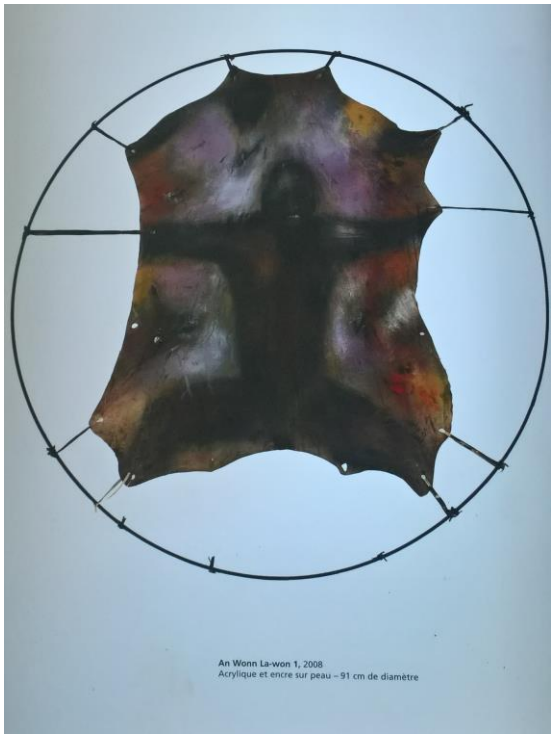


Figure 40 : Joël Nankin, An Wonn La-won 1, acrylique et encre sur peau, 91cm de diamètre, 2008, photo @Yves Véron

Dans un entretien avec Jonas Cuénin[370], il déclarait : « À onze ou douze ans, je m'intéressais déjà aux droits civiques. Marcus Garvey est une lumière pour les [Noirs][371]. Il a montré, dans la difficulté, comment amener les gens à comprendre l'autre et à ne pas le haïr ». Alors que Joël Nankin avait débuté par le dessin lors de sa première exposition au cours du festival Indigo en 1992, il développa par la suite une écriture esthétique personnelle, notamment à travers le choix spécifique du support. Joël Nankin réalise des œuvres sur la peau de chèvre (ou cabri). On

[370] Jonas Cuénin, Joël *Nankin, artiste militant*, 24 novembre 2009, https://france-amerique.com/fr/joel-nankin-artistehttps://france-amerique.com/fr/joel-nankin-artiste-militant/militant/ , consulté le 21/10/2018.
[371] C'est nous qui précisons.

notera que la référence à l'animal se retrouve dans diverses mythologies. La chèvre est considérée comme étant « la reine du monde » dans les sociétés indiennes. À Delphes, en Grèce, elle aurait indiqué « l'emplacement où édifier le temple à Apollon, dieu du soleil et de la lumière»[372]. Tendue, écartelée, cette peau réfère de manière symbolique au traitement zoomorphique réservé aux minorités racialisées dans l'histoire. Les cercles métalliques peuvent aussi renvoyer au paradoxe de la fermeture sur soi, aux restrictions qu'engendre l'insularité. Mais, en plus ils symbolisent la puissance de l'introspection *:* « Gnauthi seauton »*,* en français « Connais-toi toi-même »[373]menant à embrasser le principe de l'ouverture au monde, sans commencement ni fin. La violence infligée au personnage central fait écho à celle du Christ biblique. L'universalité du schéma de la domination est rappelée dans son aspect matériel. Le métal rigide figure le fer imposé par le geôlier. Dans l'œuvre *An Wonn-La wonn* -en français *Une ronde-La ronde*-, le déterminant indéfini « Une » dans (Une ronde) est générique et en ce sens, renvoie à la récurrence phénoménologique qui devient ainsi universelle. À l'inverse, l'article défini « La » dans (La ronde) se fait plus spécifique et pourrait bien désigner pour ce peintre engagé, le lieu Caraïbe et son lot de souffrances. L'acrylique noire figure la peau du sacrifié et devient le signe iconique des populations racialisées comme celui de la nuit formant l'arrière-plan du spectacle de la torture. L'aura de couleur blanche symbole de pureté-en Europe- et le pourpre symbole de spiritualité, de l'union des contraires dans bien des cultures et du carême[374], s'échappent du corps meurtri. Des couleurs chaudes apportent un fort contraste dans cette scène du supplice. Ethérées, elles se font tour à tour topographiques en renvoyant symboliquement au feu tellurique de la Soufrière, de la Montagne Pelée, de la terre des Caraïbes, puis ouvrent l'espace cosmique en figurant l'unité du monde. La dualité contenue dans l'œuvre de Nankin invite à penser le dépassement des oppositions. Les artistes comme la population locale aspirent à la réconciliation sociale, mais aussi à plus de justice.

Pourtant, loin d'apporter la justice sociale, la départementalisation et l'ouverture aux droits sociaux ont instauré un régime de dépendance socio-économique vis-à-vis de la Mère-Patrie,

---

[372] Paul de Musset, Jean Domec*, La Chèvre jaune & Balade caprine à travers la littérature tourangelle*, éd. Les penchants du roseau, 2010.

[373] « Gnauthi seauton » est une devise inscrite au frontispice du Temple de Delphes que Socrate reprend à son compte.

[374] Carême : temps liturgique chrétien marqué par le jeûne et l'abstinence, qui va du mercredi des Cendres au samedi saint, veille de Pâques. C'est le temps de préparation à la commémoration de la Passion et de la Résurrection du Christ.

une rigidité des structures administratives et la fragilité des structures industrielles qui ont entrainé la mutation du monde agricole vers le tertiaire.

Gros plan sur l'économie de la Martinique et de la Guadeloupe aujourd'hui

En dépit de l'allocution du Président Emmanuel Macron mentionnée plus haut, réaffirmant la volonté de l'État de s'attaquer à la question de « la vie chère » aux Antilles, Philippe PierreCharles, porte-parole de la manifestation des retraités de la CGTM, rappelait de son côté qu'aujourd'hui « rien n'est fait » [375]. Dans le domaine alimentaire et les services, en Martinique comme en Guadeloupe, les écarts de prix entre la France hexagonale et les départements des Outre-mer restent significatifs. Selon l'étude de comparaison réalisée par l'INSEE en 2015, le prix des biens comme celui des services est globalement plus élevé dans les îles qu'en France métropolitaine +12,3 % alors que le revenu moyen des ménages y est inférieur. Cet écart de prix est imputable en partie aux produits alimentaires, supérieurs de 38,2 % à ceux de la métropole. D'autres domaines sont également impactés.

Les écarts de prix concernent aussi les produits non alimentaires. Comme le faisait remarquer le l'artiste martiniquais Raymond Médélice, les écarts de prix sur le matériel d'art sont importants.

Ainsi dit-il « chez 'Esquiss', l'unique magasin d'art martiniquais, j'ai acheté un gros pinceau à calligraphie 15 € et je viens de trouver le même au 'Bon marché ' à Paris pour 3, 80€. Je te donne un autre exemple, tu vas payer 20 feuilles de gros papier kraft 4,80€ en Martinique alors qu'à Paris tes 300 feuilles ne vont te coûter que 4,90€. Tu vois le problème! » [376].

Une situation difficile qui se traduit par un revenu disponible des ménages en moyenne inférieur de 35% par rapport aux revenus des ménages résidant dans l'Hexagone [377]. Une situation économique préoccupante qu'un fort taux de chômage ne fait qu'aggraver.

---

[375] AFP « Emmanuel Macron entame en Martinique un déplacement de quatre jours aux Antilles. Profitant de la visite du président, les syndicats sont descendus dans la rue », https://youtu.be/BPIOP82FQq0 consulté le 09/10/2018

[376] Raymond Médélice, propos recueillis par C. Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 13/10/2018

[377] IEDOM, Rapport d'activité 2015, Hervé Gonsard et Jean-Marie Paugam, (www.iedom.fr) imprimé par PRIM, juin 2016.

2.1.1.2.De l'iniquité sociale

Le chômage

Dans les départements français des Outre-mer, le marché de l'emploi se caractérise par la prédominance du secteur tertiaire soit 83,8 % des salariés[378]. En Martinique, le niveau de chômage élevé, largement supérieur à la moyenne nationale (respectivement 18,9 % contre 10,0 %, en 2015). Le chômage touche de manière quasi-égale les femmes (49,9 %) et les hommes (50,1 %) mais, compte tenu du nombre prépondérant de femmes au sein de la population active, le taux de chômage des hommes (20,4 %) est supérieur à celui des femmes (17,6 %). L'âge constitue un facteur discriminant face au chômage, les plus jeunes étant les plus touchés. Ainsi, le taux de chômage des actifs âgés de moins de 25 ans s'établit à 47,4 %, alors que celui des personnes, âgées de 25 et 49 ans, se situe à 21,1 % et celui des seniors à 10,7 %. Un faible niveau de formation constitue également un frein à l'accès à l'emploi.

En Guadeloupe**,** le taux de chômage en 2015 reste identique à celui de 2014. Il est aussi très élevé, soit 23,7 % en moyenne annuelle[379]. Il touche particulièrement les jeunes hommes guadeloupéens de 15 à 24 ans. Le taux de chômage des jeunes guadeloupéens est plus élevé que celui des Martiniquais soit +7,8 points et atteint 55,2 %. Globalement, les femmes et les hommes guadeloupéens sont davantage touchés par le chômage que leurs compatriotes martiniquais. Le taux de chômage en Guadeloupe est de 25,6 % pour les 25-49 ans et de 14,5 % pour les 50 ans ou plus. Les Guadeloupéennes représentent 56,3 % des chômeurs soit 6.4 points de plus que les femmes martiniquaises. La population active de Guadeloupe se concentre essentiellement dans la fonction publique d'État (42 % des fonctionnaires en 2013) ainsi que dans la fonction publique territoriale qui regroupe 41 % des fonctionnaires. Contrairement à ce qui s'est produit dans l'Hexagone à la suite du Bumidom, les agents de la fonction publique hospitalière sont moins nombreux (17 % des fonctionnaires).

---

[378] IEDOM (Institut d'émission des départements d'Outre-mer), *Rapport 2015, Martinique* http://www.iedom.fr/IMG/pdf/ra_2015_iedom_mar_.pdf consulté le 14/09/2017.

[379] IEDOM (Institut d'émission des départements d'Outre-mer), *Rapport 2015, Guadeloupe*, http://www.iedom.fr/IMG/pdf/ra_2015_iedom_gua.pdf consulté le 15/09/2017.

L'État français en Guadeloupe maintient le fonctionnariat et développe un assistanat souvent décrié, qui peut aussi constituer un frein à l'entreprenariat. Ainsi de 2011 à 2014 : le nombre de demandeurs d'emploi ayant bénéficié de contrats sont essentiellement des contrats aidés[380]. Cette situation laisse une part importante de la jeunesse désœuvrée, parfois oisive, qui se tourne alors trop souvent vers la violence et la consommation de produits illicites. Ces dernières années le trafic des drogues dures s'est étendu dans toutes les îles de l'archipel et avec lui la violence a considérablement augmenté. Sur ce point, d'après le rapport de l'Observatoire français des drogues et des toxicomanies (OFDT)[381], mentionne que les services de police estiment qu'entre 15 et 20 % des saisies annuelles de cocaïne sur l'ensemble de l'Hexagone proviennent de Guadeloupe et de Martinique. Une fois de plus, les artistes s'approprient ces problématiques pour dire le réel dans les Amériques. Dans son exposition « Jungle sociale »[382], le plasticien guadeloupéen, Samuel Gelas exprime ce contexte délétère. Diplômé de l'école nationale supérieure d'Arts de Paris-Cergy en 2013, il retourne en Guadeloupe son île d'origine, où il dit avoir été frappé par la violence sociale. Pendant quatre années, il s'intéresse aux jeunes de l'île et entreprend une observation participante.

[380] Ibid., http://www.iedom.fr/IMG/pdf/ra_2015_iedom_gua.pdf

[381] Le rapport OFDT compte dix cahiers, dont l'un, intitulé *Marché et criminalité*, analyse notamment le trafic de cocaïne aux Antilles-Guyane. Concernant cette drogue, l'Observatoire français des drogues et des toxicomanies (OFDT) note que depuis quelques années le port du Havre est devenu une porte d'entrée majeure de la cocaïne sur le territoire français. « Cette évolution s'explique par les connexions entre le port de Fort-de-France et le Havre dans un contexte où les Antilles françaises deviennent une zone rebond majeure de la cocaïne destinée à la France et l'Europe. Le produit part de Colombie, transite par le Venezuela, et atteint la Martinique en passant par la mer des Antilles », explique le rapport.

[382] *Jungle sociale,* exposition au fonds d'art contemporain l'habitation Beausoleil de Saint-Claude, Guadeloupe, du 4 au 29 septembre 2018.

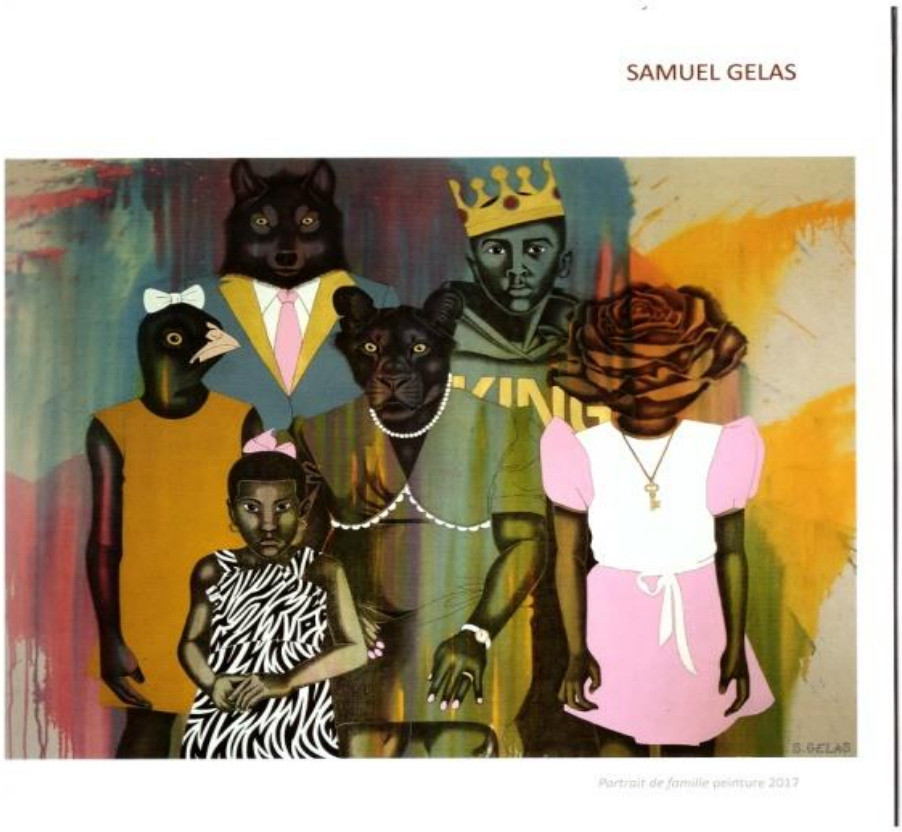


Figure 41: Samuel Gelas, Portrait de famille, pierre noire et peinture acrylique sur toile, 140 x 150 cm, 2017 photo @Fondation Clément

Il étend son analyse sociale à l'ensemble de la société caraïbéenne pour en dénoncer les travers: le chômage, les inégalités, la précarité. Afin d'endiguer cette situation, le plasticien met en place le projet de création d'un centre social, éducatif, d'aide, d'accueil et de loisirs pour les familles et les jeunes issus de milieux défavorisés. Sans doute en référence au vaisseau de Noé[383]qui sauva les êtres vivants du déluge, l'association prend le nom d'« Arche Caraïbe ». La première réunion[384] organisée par la structure a été l'occasion de rappeler le rôle des associations et des artistes dans le maintien du lien social, de la prévention contre l'isolement, la délinquance, la violence et la déshérence des jeunes.

[383] Genèse 6, *La Bible.*

[384] Arche Caraïbe, première réunion d'information le 22 septembre 2018, au Fort Fleur d'Epée en Guadeloupe.

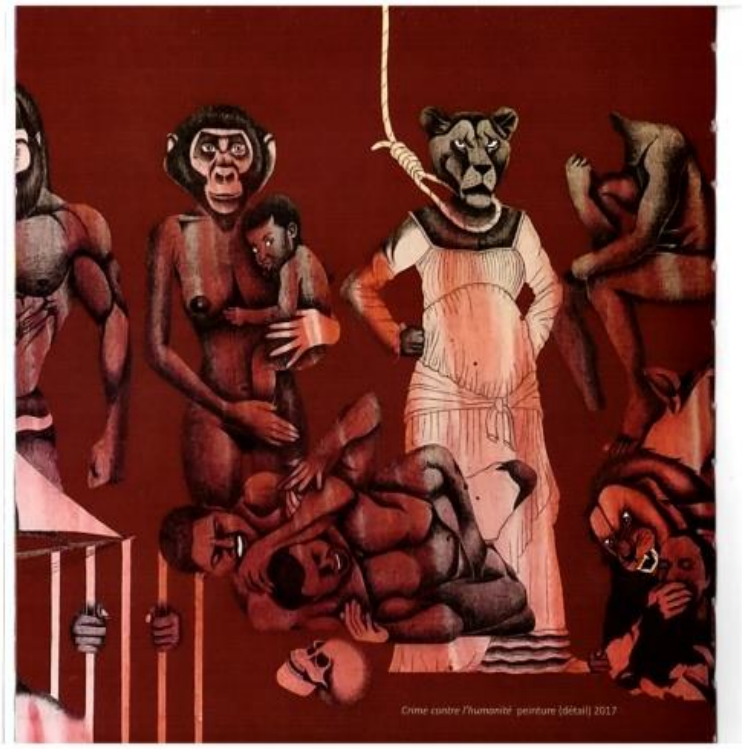


Figure 42: Samuel Gelas, Crime contre l'humanité, pierre noire et acrylique sur toile, 160 x 250 cm, 2017 photo @Galerie LJ

Lors de son exposition individuelle « Jungle sociale », Samuel Gelas a présenté ses portraits anthropomorphiques inspirés des contes créoles. Son bestiaire rappelle les emblématiques Kompè Lapen, Kompè Zamba, Louwa et Chyen, -en français Compère Lapin, Zamba, L'oie et Chien- qui incarnent la ruse, la résignation, l'individualisme ou l'exploitation. Le tableau *Crime contre l'humanité* renvoie à ce que le plasticien nomme un « négricide », une autodestruction du Noir. La satire se fait sociale lorsque la mère sans mari pour survivre est amenée à dissimuler son être véritable, que l'individu ne voit d'autre échappatoire que la lutte. Pour Gelas nait l'urgence d'une prise de conscience collective. Les représentations figuratives se font narratives et frôlent la prosopopée lorsque la bête semble appeler au ressaisissement.

Pour le critique d'art guadeloupéen Jocelyn Valton, le dysfonctionnement social en Caraïbe n'est pas fortuit. Et après avoir loué les qualités plastiques de l'œuvre, il enjoint Samuel Gelas de préciser l'origine de cette violence qui pour lui s'inscrit dans le contexte d'une histoire coloniale et néo-coloniale. Cette violence dit-il « constitue la pâte dans laquelle ces sociétés ont été pétries. Leur magma originel. Violence institutionnelle, violence militaro-policière, violence idéologique de l'école, violence spirituelle de l'église, violence politique de l'État,

violence du système capitaliste et du complexe « État-Armée-Béké… »[385]. Le système génère des tensions sociales qui puisent aussi leur origine dans la disparité économique et la précarité.

2.1.1.3.Des revenus à géométrie variable

En Guadeloupe

Selon les données de la Direction générale des finances publiques (DGFP), la part des foyers fiscaux non imposables atteint 73,2 % en Guadeloupe contre 52,7 % au niveau national. Cette même source indique que près de la moitié des contribuables guadeloupéens (49,1 %) déclarent un revenu inférieur à 10 000 € contre 23,5 % en France hexagonale. Ce chiffre a tendance à se réduire en 2007. Les foyers fiscaux qui déclarent des revenus supérieurs à 50 000 € représentent 6,2 % des foyers fiscaux du département (contre 10,3 % en France hexagonale) et concentrent 30,8 % du revenu fiscal de référence[386].

En Martinique

La même source indique que le nombre de foyers fiscaux recensés en Martinique en 2013 s'établit à 238 214 pour un revenu fiscal de référence de 4,2 milliards d'euros et pour un impôt net de 169,1 millions d'euros. Le revenu fiscal moyen déclaré s'établit à 17 638 euros. La part des foyers fiscaux non imposables est un peu plus faible qu'en Guadeloupe et atteint 70,6 % contre 52,7 % au niveau national. La répartition des foyers fiscaux par tranche de revenus traduit de fortes disparités. La part des foyers à faibles revenus (inférieurs à 10 000 euros) est moins importante qu'en Guadeloupe, mais plus importante qu'au niveau national (45,5 % des

[385] Jocelyn Valton, commentaire sur le réseau social FaceBook le 22 septembre 2018 dans le fil de discussion de Samuel Gelas faisant suite à la diffusion en image de la soirée du vernissage de l'exposition "Jungle Sociale", le 1er septembre 2018 au Fonds d'Art Contemporain, Habitation Beausoleil de Saint-Claude. /Lien du commentaire
https://www.facebook.com/samuel.gelas lien de la vidéo
https://www.facebook.com/samuel.gelas/videos/10214364047469689/ consulté le 23 09/2018.

[386] Hervé Gonsard, *Guadeloupe Rapport 2015*, éd.Institut d'Emission des Départements d'Outre-Mer (IEDOM), juin 2016. https://www.iedom.fr/IMG/pdf/ra_2015_iedom_gua.pdf consulté le 04/10/2018

foyers fiscaux contre 23,5 %), et ces foyers représentent une part plus grande du revenu fiscal de référence (7,9 % contre 4,0 %). À l'inverse, les foyers fiscaux déclarant des revenus supérieurs à 100 000 euros représentent une part moins élevée qu'au niveau national (1,1 % contre 1,9 %), pour un montant également moins élevé (10,1 % contre 13,3 %)[387]. Les disparités de revenus sont importantes entre les départements des Outre-mer et la « Métropole ». Elles le sont également d'une île à une autre et plus encore entre les différentes catégories socioéconomiques qui constituent le corps social des îles[388].

Les héritiers économiques

Les plus forts revenus se concentrent autour d'un nombre restreint d'acteurs économiques. Les uns sont des Blancs créoles, héritiers des grandes plantations martiniquaises. En l'absence de redistribution du capital financier et immobilier et grâce à la valorisation de leur patrimoine, ils ont su maintenir, diversifier et développer leurs industries. Les autres sont des entrepreneurs à l'instar du Cantonais Ho Hio Hen, le premier à s'être installé à la Martinique dans les années 1930[389].

Ces deux catégories de la population se distinguent sur trois points

1) Sur le plan historique, ce sont d'anciens colons ou des migrants volontaires
2) Sur le plan économique, ils détiennent les moyens de production et ou de distribution
3) Sur le plan anthropologique, excepté les Chinois, ils restent très endogames.

La situation à la Guadeloupe est totalement différente. Nous l'avons longuement développée dans la première partie de cette analyse. Et, comme nous le rappelons avec le journaliste de « Libération » Éric Faverau, en Guadeloupe il n'y a pas à proprement parler de descendants de

---

387 Ibid., IEDOM
388 Ibid.,
389 Patrice Louis, *L'empire discret du chinois Ho Hio Hen dans les départements français d'Amérique*, Le Monde, http://www.lemonde.fr/societe/article/2008/01/05/l-empire-discret-du-chinois-ho-hio-hen-dans-les-departements-francais-d-amerique_996191_3224.html

colons. Ceux que l'on nommait Békés ont été « […] guillotinés à la Révolution. Une vraie différence avec l'île voisine de la Martinique où les Békés ont survécu et conservé leur domination sur l'économie insulaire »[390]. Mais en réalité nuance-t-il, « quelques-uns ont survécu […] ils seraient entre 2000 et 3000 en Guadeloupe »[391] et s'unissent ou concurrencent aujourd'hui les Békés de Martinique.

Quant à Léa Lejeune du journal *L'Expansion*, elle dresse le palmarès des plus grosses fortunes actuelles dans ces deux îles. Cinq grandes familles se distinguent celles de :

1. Bernard Hayot : 1 600 salariés et 400 millions d'euros de chiffre d'affaires[392]
2. Yann Monplaisir : 1 200 salariés et 60 millions d'euros de chiffre d'affaires
3. Alain Huygues-Despointes : (environ 600 salariés). Le nombre de salariés et le chiffre d'affaires ne sont pas communiqués
4. Nathalie Clerc : (10 millions de bouteilles produites par an), des boissons gazeuses ainsi que des jus de fruits. Le nombre de salariés et le chiffre d'affaires ne sont pas communiqués
5. Hélène et Catherine Ho Hio Hen *:* 6 magasins[393], un millier de salariés et 200 millions d'euros de chiffre d'affaires[394].

À la suite des « Evènements » de 2009, elles ont refusé les compensations financières de l'État. Une partie de leur commerce a été rachetée par le chef d'entreprise martiniquais Bernard Hayot. Aux disparités socio-économiques historicisées et toujours d'actualité, s'ajoute une spécificité fiscale contraignante et propre aux départements des Outre-mer.

---

390 Éric Favereau, « Pour les békés, en Guadeloupe, «c'est chacun de son côté», *Libération*, 13 mars 2009. http://www.liberation.fr/france/2009/03/13/pour-les-bekes-en-guadeloupe-c-est-chacun-de-son-cote_545715 consulté le

391 Ibid., Éric Favereau

392 La stratégie de marketing du rhum Clément, une marque du groupe GBH intriquent le Street Art comme élément de vulgarisation de pratiques artistiques contemporaines et de promotion, diffusion et commercialisation de spiritueux.

393 Léa Lejeune, *Les 5 familles qui dominent la Martinique*, L'express l'expansion, article publié le 05/01/2012. http://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/les-5-familles-qui-dominent-la-martinique_1449696.html consulté le 15/09/2017.

394 Patrice Louis, *L'empire discret du Chinois Ho Hio Hen dans les départements français d'Amérique,* Le Monde (en ligne) du 05/01/2008. http://www.lemonde.fr/societe/article/2008/01/05/l-empire-discret-du-chinois-ho-hio-hen-dans-les-departements-francais-d-amerique_996191_3224.html#tXD5WPhI3UJBssE9.99 consulté le 09/10/2017.

2.1.2. Une fiscalité spécifique aux Amériques

2.1.2.1.La TVA, un facteur d'inégalité

Taux normal	20%
Taux réduit intermédiaire	10%
Taux réduit	5,50%,
Taux spécifique	2,10%.

Il existe en France métropolitaine quatre taux de TVA perçue par le professionnel ou l'entreprise qui réalise une opération commerciale[395].

À l'exception de la Guyane où elle n'est pas applicable, et sous réserve des exonérations prévues à l'article 295-1 du CGI[396], la TVA s'applique à l'import comme à l'export dans les régions françaises des Outre-mer. La TVA est alors perçue par le service des douanes à l'entrée en Métropole ou dans les départements des Outre-mer concernés[397]. Les taux de TVA sont inchangés au 1er janvier 2018, suite au relèvement opéré le 1er janvier 2014. Le taux normal est passé de 19,60 à 20%, le taux réduit intermédiaire est quant à lui passé de 7% à 10%, sachant que le taux réduit est resté inchangé à 5,50%.

[395]Taux appliqués sur la consommation de biens ou de services utilisés en France en 2018.La TVA est reversée aux services des impôts. La TVA est obligatoirement calculée sur le prix hors taxe (HT) selon des taux différents (indiqués ci-dessous), qui dépendent de la nature du produit ou du service vendu, mais aussi de la localisation de l'opération taxable et du consommateur. https://www.net-iris.fr/indices-taux/taxes/32-tva-francaise-taxe-valeur-ajoutee consulté le 09/10/2018

[396] TVA - Régimes territoriaux - Régime applicable dans les départements d'outre- mer (DOM) - Exonérations particulières aux DOM, « opérations portant sur le riz dans le département de la Réunion ».
http://bofip.impots.gouv.fr/bofip/784-PGP/version/1?branch=2&language=2 consulté le 06/10/2018

[397] Agence de mutualisation des universités et établissements (AMUE), (CGI, art. 294-3 issu de l'article 19-XVII de la loi n° 95-1347 du 30 décembre 1995).
http://www.amue.fr/fileadmin/amue/dossiers/valorisation/fiche7_DOM.pdf consulté le 06/10/2018

Les Régions des Outre-mer sont soumises à un régime et à une tarification spécifique qui affectent les importations comme les exportations. Elles échangent peu avec leur environnement régional. À titre d'exemple, pour la Martinique les importations et les exportations avec les pays de la région (Amériques et Caraïbe, hors territoires français) s'élèvent respectivement à 99,8 et 6,9 millions d'euros (soit 4,8 % des importations et 3,3 % des exportations).

La France hexagonale quant à elle « regroupe 77,1 % des exportations de la Martinique (soit 161,1 millions d'euros). Celles-ci sont principalement composées de produits agricoles, sylvicoles, halieutiques et de l'aquaculture (95,4 millions d'euros), ainsi que des produits agroalimentaires (38,7 millions d'euros) »[398]. Les exportations, bien qu'entrant dans le champ d'application de la TVA française, sont exonérées lorsque certaines conditions fixées par la loi sont remplies. Il en est de même pour les prestations de services directement liées à ce type d'opération [399] . Ainsi, l'exonération est subordonnée à la justification de la réalité de l'exportation (CGI, ann. III, art. 74)[400]. Concrètement ces avantages fiscaux spécifiques aux départements des Outre-mer ne concernent que les 4% des ménages les plus aisés. Une fiscalité qui est le nœud de la guerre. Or en Caraïbe française elle est particulière et souvent signalée par un astérisque. C'est l'octroi de mer.

2.1.2.2.L'octroi de mer

Dans son exposé général, le Sénat pause en préambule l'origine de l'octroi de mer.

> Il « est, selon toute vraisemblance, une des plus anciennes taxes du système fiscal français. Son origine remonte en effet au XVIIème siècle. On trouve sa trace en Martinique, dès 1670, une taxe dénommée « *droit des poids* », taxe qui ne s'appliquait

[398] Gouvernement.fr, *Rendre du pouvoir d'achat aux ménages, les prix en Outre-mer* http://www.gouvernement.fr/action/les-prix-en-outre-mer consulté le 06/10/2018.

[399] Ibid., AMUE, *Relation entre la Métropole et les DOM*, Fiche de cas particulier (CGI, art. 262. I. 1° et Ann. III, art. 73 G).

[400] Ibid., AMUE, « Fiche de cas particulier » : l'inscription dans le registre comptable, prévu au 3° du I de l'article 286 du CGI, d'un certain nombre de mentions concernant l'exportation ; la production, en complément de ce registre, d'une déclaration d'exportation (comportant, notamment, les identités du déclarant, de l'expéditeur et du destinataire, la nature et la valeur des marchandises, etc.) conforme au modèle donné par l'administration, ayant obtenu le visa du service des douanes du point de sortie de la Communauté européenne. Cette déclaration appelée « document administratif unique » (DAU), dont l'exemplaire doit être conservé à l'appui de la comptabilité, constitue la justification essentielle de l'exportation.

qu'aux produits importés dans les colonies ». Au XVIIe siècle toutes les marchandises arrivant dans les colonies par la mer étaient taxées. La loi du 11 janvier 1892 met fin aux compétences du Conseil général en matière de droits de douane et encadre davantage l'octroi de mer, censé constituer une recette et non jouer un rôle économique. Les tarifs d'octroi ne deviennent exécutoires qu'après approbation par décret du pouvoir central. Par ailleurs, les produits locaux se voient frappés de l'octroi de mer. Cependant, le désaccord des élus locaux, qui ne désirent pas imposer les productions locales, rend difficile l'application de cette dernière mesure, qui sera abandonnée en 1957 soit plus d'un siècle plus tard »[401].

Mais depuis la loi de 1992[402] la taxation a été étendue aux productions locales pour mettre en conformité cette taxe avec le principe de non-discrimination contenu dans l'Acte unique européen de 1986. Il faut savoir que les Régions françaises des Outre-mer sont considérées comme des territoires tiers par l'Union européenne et dans une certaine mesure aussi par l'État français. Elles ne font par exemple pas partie du territoire communautaire en matière de TVA (article 3 de la sixième directive TVA). Mais sous le coup des pressions commerciales locales, cette loi a été modifiée le 1er janvier 1993. Dès lors, la législation permettait la suppression des taxations des exportations et importations de ces deux départements l'un par rapport à l'autre.
Le système fiscal spécifique aux régions françaises des Outre-mer reste très favorable à l'industrie et au commerce mais contribue aussi à l'augmentation du coût de la vie.
Depuis les réformes majeures de 1992 et de 2004, l'octroi de mer s'assimile à une taxe indirecte sur la consommation, collectée uniquement dans les 5 DROM (dont Mayotte depuis le 1er janvier 2014). La raison d'être de cette taxe recouvre deux objectifs distincts : assurer aux collectivités territoriales une fiscalité locale propre (les taux sont décidés par les Conseils régionaux des DROM et par le Conseil général pour Mayotte). L'octroi de mer vient en complément de la fiscalité locale directe dont le rendement est relativement faible (faiblesse des bases d'imposition et recensement souvent insuffisant des bases fiscales). Ensuite l'octroi de mer sert à encourager le développement de l'activité industrielle productive locale. Ce deuxième objectif se traduit par une taxation différenciée entre les produits importés et les

[401]Roland du Luart, Sénateur, Annexe au procès-verbal de la séance du 16 juin 2004, *Rapport fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation (1) sur* le projet de loi, adopté par l'Assemblée Nationale, après déclaration d'urgence, relatif à *l'*octroi de mer, Session ordinaire 2003-2004.
[402] La loi de 1992 est prise en application d'une décision du Conseil européen du 22 décembre 1989.

produits fabriqués localement, pour une liste de produits limitativement fixée, par territoire, par leur nomenclature tarifaire douanière voir l'annexe de la décision n° 940/2014/UE du Conseil du 17 décembre 2014.

Les spécificités de l'importation et de l'exportation

Les importations

Les spécificités des termes de l'échange sont défavorables aux particuliers et pénalisent les artistes dans l'import de leur matériel comme dans la vente de leurs œuvres en dehors du cadre local.

L'achat de matériel artistique habituellement meilleur marché en ligne est lui aussi soumis à des modalités spécifiques. A titre d'exemple, le site en ligne *Le Géant des Beaux-Arts* rappelle que contrairement aux autres départements français, les clients résidant dans les départements dont le code postal commence par 97 et 98 peuvent uniquement faire une demande de devis, mais ne peuvent pas payer directement en ligne. Contrairement aux résidants localisés en France hexagonale, ils doivent pour les livraisons dans les DOM-TOM, passer commande par téléphone, courrier ou fax. De plus, il leur faut s'acquitter des frais de port spécifiques en Outre-mer.

L'octroi de mer et l'octroi de mer régional sont exigibles dans les départements suivants : Guadeloupe, Guyane, Martinique, Mayotte et Réunion.

Rappels de notions

Les achats à distance entre un particulier consommateur et une entreprise/un professionnel comme ceux réalisés sur des sites de e-commerce sont considérés comme des achats commerciaux. Des droits et taxes s'appliquent sur un envoi à l'arrivée dans les DOM-TOM. Il y a les droits de douane, l'octroi de mer externe (OME) et l'octroi de mer externe régional (OMER). Les colis en provenance de métropole ou de l'UE ne sont pas soumis aux droits de douane, mais à l'octroi de mer externe (OME), l'octroi de mer externe régional (OMER).

Quelques remarques s'imposent. Il faut comprendre que les expéditions de biens de la Métropole vers les DOM sont considérées comme des exportations, la TVA étant payée à la

douane par l'acheteur (idem dans l'autre sens)[403]. Pour la Martinique la TVA est à 8.5%, donc inférieure au taux intermédiaire et « l'octroi de mer régional » ne dépasse pas 2.5%. Mais à ceux-ci, s'ajoutent les 7% « d'octroi de mer[404] ». Il existe des exceptions à cette application stricto sensu. Les articles 4, 5 et 8 de la loi n° 2004-639 du 2 juillet 2004 relative à l'octroi de mer modifiés par la loi n° 2015-762 du 29 juin 2015 stipulent que sont obligatoirement exonérés les exportations (article 4- 1° et 3° de la loi), les importations de productions locales dans le cadre du marché antillo-guyanais (article 4-2° de la loi) sauf pour certains biens listés au I de l'article 5 et les importations de biens bénéficiant des franchises applicables aux autres droits et taxes en vigueur (article 8 de la loi).

Pour comprendre les effets de la fiscalisation sur le coût de revient total d'un bien de consommation, nous prenons volontairement pour exemple le prix de vente d'une console PS4 parce qu'il est à priori plus stable et moins opaque que celui d'une œuvre d'art. Nous avons effectué une simulation à partir du site de jeux et d'équipement informatique en ligne Otakugame. La raison du choix de ce site est simple. Il est doté d'un calculateur permettant d'ajouter au prix de vente, les coûts additionnels des taxes imposées à l'expédition vers les départements français des Outre-mer[405].

[403] Institut d'émission des Départements d'outre-mer, *Rapport 2015*, Etablissement public national, http://www.iedom.fr/IMG/pdf/ra_2015_iedom_mar_.pdf consulté le 4 fév. 2017.

[404] En Guyane, la TVA est à 0%. L'octroi de mer régional 2.5%. TVA 8.5%. Pour la Réunion, l'octroi de mer est à 10%, octroi de mer régional 2.5%, TVA 8.5%. Concernant les jeux eux-mêmes, il reste rare que les colis d'une valeur inférieure à 100€ soient taxés. Cela peut arriver, mais reste une faible minorité.

[405] Ces calculs se basent sur les taux douaniers en vigueur, certains transporteurs express peuvent demander des frais supplémentaires au dédouanement.

Expédition vers la Martinique ou la Guadeloupe[406]

Nom	Code Douane	Prix HT	TVA	OM	OMR	Total Taxes	Prix TTC
Console PS4	950 450 000	400 €	34.00 €	28.00 €	10.00 €	72.00 €	472.00 €

Expédition vers la Guyane

Nom	Code Douane	Prix HT	TVA	OM	OMR	Total Taxes	Prix TTC
Console PS4	950 450 000	400 €	0.00 €	28.00 €	10.00 €	38.00 €	438.00 €

Expédition vers la Réunion

Nom	Code Douane	Prix HT	TVA	OM	OMR	Total Taxes	Prix TTC
Console PS4	950 450 000	400 €	34.00 €	42.00 €	10.00 €	86.00 €	486.00 €

Ainsi pour l'achat d'une PS4 vendue à 400 euros, comptez 72 € de plus pour une expédition de la France hexagonale vers la Martinique ou la Guadeloupe, et 86 € de plus pour la Réunion. À ces coûts additionnels s'ajoutent des délais de livraison, qui sont d'environ 4 jours ouvrés. Lorsqu'ils doivent passer en douane, comme c'est souvent le cas pour les colis d'une valeur déclarée supérieure à 100 €, il faut alors compter un délai supplémentaire de 4 jours. Contrairement à ce qui se passe en France hexagonale où une œuvre d'art peut être vendue sans surcoût, l'œuvre d'art importée ou exportée des départements français des Outre-mer est soumise aux différents octrois. Il n'y a pas de continuité territoriale dans le domaine, ce qui pénalise les créateurs comme les collectionneurs. Selon le rapport *Impact économique de l'octroi de mer dans les Départements d'Outre-mer français,* la suppression de l'OM serait significative et aurait un impact sur la baisse du niveau général des prix dans les quatre DOM, en moyenne entre 4,6% (Martinique) et 8,5% (Guadeloupe), « toutes choses égales par ailleurs, et sous réserve que les commerçants répercutent entièrement sur leurs prix la baisse du niveau de taxation» [407] .

406 Otakugame, *Calculateur de taxes et octroi de mer sur les consoles de jeux*, https://otakugame.fr/calculateur-de-taxes-et-doctroi-de-mer-sur-les-consoles-de-jeux/

407 Anne-Marie Geourjon, Bertrand Laporte *Impact économique de l'octroi de mer dans les Départements d'Outre-mer français*, cf., Tableau 11. Impact sur le niveau général des prix de la suppression de l'OM, 23/06/2020.

À noter que cette mesure montrerait là encore de fortes disparités entre ces deux départements voisins.

Pour ce qui a trait à l'application de la TVA, l'administration fiscale fait la différence entre les types d'œuvres proposées et la vente directe ou indirecte. Dans le secteur culturel ces éléments déterminent le taux de TVA applicable.

2.1.2.3.L'exception fiscale : le taux de TVA dans le secteur culturel

Le taux réduit ne concerne que la cession d'œuvres expressément considérées comme des œuvres d'art par l'administration fiscale. Sont considérées par l'administration fiscale comme des œuvres d'art, bénéficiant du taux réduit ou intermédiaire de la TVA, les réalisations suivantes les tableaux, collages et tableautins similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste ainsi que les gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique. Le taux réduit ou intermédiaire de la TVA est également appliqué sur les productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières, exécutées entièrement par l'artiste, les fontes de sculpture à tirage limité à 8 exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit, les tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par l'artiste, limités à 8 exemplaires ainsi que les exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés et signés par l'artiste. Émaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de 8 exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, les photographies prises et tirées par l'artiste (max 30 exemplaires).

Taux de TVA applicable aux objets culturels et aux œuvres d'art[408]	
Type d'ouvrage ou d'opération	Taux de TVA
Importation d'œuvres d'art, d'objets de collection ou d'antiquité (en provenance d'Union européenne ou non)	5,5 %
Vente d'une œuvre originale par l'auteur ou ses ayants droit	5,5 %
Cession de droits d'auteur (droit de représentation, de reproduction, d'adaptation, d'exploitation) et d'interprétation	10 %
Vente réalisée par un tiers (galerie d'art, antiquaire, négociant, intermédiaire agissant en son nom propre) : imposition uniquement sur la marge (différence entre prix de vente et prix d'achat)	20 %
Vente d'un bien culturel non considéré comme une œuvre d'art : • dessin d'architecte, d'ingénieur et autre dessin industriel, commercial, topographique • article manufacturé décoré à la main • toile peinte pour décors de théâtre ou fonds d'ateliers • article de bijouterie, de joaillerie ou d'orfèvrerie • pièce d'ébénisterie de plus de 100 ans d'âge (considérée comme objet d'antiquité) • épreuve posthume de photographie (non signée ou authentifiée par l'artiste)	20 %

Figure 43 : Taux de TVA applicable aux objets culturels et aux œuvres d'art

[408] En matière de taxe sur la valeur ajoutée (TVA), les œuvres culturelles (ventes d'œuvres d'art, cessions de droits d'auteur, représentations de spectacles vivants) sont soumises aux différents taux (réduit, intermédiaire ou normal). https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F20781 consulté le 27/09/2018.

Bien qu'aux Antilles, il n'y ait pas de marché d'œuvres antiques, il faut toutefois savoir que le taux applicable dans ce cas n'est que de 5.5% alors qu'il est de 20% pour l'art contemporain. Toutefois, la vente d'une œuvre originale par un auteur ou ses ayants droit donne accès à un taux réduit à 5.5% mais ne dispense pas du paiement des frais de port (généralement à la charge de l'acquéreur) ni de celui du versement l'octroi de mer et de l'octroi de mer régional sur les œuvres importées en Martinique comme en Guadeloupe. Plus fréquemment les artistes de la région optent pour la vente locale et directe et ne facturent aucune taxe. Ce système s'il est plus rentable pour les deux parties, prive toutefois le plasticien d'une visibilité nationale et internationale. Sans intermédiaire, l'artiste est aussi privé des réseaux et du carnet d'adresses du galeriste. S'il veut vendre, l'artiste doit néanmoins trouver les moyens de se constituer un réseau local de collectionneurs et de répondre aux appels d'offres des institutions.

Le « réseau personnel » de collectionneurs est réduit en Caraïbe. Ce constat, le plasticien René Louise n'a de cesse de dénoncer. À propos du marché de l'art en Martinique, il dit « les petits bourgeois antillais préfèrent s'acheter une voiture de luxe ou un bateau plutôt qu'un tableau …»[409].

Le réseau de collectionneurs existe néanmoins en Caraïbe, mais il ne représente pas un marché constitué. Les notables locaux sont un petit nombre à soutenir la création plastique. Ils achètent directement les œuvres auprès des artistes à la suite d'une exposition d'ampleur ou après que les œuvres ont été vues sur une chaîne de télévision locale. Selon l'artiste Raymond Médélice, quelques collectionneurs sont pourtant des inconditionnels. Ils font régulièrement la visite des ateliers et commandent les récentes créations de l'artiste. Il est fréquent que lors de ventes, les œuvres soient réglées par tempérament ou vendues à un prix inférieur au montant initial et notamment à l'occasion de rares ventes de second marché organisées principalement par la galeriste Colette Nimar, qui s'est spécialisée dans le domaine.

D'autres artistes proposent des projets d'expositions individuelles ou collectives à l'occasion d'évènements locaux ou de la programmation d'institutions culturelles. Dans ce contexte, il est fréquent qu'ils puissent négocier la vente de leurs œuvres.

Les plasticiens ont donc beaucoup de mal à vivre exclusivement de leur travail et cela d'autant plus que comme le souligne Emmanuelle Fournier-Lorentz,

409 René Louise, entretien téléphonique, propos recueillis par C Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 15/12/2016.

> « peu d'artistes sont rémunérés lors d'une exposition de leurs travaux. Ni pour une performance, encore moins lors d'une conférence ou d'une lecture. L'explication donnée par les institutions est simple : les artistes bénéficient de la visibilité qui leur est offerte, d'un regard curatorial, d'une équipe technique, voire parfois de la coproduction de nouvelles expositions »[410].

Il reste que les institutions ne sont en mesure d'offrir un tremplin professionnel qu'à un nombre restreint d'artistes afro-caraïbéens. Pour les autres la visibilité est systématiquement conditionnée par la problématique de l'éloignement géographique et de son corollaire : l'hébergement, le coût du transport (aérien, maritime), des œuvres et des personnes, les délais de livraison, la fiscalité, le stockage.

Les frais postaux constituent eux aussi un frein à la circulation des œuvres. La reproduction du tableau tarifaire de la poste ci-dessous est proposée sur le site de l'enseigne en ligne « Le Géant des Beaux-arts ». Le site de vente de matériel artistique rappelle que pour les envois par la Poste dans les DOM/TOM, il faut prendre en compte les tarifs « Colissimo domicile » avec signature qui tout en sécurisant la livraison sont aussi quasiment deux fois plus onéreux.

[410] Emmanuelle Fournier-Lorentz, *Faut-il payer les artistes ?* Le courrier, https://www.lecourrier.ch/node/152055 . Publié le 25 août 17 consulté le 10/09/2018.

Tarifs pour les envois par la Poste dans les DOM/TOM

Mode de livraison	Colissimo Domicile sans signature Colissimo retour		Colissimo Domicile avec signature	
Poids jusqu'à	TARIF HORS TAXE (€]			
	OM1	OM2	OM1	OM2
0.5 Kg	8.92	10.60	12.63	18.54
1.00 Kg	13.54	16.46	15.62	22.93
2.00 Kg	18.44	29.25	21.04	35.68
3.00 Kg	23.36	42.05	26.49	48.43
4.00 Kg	28.27	54.42	31.93	60.69
5.00 Kg	32.92	67.11	37.06	73.33
6.00 Kg	38.11	80.45	42.81	86.67
7.00 Kg	43.02	93.25	48.25	99.41
8.00 Kg	47.73	105.20	53.25	111.27
9.00 Kg	53.43	117.90	58.65	123.92
10.00 Kg	59.23	130.59	64.05	136.56
15.00 Kg	81.68	196.40	89.60	202.42
20.00 Kg	109.03	259.06	115.87	265.05
25.00 Kg	137.75	323.33	142.86	329.30
30.00 Kg	166.46	387.56	169.83	393.53

Figure 44 : Tarifs pour les envois par la Poste dans les DOM/TOM

L'exportation d'œuvres

L'exportation temporaire d'œuvres est elle aussi soumise à des conditions spécifiques. Il est possible d'expédier des œuvres des Outre-mer vers la France à condition que la sortie du territoire soit temporaire, qu'un carnet ATA (Admission Temporaire/Temporary Admission) soit rempli. Cette procédure permet de participer à des expositions, des foires. Le Carnet ATA est utilisable dans les échanges avec les États ayant adhéré à la Convention ATA de Bruxelles

(1961) et/ou à la Convention d'Istanbul (1990) pour couvrir l'admission temporaire des marchandises.

À savoir selon le site officiel des douanes [411]

La durée de validité d'un Carnet ATA est de douze mois, mais peut être renouvelée. Son prix est cependant variable et dépend de plusieurs facteurs. Il peut être commandé en ligne sur la plateforme GEFI[412]ce qui facilite les démarches, mais il est nécessaire de consulter la liste des pays reconnaissant le carnet ATA qui évolue régulièrement. Enfin, alors que le carnet ATA n'est pas requis dans les échanges intra-communautaires, il est indispensable pour les opérations effectuées en Métropole (DROM-COM) ou dans d'autres flux entre territoires à fiscalité différente.

Le fonctionnement du carnet ATA

Le carnet ATA doit être émis par des associations garantes agréées par les autorités douanières et affiliées à une chaîne internationale de garantie : le W.C.F. (Fédération Mondiale des Chambres). En France, ils sont délivrés par la Chambre de commerce et d'industrie de Paris (elle-même ou par l'intermédiaire des chambres de province), qui se porte garante vis à vis de la douane des opérations réalisées sous couvert du carnet.
À l'occasion des expositions *Agora Mundo* garanties par l'association Yehkri.com[413], nous avons connu les affres de l'exportation d'œuvres des Outre-mer vers le Continent. La domiciliation hors DOM est un facteur de complication. Les chèques hors place ne sont pas acceptés, les délais de traitement pour les associations domiciliées en dehors des îles est un « casse-tête » administratif. Mais nous avons découvert qu'il existait une alternative. Il est en effet possible de déléguer les pouvoirs à un transporteur local et ainsi supprimer tout risque lié à la domiciliation exogène. Dans ce cas, et moyennant finances, l'opérateur tutélaire peut se procurer les imprimés nécessaires à la constitution du carnet auprès de la Chambre de

[411] Douanes et droits indirects, *Carnet ATA (Admission Temporaire/Temporary Admission), douane.gouv.fr,* http://www.douane.gouv.fr/articles/a10856-carnet-ata-admission-temporaire-temporary-admission , consulté le 22/10/2018.
[412]GEFI www.formalites-export.com
[413] Catherine Kirchner-Blanchard est co- fondatrice et présidente de Yehkri.com, elle a été la commissaire de l'exposition itinérante *Agora Mundo* en partenariat avec le « Musée du Tout-Monde » de 2013 à 2016.

commerce et d'industrie concernée. Les opérations effectuées au moyen du carnet ATA constituent de véritables opérations douanières et à ce titre doivent être accompagnées des documents correspondant aux réglementations spécifiques. Préalablement à toute opération, l'opérateur doit présenter le carnet et les marchandises au bureau de douane le plus proche de son entreprise pour procéder à l'identification des œuvres et à l'enregistrement du carnet –liste détaillée, photographie et valeur des œuvres-. Par la suite, au fur et à mesure du déroulement des opérations, le titulaire du carnet est tenu de présenter à nouveau œuvres et carnet auprès des autorités douanières concernées tant à l'entrée qu'à la sortie d'un nouveau territoire.

« *On ne fait rien quand on a la géographie contre soi* »[414].

Aimé Césaire

Ce constat, le poète et homme politique français Aimé Césaire le faisait déjà dès 1948. Aujourd'hui il reste d'actualité tant l'éloignement géographique, la tarification (postale), le système de taxation spécifique, les formalités douanières, le décalage horaire (6 heures), le temps du transport, son coût pèsent sur la circulation des œuvres et des artistes en dehors du cadre insulaire.

Nous verrons dans ce qui suit comment le politique s'empare de la question de l'enclavement des départements des Outre-mer et comment il tente d'y répondre depuis la décentralisation.

2.1.3. La décentralisation un paradigme du désenclavement ?

2.1.3.1. Quelles prérogatives s'offrent aux Régions des Outre-mer ?

Dans son article 85, la loi sur la décentralisation de 1946, reconnait l'existence des Collectivités territoriales. Mais, il faudra attendre la loi « tardive » du 2 mars 1982, pour que s'opèrent les prémices d'une rupture avec la tradition centralisatrice française, et celles des 6 février 1992 et 27 janvier 2014, pour que la politique de décentralisation opère une dynamique du changement des modes de fonctionnement des Régions françaises. Un domaine dans lequel on note le geste attentif du législateur allant dans le sens d'un surcroit de flexibilité. Dans ce qui suivra nous interrogerons l'étendue de cette flexibilité et notamment pour ce qui a trait à la marge de manœuvre des pouvoirs publics dans leurs échanges avec le reste du monde.

[414] Aimé Césaire, *Discours, débats de l'Assemblée Nationale Constituante*, J.O. N°23 du 13/03/46 et 25 du 15/03/46.

L'action extérieure

Depuis le début des années 2000[415], on note l'évolution progressive d'une compétence globale d'action extérieure des collectivités territoriales. Tout en maintenant les compétences régaliennes de l'État, dans son article 73, la loi d'orientation des Outre-mer du 13 décembre 2000[416], a introduit des dispositions conférant de nouvelles compétences aux institutions locales dans le domaine de l'action internationale, mais qui restent toutefois limitées à la zone géographique environnante.

Des négociations sous réserve

Globalement, il y a consensus pour dire que les différentes lois votées au cours du processus ont eu des effets positifs[417]. Néanmoins, si ces lois ont initié des dynamiques locales, force est de constater qu'elles n'ont pas rempli toutes leurs promesses. On note le maintien d'une forme de centralisation politique. Les signatures directes d'accords internationaux entre les Collectivités territoriales et des États étrangers sont soumises à autorisation préalable de l'État. Le développement économique toujours inégal reste le nœud d'une lutte de pouvoir entre institutions locales et nationales. D'une part, elles n'ont pas réglé les désaccords entre les acteurs des différents partis politiques en place et d'autre part, elles n'ont fait que transposer dans les départements et territoires d'outre-mer[418] « *l'organisation territoriale retenue en métropole* »[419].

Ces lois n'ont opéré qu'un transfert partiel des compétences, et qui de surcroit, ne porte que sur la mise en œuvre des prestations, alors que la définition des droits et la régulation du

---

[415] Serge Letchimy, *Rapport fait Au nom de la commission des lois constitutionnelles*, de la législation et de l'administration générale de la République sur la proposition de Loi (n°3023) relative à l'action extérieure des collectivités territoriales et à la coopération de l'Outre-mer dans son environnement régional, quatorzième législature, enregistrée à la présidence de l'Assemblée nationale le 16/03/2016. http://www.assemblee-nationale.fr/14/rapports/r3581.asp#P128_18846 consulté le 16/06/2019

[416] La loi n° 2000-1207.

[417] Actes I et II de la décentralisation et les lois intermédiaires.

[418] L'adverbe outre-mer, signifiant « en dehors de » est fortement contesté aux Antilles pour son caractère excluant.

[419] Vie publique, *Évolution institutionnelle et statutaire outre-mer : chronologie*, http://www.vie-publique.fr/chronologie/chronos-thematiques/evolution-institutionnelle-statutaire-outre-mer.html consulté le 15/08/2021.

financement restent de la compétence de l'État qui n'associe pas les Collectivités territoriales dans le processus. On déplore un « enchevêtrement » des compétences ainsi qu'une insuffisance des compensations de l'État en dépit de charges supplémentaires pour les budgets locaux[420]. Tous ces facteurs expliquent en grande partie la persistance d'un malaise dans la Caraïbe.

2.1.3.2.Un système sur mesure dans les collectivités des Outre-mer

Le 31 décembre 2013, le gouvernement Hollande-Ayrault, envisage l'institution d'un pacte de responsabilité et de solidarité.

Sur le plan national

Dans un rapport d'information préalable au lancement du « Pacte de responsabilité »[421], Jacques Vlody[422] mentionne la persistance d'un malaise et rappelle à ses collègues hexagonaux de l'Assemblée Nationale

> « qu'ils doivent absolument prendre conscience d'une chose : les réalités ultramarines ne sont pas des réalités nationales grossies à la loupe. Ce discours doit changer » si dit-il « […] l'outre-mer et la Seine-Saint-Denis connaissent un chômage structurel de 30 % et un chômage des jeunes de 60 %. Cependant, le département de Seine-Saint-Denis est situé à quelques minutes de Paris, ses habitants ne sont pas obligés de prendre l'avion et ils ne subissent pas l'isolement ou l'insularité »[423].

---

[420] Sénat, *Rapport d'étape sur la réorganisation territoriale*, https://www.senat.fr/rap/r08-264-1/r08-264-11.html#fn19 consulté le 3 août 2016.

[421] Jean-Claude Fruteau et Daniel Gibbes, *Rapport d'information* pour la délégation aux Outre-mer sur la déclinaison outre-mer du pacte de responsabilité, Présidence de l'Assemblée nationale N° 2038, le 17 juin 2014. http://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-info/i2038.asp

[422] Jean Jacques Vlody est un homme politique français né le 19 août 1967. Il est originaire de l'île de La Réunion, département d'outre-mer dans le sud-ouest de l'océan indien. Le 17 juin 2012, il est élu député de la troisième circonscription de la Réunion au second tour des élections législatives françaises de 2012. Il est membre du comité politique de la campagne de Vincent Peillon pour la primaire citoyenne de 2017.

[423] Ibid., Jean-Claude Fruteau et Daniel Gibbes, *Rapport d'information* http://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-info/i2038.asp

C'est en ce sens que le député Daniel Gibbes souligne la nécessité d'amélioration « des dessertes et des moyens de transport, qu'ils soient maritimes ou aériens »[424]. A ces considérations, s'ajoutent celles de la nécessité d'étendre l'aide au fret, qui en 2014 reste limitée aux échanges entre les Outre-mer et l'Union européenne. Elle doit selon le député, être élargie à l'ensemble des importations et des exportations, « en cessant de réserver cette subvention exclusivement aux produits en provenance ou en direction de l'Union européenne[425].

Les collectivités territoriales relèvent aussi la nécessité de poursuivre le « développement dans la voie de la responsabilité »[426]. Pour la première fois, la Martinique adhère à l'Organisation des États de la Caraïbe Orientale[427]. Elle revendique le choix d'un ancrage géopolitique, et souhaite consolider « son action européenne en se préparant à être l'autorité de gestion des fonds européens tant sur l'investissement que sur une partie des fonds sociaux »[428].

2.1.3.3.Enjeux et limites de la politique de coopération

Sur le plan régional

Par la loi d'orientation des Outre-mer du 13 décembre 2000[429], les départements et les régions ultramarines se voient confier de nouvelles compétences dans le domaine de l'action internationale. Applicables exclusivement dans l'espace géographique environnant, elles ne remettent aucunement en cause les pouvoirs régaliens de l'État**.**

En application de la loi LOOM pour la Guadeloupe, la Martinique, la Guyane, Mayotte et la Réunion, cinq fonds de coopération régionale (FCR) sont créés. Ces fonds

---

[424] La compagnie aérienne Level est une compagnie aérienne à bas prix espagnole fondée en 2017. Elle fait intégralement partie du groupe International Airlines Group (IAG). Les vols pour la marque sont opérés par Ibéria mais Level a pour but à long terme de devenir une filiale d'IAG avec ses propres certificats de transport aérien. Level entre en concurrencer avec Air France, Air caraïbe ou Corsair en proposant des vols à 99 €. Les conditions inhabituelles de paiement des bagages en soute, l'absence d'inclusion des repas semblent pourtant avoir raison de la nouvelle compagnie qui déplorant un remplissage des appareils inférieur à 50% pourrait cesser son activité dans les Outre-mer fin mars 2019.

[425]Ibid., Jean-Claude Fruteau et Daniel Gibbes, *Rapport d'information.*

[426] Région Martinique, *La Martinique avance sur la voie de la responsabilité*, rapport d'activités 2013.

[427] OECO/OECS: (Organization of Eastern Caribbean States).

[428] Serge Letchimy, Président de la Région Martinique, in. *Rapport d'activité de la Région Martinique 2013, La Martinique sur la voie de la responsabilité*.

[429] Loi N° 2000-1207.

> « […] abondés par l'État dans le cadre du programme *Conditions de vie en outre-mer* au sein de la mission *Outre-mer* du projet de loi de finances annuel, doivent encourager l'insertion de ces collectivités dans leur environnement géographique dans tous les secteurs d'activités, dès lors que les projets de coopération régionale comportent une implication pour les économies ou facilitent les échanges économiques et humains. Le montant total du budget pour l'année 2013 s'élevait à environ 1,6 million d'euros » [430] .

La loi d'orientation de 2000 ouvre des perspectives d'assouplissement des règles de l'échange, mais maintient pour les échanges internationaux, une circonscription géographique régionale restreinte. En 2015, alors que la Guadeloupe rejette la fusion entre le Conseil Régional et le Conseil Général, la Martinique l'accepte. Les deux institutions fusionnent au mois de décembre de la même année. La Collectivité Territoriale de la Martinique (CTM) voit le jour et doit imaginer une politique cohérente axée sur le renforcement de la décentralisation politique, économique et culturelle.

Une politique qui, pour être dynamique en milieu insulaire, ne peut éluder la question de l'élargissement des zones d'échange. Cette problématique est non seulement récurrente en Caraïbe, mais aussi spécifique à la tradition commerciale française dans la région et remonte au pacte colonial. Elle revient sur le devant de la scène en 2016 et fait l'objet d'un rapport à l'Assemblée nationale présenté par Serge Letchimy[431]dans lequel, trois propositions de loi mettent en exergue les enjeux d'une politique de coopération élargie. Elle en montre l'intérêt national et régional. Pour le député, il faut prendre en compte les nécessités : « du comblement de l'éloignement géographique des collectivités territoriales ultramarines […] le renforcement de mesures permettant de contribuer au rayonnement de la France sur trois océans, ainsi qu'une meilleure insertion économique et culturelle des Outre-mer dans l'Hexagone, comme dans leur environnement géographique ».

Sans remettre en cause l'article 73[432] de la Constitution, ni l'autorisation préalable de l'État français à toute signature à l'international, -qui en ferait un acte « entaché d'anti-constitutionnalité »-, le député martiniquais signale néanmoins les trois points du contentieux entre les Régions et l'État : « L'interdiction qui pèse sur les Collectivités territoriales de

[430] Ibid., Jean-Claude Fruteau et Daniel Gibbes

[431] Ibid., Serge Letchimy, *Rapport de l'Assemblée Nationale.*

[432] A propos de l'article 73 https://www.conseil-constitutionnel.fr/nouveaux-cahiers-du-conseil-constitutionnel/les-collectivites-territoriales-regies-par-l-article-73 consulté le 29/10/2018

signer des accords internationaux, les limites de la coopération régionale « la Martinique ne peut coopérer qu'avec les pays de son voisinage de la Caraïbe. Cela exclut, par exemple, l'Amérique du Sud, notamment le Brésil qui compte 200 millions d'habitants. La nécessité de pouvoir établir des programmes-cadres de coopération dotant l'exécutif d'une collectivité d'un droit d'initiative global, territorialisé, pendant la durée de son mandat »[433].

En 2016, le député Serge Letchimy intègre la Commission des affaires culturelles et de l'éducation. Et le 5 décembre 2016 la loi dite « Loi Letchimy » (loi n° 2016-1657) vient compléter le droit de l'action extérieure des collectivités territoriales. Dorénavant les Collectivités françaises peuvent dans certains cas passer des conventions avec des États étrangers, relatives à la coopération régionale des Collectivités des Outre-mer, dans leurs voisinages respectifs. Dans certains cas aussi, elles peuvent adhérer à des banques régionales de développement et participer à leur capital. Enfin, les Collectivités des Outre-mer peuvent affecter des agents territoriaux auprès des représentations diplomatiques de la France dans la zone géographique.

[433] Ibid., Serge Letchimy

2.2.CHAPITRE V– DU RAYONNEMENT DES ARTS

2.2.1. Des politiques et de la diversité culturelle

Dans ce chapitre nous nous intéresserons aux financements des politiques de promotion de la diversité. De manière liminaire nous les définirons, puis en montrerons les usages et les limites.

Les Fonds Européens Structurels et d'Investissement (FESI)

Il existe 4 types de FESI : « le Fonds européen de développement régional (FEDER), le Fonds social européen (FSE), aussi appelé Fonds structurel qui finance la politique de cohésion économique, sociale et territoriale, le Fonds européen agricole pour le développement rural (FEADER) qui soutient le développement rural dans le cadre de la politique agricole commune et le Fonds européen pour les affaires maritimes et la pêche (FEAMP) qui finance la politique de la pêche et des affaires maritimes ».
Ces Fonds financent dans tous les pays de l'Union européenne des projets innovants au service de l'emploi, de la recherche, de la formation, de l'environnement. Les FESI doivent répondre à trois grands enjeux : la compétitivité de l'économie et de l'emploi, la transition énergétique et écologique et de la gestion durable des ressources, l'égalité des territoires et des chances.
Ils agissent en profondeur sur les structures économiques et sociales des régions européennes, tout en réduisant les inégalités de développement sur l'ensemble du territoire européen.

2.2.1.1.Les outils financiers européens du développement culturel

À l'échelon européen, la « Stratégie Europe 2020 », pour une « croissance intelligente, durable et inclusive » est financée à hauteur de 960 milliards d'euros sur la période 2014-2020.
En France, le Fonds européen de développement régional (FEDER) est doté de 8,4 milliards d'euros, le Fonds social européen (FSE) 6 milliards d'euros. Le Fonds européen agricole pour le développement rural (FEADER) 11,3 milliards, et l'Initiative pour l'emploi des jeunes, (IEJ) 310 millions d'euros.
Avec la loi de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles du 27 janvier 2014, l'État confie aux conseils régionaux la gestion d'une partie des Fonds européens en France. Les trois politiques couvertes par les Fonds européens structurels et d'investissement sont mises en œuvre sur les territoires sur quatre niveaux : national, régional,

interrégional ou transfrontalier. Ces niveaux définissent la manière dont les Fonds seront utilisés localement[434]. Des glissements peuvent intervenir pour passer de l'utilisation prévue d'un Fonds à d'autres destinées par exemple à la valorisation du développement artistique.

Spécificités des régions ultrapériphériques

En Martinique

La Collectivité Territoriale est autorité de gestion d'un programme FEDER d'un montant de 445,1 millions d'euros pour la période 2014 à 2020[435] comprenant le FSE (35% pour la formation) et d'un programme de développement rural (FEADER). Le préfet de région gère un programme FSE (65% - emploi / inclusion).

En Guadeloupe

Le Conseil Régional est autorité de gestion d'un programme FEDER[436] d'un montant de 522 millions d'euros pour la période 2014 à 2020-FSE (35% pour la formation) et d'un programme de développement rural (FEADER).
Le préfet de région gère un programme FSE (65% - emploi / inclusion) qui comprend un axe FEDER dédié à Saint-Martin.

Le Fonds FEDER

Le Fonds FEDER[437] comprend onze objectifs socio-économiques dont celui de permettre une plus grande mobilité des acteurs sociaux, l'accès au savoir technologique et à la communication et de permettre l'inclusion sociale. Dans son sous-programme, il est question de favoriser la coopération européenne, notamment à travers trois volets : la coopération transfrontalière

---

[434] Fonds européens en France, *Des programmes pour qui ? Pour quoi, 2014* http://www.europe-en-france.gouv.fr/Des-programmes-pour-qui-pour-quoi
[435] FEDER - Europe Martinique (europe-martinique.com)
[436] FEDER, https://www.europe-guadeloupe.fr/feder
[437] FEDER, règlement (UE) n° 1301/2013 du 17 décembre 2013. Coopération territoriale européenne, règlement (UE) n° 1299/2013 du 17 décembre 2013.

(Interreg A) qui permet le financement de projets de part et d'autre d'une frontière commune, le financement de projets transnationaux (Intereg B) qui permet le financement de projets dans des zones géographiques plus larges, la coopération interrégionale (Interreg Europe) et les réseaux (Interact, Urbact, Espon) (programmes qui visent à encourager la connaissance et le partage de bonnes pratiques et la mise en réseau en matière d'innovation, d'efficacité énergétique, de développement urbain etc).

Le FEDER aux Antilles

Ce Fonds permet de trouver des solutions aux problématiques spécifiques à des régions naturellement défavorisées telles que celles inhérentes aux régions insulaires ou éloignées. La Collectivité Territoriale de Martinique est autorité de gestion du FEDER. Son montant est de 445,1 millions d'euros pour la période 2014 à 2020. En Guadeloupe, le montant du FEDER est plus important soit, 522 millions d'euros (+76,9) dont 143 sont dédiés à la protection, la valorisation de l'environnement et du patrimoine, soit 27% du total du FEDER pour la période 2014 et 2020.

Dans son volet culturel, le FEDER permet l'accès à la culture qui pour l'institution régionale, est considérée comme un moyen de lutte contre l'exclusion et la marginalisation. Une politique d'investissement dans les équipements culturels publics a été envisagée en complément des actions culturelles. Elle concerne essentiellement la préservation et la valorisation du patrimoine architectural ou la réduction des coûts d'accès à internet ainsi que l'amélioration de la qualité du service. Ce dernier aspect intéresse le citoyen, mais plus particulièrement les artistes insulaires, tant il conditionne la visibilité et in fine la reconnaissance (symbolique ou financière). Cette problématique des technologies de l'information et de la communication n'est pas nouvelle mais, comme le souligne l'artiste-chercheur Marvin Fabien, elle reste centrale dans le développement des arts visuels caraïbéens.

Des TIC[438] et des arts

Dans son mémoire de master intitulé *l'émergence des nouveaux médias dans les pratiques artistiques de la Caraïbe insulaire*[439], Marvin Fabien insiste sur le lien entre développement des TIC et innovation dans l'art. Le coût prohibitif des équipements multimédias comme les difficultés d'obtention de logiciels spécialisés par exemple pour la vidéo mapping[440] (fresque murale) contraignent l'évolution des arts visuels dans le bassin. En revanche ces difficultés donnent aussi naissance à des adaptations qui traduisent une « propension à compenser les obstacles logistiques par des formes d'hybridations dans la création »[441]. Dans ses créations on retrouve fréquemment les thématiques du lieu mais aussi des oppositionstradition/modernité/contemporanéité-, des notions de trace et de mémoire, d'hybridité, d'insularité, de cosmologie, de mystico-religieux, d'écologie. Ces sujets de recherche sont aussi présents dans les œuvres multimédias du plasticien guadeloupéen (Saint-Martin) David Gumbs[442] ou encore chez le guadeloupéen Henri Tauliault. Dans le cadre du projet Cyberecosystema, Michel Pétris, Alexandre Cadet-Petit et Henri Tauliault se penchent sur le rapport des technologies et des arts. La Jungle Sphère 3.0,[443] est la troisième version d'une série sculpturale initiée par Tauliault en 2010. Elle s'inscrit dans le souhait de développer le projet DEVAH, qui consiste à créer de nouvelles espèces végétales, les Cultivarts.[444] Le dispositif anticipe les modalités de l'autosuffisance écologique.

---

[438] TIC désignent les technologies de l'information et de la communication.

[439] Elton Marvin Fabien, *L'émergence des nouveaux médias dans les pratiques artistiques de la Caraïbe insulaire,* sous la direction de Dominique Berthet, Université des Antilles, ED Milieu insulaire tropical (Pointe-à-Pitre) en partenariat avec le Centre de recherche interdisciplinaires en lettres, langues, arts des sciences humaines (Schœlcher, Martinique), Thèse en préparation depuis 04/11/2016.

[440] La vidéo mapping ou fresque murale est une technologie multimédia qui permet de projeter des vidéos ou de la lumière ou sur des volumes, de recréer des images de grande taille sur des structures en relief, tels des monuments, ou de recréer des univers à 360°

[441] Marvin Fabien, *Eyecons series*, 2015, https://www.marvinfabien.com/older-works

442 Une spécificité qui selon le ministère de la culture permet de « tenter de montrer la diversité des situations artistiques proposées, de rendre compte de la richesse des propositions sur différents territoires et des façons dont les collectivités se saisissent de ces formes artistiques dans la mise en œuvre de leurs politiques culturelles».

[443] Le titre de l'œuvre *Jungle Sphère 3.0* fait référence à la Jungle de Wilfredo Lam, l'installation fut présentée à La Havane en 2015.

[444] Henri Tauliaut, entretien tiré de l'article de Roland Sabra, « La Jungle Sphère 3.0 » d'Henri Tauliaut à La Havane, Madinin'Art, 06/06/2016.
http://www.madinin-art.net/la-jungle-sphere-3-0-d-henri-tauliaut-a-la-havane/ consulté le 14/04/2019.

Figure 45: Henri Tauliault, Jungle sphère 3 : 0, techniques mixtes, 7 x 5 x 4, 2010-2015, photo @ artincidence

Dans son œuvre, des lignes entrelacées forment un réseau d'alvéoles semblable à une ruche. Celle-ci rappelle l'intelligence du monde animal. L'hybridité des techniques et des matériaux - technologique, pétrochimique, organique- se prête au traitement conceptuel des problématiques locales (politiques, économiques, sociales et culturelles).

Rendre compte des spécificités locales est un élément important du travail de ces artistes qui tentent ainsi d'accéder à une plus grande visibilité.

2.2.1.2.Au-delà des frontières insulaires

Dans son rapport de 1996/1997, la sénatrice guadeloupéenne Lucette Michaux-Chevry saluait l'intégration de la France au sein de l'Association des États de la Caraïbe[445]et insistait sur la chance que cette adhésion constitue « pour instaurer un contrepoids à la présence du géant

[445] L'accord entre la France et l'Association des États de la Caraïbe -signé le 24 mai 1996 à Mexico- définissant les modalités de participation de la France à l'AEC en tant que membre associé au titre des trois départements français d'Amérique (DFA).

américain et assurer le rayonnement de notre pays »[446]. Elle modérait toutefois l'enthousiasme général en rappelant les freins au développement dans la zone : les rivalités historicisées des puissances tutélaires, la disparité des superficies et des populations, la pluralité des langues, la diversité des religions et des statuts politique[447].

Conscients des enjeux d'une meilleure insertion économique, géopolitique et stratégique et désireux d'asseoir la légitimité de la présence française dans la zone des Amériques, le 11 avril 2014 la Guadeloupe, la Martinique et Saint-Martin adhérent à l'Association des États de la Caraïbe en qualité de membres associés et en leur nom propre. L'accord historique « gagnantgagnant » allait se poursuivre avec l'adhésion en 2015 de la Martinique à l'Organisation régionale des États de la Caraïbe orientale (OECO) qui « devient ainsi le premier territoire francophone, avant la Guadeloupe […] à y être reçu »[448]. La Guadeloupe n'y adhère que 4 années plus tard. Alors qu'on questionne la nature de cette intégration[449], on reconnait unanimement l'importance de la coopération territoriale pour le développement régional[450]. Avec le soutien de l'Union européenne, les Régions des Outre-mer ont ainsi la possibilité de s'associer aux côtés d'autres États membres. Ensemble, ils souhaitent créer des projets atténuant l'effet frontière à travers trois modes de coopération : la coopération transfrontalière terrestre et maritime, la coopération transnationale et la coopération interrégionale.

Avec le programme INTERREG les Caraïbes bénéficient d'un budget d'environ 85,7 millions d'euros, dont 64 292 905 € au titre du Fonds Européen de Développement Régional (FEDER), pour soutenir des projets répondant à la stratégie aux besoins des territoires ultrapériphériques.

---

[446] Madame Lucette Michaux-Chevry, Sénateur, *Rapport n° 289 : Association des Etats de la Caraïbe*, Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées – Sénat.1996/1997. https://www.senat.fr/rap/l96-289/l96https://www.senat.fr/rap/l96-289/l96-289_mono.html -RTFToC5289_mono.html#RTFToC5 consulté le 04/04/2019

[447] Ibid., Mme Lucette Michaux -Chevry, Sénateur, *Rapport n° 289*

[448] Coopération Caraïbe : la Martinique adhère à l'Organisation des Etats de la Caraïbe Orientale, https://www.rci.fm/infos/informations-pratiques/cooperation-caraibe-la-martinique-adhere-lorganisation-des-etats-de-la consulté le 04/04/2019 . La Région Guadeloupe, *Les Etats membres de l'OECO souhaitent la bienvenue à la Guadeloupe.* https://www.regionguadeloupe.fr/actualites-et-agendas/toute-lactualite/detail/actualites/les-etats-membres-de-loecohttps://www.regionguadeloupe.fr/actualites-et-agendas/toute-lactualite/detail/actualites/les-etats-membres-de-loeco-souhaitent-la-bienvenue-a-la-guadeloupe/ - _souhaitent-la-bienvenue-a-la-guadeloupe/# _ consulté le 18/06/2019

[449] François Taglioni, « *L'Association des États de la Caraïbe dans les processus d'intégration régionale. Quelle insertion pour les Départements Français d'Amérique ? » Annales d'Amérique latine et des Caraïbes, Institut d'études politiques d'Aix-enProvence/CREALC,* 1997, 14-15, pp.147-167.

[450] Les Actes de la *XIIIE conférence de coopération régionale Antilles-Guyane*. file:///E:/sorbonne/ED267/TEXTES%20pour%20Plan/Coop%C3%A9ration/coop%C3%A9ration%20Conf%20AEC.pdf le 04/04/2019.

Le Programme Opérationnel INTERREG V Caraïbes 2014-2020 est réparti en 2 volets : un volet transfrontalier pour la Martinique et la Guadeloupe avec les pays de l'OECO (Organisation des États de la Caraïbe orientale) doté d'une enveloppe 41,1 millions d'euros. La Région Guadeloupe est autorité de gestion du Programme. L'autre volet est transnational pour Saint- Martin, Martinique, Guyane et la Guadeloupe doté d'une enveloppe de 23,2 millions d'euros.

L'AXE 6 Programme Opérationnel INTERREG V Caraïbes propose des subventions non remboursables dont l'enveloppe globale représente 5 452 000 €. Il doit financer la protection et la valorisation du patrimoine naturel et culturel à des fins de renforcement de l'attractivité touristique (OS 10). Le rapport de l'Organisation Mondiale du Tourisme (OMT) sur les *Routes et itinéraires culturels*, publié en 2015, fait référence au modèle Odyssea, et explique comment les itinéraires culturels peuvent, dans une stratégie de structuration et de promotion, être un vrai support innovant de développement durable, culturel et économique pour ces destinations. Cet axe vise le développement touristique de la Caraïbe par l'entremise d'une valorisation culturelle artistique et patrimoniale, qu'elle soit matérielle (bâti, musées) ou immatérielle (arts populaires, littérature, spectacle vivant, musiques, etc.). Ce programme a aussi pour objectif la valorisation et le développement des actions culturelles innovantes devant assurer le rayonnement international et l'attractivité de la zone de coopération. La 13e conférence de coopération régionale Antilles-Guyane qui s'est tenue à Pointe-à-Pitre, Guadeloupe les 16 et 17 novembre 2017, a été l'occasion de rappeler les enjeux communs aux 30 États membres : l'éducation et la formation, la promotion de l'excellence, un système de santé performant, l'autonomie énergétique mais aussi la valorisation du patrimoine naturel et de la biodiversité.

Dans ce contexte Madame Jeanny Marc-Mathiasin, Présidente de la Commission Coopération a eu l'occasion d'évoquer les « possibilités offertes dans le cadre de la loi Letchimy du 5 décembre 2016, qui est venue renforcer la légitimité et le rôle des collectivités locales en matière de coopération régionale »[451]. Elle n'a cependant pas omis de rappeler la nécessité de relever les défis que sont : le développement économique des Outre-mer, la coopération environnementale et climatique et la mobilité dans la stratégie en faveur de la formation et de l'emploi.

[451] Lors de la 13e conférence, Jeanny Marc-Mathiasin a été mandatée pour représenter la présidente du conseil départemental de la Guadeloupe, Madame Josette Borel- Lincertin.

Deux questions sont restées essentielles, celle du transport et celle des modalités de la coopération. Celle du transport aérien et maritime des biens et des personnes a fait l'objet de nombreuses interventions. On s'est félicité du soutien apporté par loi NOTRe[452] qui a renforcé les compétences des collectivités dans cette logique de coopération régionale et a permis d'infléchir les tarifs aériens grâce aux projet PAIRE CARAIBES (optimisation transport aérien) et LIAT/AIR ANTILLES – WINNER-. Dans la même veine, le Consul général de France à Miami, Julien Clerc, s'est enthousiasmé à l'annonce de l'arrivée de la compagnie Norwegian Airlines qui proposait des vols trois fois par semaine entre les Etats Unis et Guadeloupe- Martinique. Cette nouvelle constituait une véritable aubaine pour les échanges entre les Antilles françaises et les États-Unis. Les multiples rotations aériennes ouvraient le champ des possibles, notamment lors de congrès extérieurs ou de festivals. Ce fut le cas avec « Le Tout-Monde Festival »[453], monté en mars 2018 à Miami. Dirigé par Sylvie Glissant et parrainé dans sa première édition par Christiane Taubira, l'ancienne Garde des Sceaux française, il a été l'occasion de présenter 17 artistes et auteurs des Antilles françaises Guadeloupe, Martinique- et de Guyane[454]sur un marché de l'art international florissant. La ville américaine de Miami n'a pas été choisie par hasard. Pour le Consulat de France, Miami est un carrefour qui permet de capter un flot de touristes en villégiature dans l'archipel, tout en contribuant au rayonnement français dans la zone. L'opération eut un franc succès, puisqu'en 2019, 40 artistes étaient exposés dans la seconde édition. Mais après seulement 4 ans de service aérien, on apprend le départ de la compagnie « low-cost ». Selon Marion Lamure, directrice de la communication et des affaires publiques France de Norwegian, la compagnie n'a pas atteint les taux de remplissage escomptés[455] et cessa la desserte entre les USA et les Antilles françaises à compter du 31 mars 2019.

---

[452] Loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République

[453] La liste des partenaires peut être consultée sur le site de l'Ambassade de France/Festival du Tout Monde. http://frenchculture.org/events/7393-tout-monde-festival-2018 consulté le 05/04/2019.

[454] Parmi les artistes et auteurs figuraient pour les Antilles françaises : Josiane Antourel (Martinique), Lena Blou(Guadeloupe), Jean-François Boclé (Martinique), Yna Boulangé(Martinique), Robert Charlotte (Martinique), Julien Creuzet (Martinique), Ronald Cyrille (Guadeloupe), Kenny Dunkan (Guadeloupe), Black Kalagan(Martinique), Mathieu Kleyebe Abonnenc**,** Guillaume Lorin (Guadeloupe), Jacques Martial(Guadeloupe), Shirley Rufin (Martinique), Jacques Schwarz-Bart(Guadeloupe) et Kelly Sinnapah Mary (Guadeloupe).

[455] *Norwegian et les Antilles-Guyane, c'est fini !* Marion Lamure, Dir Communication Norwegian France, Franceinfo/Guadeloupe. https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/norwegian-s-va-antilles-679369.html, Air France vol aller/retour Fort de France Miami. https://www.airfrance.fr/cgi-bin/AF/FR/fr/local/process/standardbooking/DisplayFlightPageAction.do/ consulté le 05/04/2019

Le principe de la coopération est l'autre question clef. L'avis reçoit un accueil très favorable des États de la Caraïbe. Mais pour qu'une coopération soit bien menée se pose la question de la répartition des responsabilités, en particulier lorsqu'elle signifie aussi redistribution des pouvoirs.

Une redistribution des rôles et des pouvoirs : quels effets ?

Le système de mise sous tutelle des deux colonies a fait l'objet d'un développement dans la première partie de cette étude. Nous y avons montré l'étroite dépendance historicisée de la Guadeloupe vis-à-vis de la Martinique et ses effets -concurrence et tensions-.
Les nouvelles compétences des collectivités territoriales rebattent-elles les cartes des pouvoirs régionaux ?
« Depuis janvier 2014, la Région Guadeloupe est devenue l'autorité de gestion des fonds européens. Elle a également la gestion et de la mise en œuvre des programmes européens » [456]. Elle a ainsi l'autorité de gestion du Programme lNTERREG et la certification des dépenses est accordée au Trésorier Payeur général de Guadeloupe. En revanche la tradition centralisatrice héritée de l'époque coloniale du XVIIème siècle est respectée puisque l'autorité d'audit revient à la Commission interministérielle de Coordination des Contrôles (CICC- fonds structurels) localisée à Paris. Dans ce jeu de distribution des pouvoirs, les autres départements français prennent part au comité de sélection, mais n'ont autorité qu'en matière d'animation, d'information, de suivi et de conseil[457].

---

[456] Région Guadeloupe, *La Régions, nouvelle autorité de gestion des fonds européens*, Région Guadeloupe, https://www.regionguadeloupe.fr/mahttps://www.regionguadeloupe.fr/ma-region-un-territoire/la-region-ouverte-sur-le-monde/guadeloupe-et-europe/la-region-nouvelle-autorite-de-gestion-des-fonds-europeens/ - _region-un-territoire/la-region-ouverte-sur-le-monde/guadeloupe-et-europe/la-region-nouvelle-autorite-de-gestion-deshttps://www.regionguadeloupe.fr/ma-region-un-territoire/la-region-ouverte-sur-le-monde/guadeloupe-et-europe/la-region-nouvelle-autorite-de-gestion-des-fonds-europeens/ - fonds-europeens/# consulté le 04/04/2019. 455 Programme Interreg Caraïbes, 2007-2013. http://www.espaces-transfrontaliers.org/fileadmin/user_upload/documents/Programmes_europeens/PO_IVA_Caraibes.pdf consulté le 25/11/2018.

[457] Programme Interreg Caraïbes, *Programme Interreg Caraïbes, 2007-2013* , http://www.espaces-transfrontaliers.org/fileadmin/user_upload/documents/Programmes_europeens/PO_IVA_Caraibes.pdf consulté le 25/11/2018.

Cependant, toutes les Régions de la Caraïbe ont en commun la volonté d'œuvrer en faveur de la valorisation culturelle et artistique de la zone. Ainsi l'Office martiniquais du Tourisme et de la Culture de Sainte-Marie, propose le projet OSATOURC pour une synergie Caraïbéenne autour de trois thèmes culturels traditionnels, à savoir la musique populaire, la vannerie artisanale et la gastronomie issue de produits du terroir. La structure guadeloupéenne Metis Gwa entend quant à elle doter les acteurs locaux d'un « Passeport Caraïbes Amazonie Danse et Cirque » et contribuer ainsi au développement des filières artistiques, en créant des complémentarités entre différentes disciplines (danse, cirque, arts de rue) et en proposant des formations à l'entreprenariat culturel. Le projet doit faciliter la structuration du secteur et le développement de l'employabilité des artistes.

Alors que les financements lNTERREG vont en Martinique aux arts traditionnels, en Guadeloupe c'est le spectacle vivant qui a la primauté. Une politique spécifique aux arts visuels contemporains peine encore à se dessiner dans ces deux Régions. Nous nous demanderons dans quelle mesure le programme « Europe Créative » entend solutionner cette lacune.

Europe Créative

Cette partie de notre thèse a pour objet de mettre au jour les effets des politiques culturelles et leurs applications en Caraïbe. Dans son article 167 (ex-article 151 TCE) le *Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne* précise les objectifs de l'Union en matière culturelle. Elle s'emploie à contribuer à « l'épanouissement des cultures des États membres dans le respect de leur diversité nationale et régionale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun ». Avec « Europe Créative », le programme-cadre de la Commission européenne un soutien particulier est apporté aux secteurs de la culture et de l'audiovisuel »[458]. Europe Créative consacre un important volet à la promotion de la diversité culturelle. Le terme « diversité » connait par ailleurs, une inflation d'usages ces dernières années. Mais pour comprendre la genèse de cette popularité, il faut remonter aux « Evènements du 11 septembre 2001 ». À la suite des attentats meurtriers du Trade Center, les États-Unis et le reste du monde prennent conscience des dangers du mépris ou l'intérêt de la tolérance, de la sagesse et de la pacification

[458] Parlement européen, *Fiches thématiques sur l'Union européenne*, Parlement européen, https://www.europarl.europa.eu/factsheets/fr/sheet/137/culture consulté le 27/06/2020.

des liens sociaux. Quelques mois plus tard[459] , la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle est adoptée à Paris, à l'unanimité. La 31e session fut l'occasion pour la communauté internationale de réaffirmer l'impératif du respect de la diversité culturelle et du dialogue interculturel comme un préalable à la paix dans le monde[460].

La reconnaissance de la Diversité apparaissait soudainement comme l'incontournable outil du « Vivre-ensemble » et fortuitement, elle présentait aussi un intérêt pour la relance économique, par la relance culturelle. À partir des programmes « Europe Créative 2014-2020 », nous verrons comment les financements alloués aux Régions du bassin caraïbéen offrent les moyens d'agir pour une plus grande visibilité de cette diversité.

Le programme Europe Créative favorise les investissements dans des secteurs considérés comme porteurs d'un fort potentiel de croissance et d'innovation. Aux priorités déjà existantes, à savoir la mobilité, l'audience et le renforcement des capacités, s'ajoutent en 2019 la volonté de favoriser le dialogue interculturel, le patrimoine comme facteur de sensibilisation à l'histoire, aux valeurs communes. Le principe est d'œuvre au renforcement du sentiment d'appartenance à un espace commun. À cet effet les initiatives en faveur d'une coopération entre États sont renforcées. Dans le cadre de ce programme, la formation est soutenue et notamment par un instrument financiers transversal spécifiquement dédié à l'entreprenariat culturel. Dotée d'une enveloppe de 1,5 milliards d'euros sur la période 2014 - 2020, Europe Créative a cinq objectifs[461]. Le programme soutient la capacité des secteurs culturels et créatifs à opérer à l'échelle transnationale et internationale. Il favorise la circulation transnationale des œuvres culturelles et créatives et la mobilité des acteurs culturels et créatifs, en particulier les artistes. Un autre volet va dans le sens de la diffusion et vise des publics nouveaux et élargis en améliorant l'accès aux œuvres culturelles et créatives dans l'Union et au-delà, avec un accent particulier sur les enfants, les jeunes, les personnes handicapées et les groupes sous-représentés.

---

[459] UNESCO *La Déclaration universelle sur la diversité culturelle* est adoptée le 02 novembre 2001.

[460] UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity, adopted by the 31st session of the General Conference of UNESCO, Paris, 2 November 2001, http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf consulté le 3/11/18.

[461] Le programme se compose de trois volets d'action, eux-mêmes déclinés aux priorités et mesures propres : le volet Culture (31 % du budget global), dédié au renforcement européen et international des secteurs de la culture et de la création (hors cinéma et audiovisuel) ; le volet Média (56 % du budget global), dédié au renforcement et au développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle (fiction, documentaire de création et animation) ainsi que des œuvres interactives. Un instrument financier transversal (13 % du budget global) pour le soutien à l'entrepreneuriat, qui prévoit un dispositif financier ainsi qu'un soutien à la coopération politique transnationale et aux actions trans-sectorielles innovantes (mis en place à partir de 2016).

Le pan économique est essentiel et c'est pourquoi le programme finance des PME et des micro-entreprises dans les secteurs culturels et créatifs d'une manière durable, tout en s'efforçant d'assurer une couverture géographique et sectorielle équilibrée. Enfin Europe Créative a pour objectif de favoriser l'innovation, la créativité, le développement de l'auditoire, d'élaborer des politiques et la mise en place de nouveaux modèles économiques et de gestion, grâce à l'appui de la coopération politique transnationale.

Le volet culture du groupement européen de coopération territoriale

Le groupement européen de coopération territoriale (GECT) a déjà été créé au niveau européen par un règlement du 5 juillet 2006[462]. Il a pour objectif de faciliter et promouvoir la coopération transfrontalière, transnationale et interrégionale entre ses membres. Le groupement est composé d'États membres, de collectivités régionales, de collectivités locales et/ou d'organismes de droit public. Il peut se voir confier soit la mise en œuvre des programmes cofinancés par l'Union, soit toute autre action de coopération transfrontalière avec ou sans intervention financière communautaire. Il a vocation de favoriser la coopération transfrontalière entre les organisations culturelles et créatives à l'intérieur et à l'extérieur de l'UE.

Il existe actuellement 37 GECT en Europe. Ces réseaux européens aident les secteurs de la culture et de la création à exercer des activités au niveau transnational et à renforcer leur compétitivité ; les plateformes européennes d'opérateurs culturels qui promeuvent les nouveaux artistes et encouragent une véritable programmation des œuvres culturelles et artistiques à l'échelle européenne.

Dans le domaine des arts visuels, le groupement « Eurométropole » sert à financer les réseaux des arts visuels des projets européens. Les artistes, entrepreneurs de la filière créative dans les domaines du dessin, de la peinture, de la sculpture, du design, des métiers d'art, des nouveaux médias, de la photographie, du graphisme, des aménagements paysagers, du lighting design sur

[462]Assemblée Nationale, Constitution du 4 octobre 1958 quatorzième législature, enregistrée à la Présidence de l'Assemblée nationale le 16 mars 2016. http://www.assemblee-nationale.fr/14/rapports/r3581.asp#P374_117733

le territoire de l'Eurométropole peuvent bénéficier de l'aide financière de l'Eurométropole. Le versement au partenaire créatif couvre l'indemnisation de consultation[463], les frais de conception de l'œuvre à hauteur maximale de 15 000 €. Le porteur de projet immobilier prend en charge la réalisation et l'installation de l'œuvre (au minimum
50% du coût total de l'œuvre).

Éligibilité et financement

Tous les opérateurs culturels et créatifs qui doivent posséder la personnalité juridique depuis au moins deux ans (autorités locales et régionales, entreprises, administrations, O.N.G., PME, universités, associations) sont éligibles aux financements européens dans le cadre du programme « Europe Créative » de l'Union européenne. Ce programme offre des subventions dont le taux de cofinancement est variable selon le volet et la priorité concernés[464].
Plus globalement, les financements européens constituent un important levier pour la mise en œuvre des politiques publiques régionales en faveur du développement et de la valorisation de la diversité culturelle et artistique. Les Régions mesurent l'urgence des adaptations dans les territoires et notamment celles de l'entretien et du renforcement des infrastructures dans les Amériques. En 2017 les 84 programmes financés au titre du sous-programme « Europe Créative » représentent un montant total de 16.001.866,47€. Pourtant seulement 9 programmes français sont financés dans ce cadre[465]. Ainsi environ 1,9 millions vont être accordés pour l'ensemble des 9 programmes.
On sera sans doute surpris de constater qu'en 2017, aucun projet d'arts plastiques n'a été proposé par la France dans le cadre du sous- programme « Europe Créative coopération à petite

[463] L'indemnisation de consultation est couverte dans le cadre de la candidature sur note d'intention à hauteur maximale de 2 000 € par créatif consulté.
[464] Règlement (UE) n°1295/2013 du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2013.
[465] Théâtre de la Massue, Cie Ezéquiel Garcia-Romeu (INnovative EUropean PUPpetr) 199.970,76 €, Théâtre du Pélican (ID Babylon) 200.000,00 €, Les Bancs Publics – lieu d'expérimentations culturelles (Performances beyond 2 shores) 200.000,00 €, L'Officina Atelier Marseillais de Production (More than this) 200.000,00 €, Union des Théâtres de l' Europe 194.285,00 €, Université de Rennes II (Actes de Création et Dynamiques de Collaborations Croisées - Arts de la Scène) 199.942,09 €/ Université D'Aix- Marseille (History Boards : « BD, créateurs et Société ») 200.000,00 €/ Le Granit- Scène nationale de Belfort (Open Access Experimenting with performance and transmedia creation) 199.930,06 €, Réseau (Jazz Connective) 199.100,00 €.

échelle »[466].En revanche après l'Italie, les structures françaises sont les plus nombreuses à avoir sollicité des financements de soutien à la coopération en lien avec l'année des héritages culturels (en anglais Support for European Cooperation Projects related to the European Year of cultural Heritage 2018). Les 9 organisations concernées ont sollicité un financement pour un total de 1.167.905,37 € dont 50% ont été accordés. Ces programmes financent des initiatives en lien avec les questions de mémoire, de transmission à l'instar de l'exposition *Zoos humains. L'invention du sauvage* (29 juin – 30 déc. 2018) financée par des Fonds européens, la Fondation Lilian Thuram, Éducation contre le racisme, le Groupe de recherche Achac, Mémorial ACTe, la Région Guadeloupe, la MGEN et la CASDEN - Banque populaire.

Les financements européens constituent un dispositif de désenclavement des régions ultrapériphériques. Pourtant le financement des arts visuels reste encore faible[467], les financements de Proposal EACEA/32/2018_2014-2020 et Media Subprogramme restent réservés à l'audiovisuel, aux secteurs de l'éducation et de l'accès au marché.[468]Le faible nombre de demandes de subventions pour les arts plastiques tient sans doute au manque de diffusion de l'information, de maîtrise de la communication en anglais, de niveau d'expertise technique et professionnelle requis pour le montage de projets ou aux conditions légales d'éligibilité (attestation de versement des cotisations sociales, SIRET, SIREN …)

Nous venons de montrer comment les Fonds européens peuvent contribuer au dynamisme de la création dans les départements des Amériques. Les arts visuels demeurent le parent pauvre. Ensuite, nous nous demanderons dans quelle mesure les politiques nationales peuvent corriger cet état de fait et contribuer au développement culturel et artistique répondant aux spécificités de la zone Caraïbe ?

---

[466] European Commission, *European Education and Culture Executive Agency,* https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/1._coop1_list_of_selected_projects_.pdf

[467] Ibid., European Commission, le sous-programme médias est lancé sur le budget 2019 (PROPOSALS EACEA/32/2018_2014-2020, MEDIA SUB-PROGRAMME**).** https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/en_festivals_eacea-32-2018.pdf consulté le 06/11/2018.

[468] Ibid., European Commission

2.2.1.3.Politique culturelle française : histoire et missions en Caraïbe

Cette partie de notre étude ambitionne de mieux cerner les orientations de la politique culturelle en Caraïbe. Pour mieux comprendre son application nous effectuons un petit rappel historique. En France, le ministère des Affaires culturelles est l'un des ministères le plus récent, il ne voit le jour qu'en juillet 1959. Cette même année, André Malraux est nommé ministre d'État chargé des Affaires culturelles[469]par le Général de Gaulle. Pensé initialement comme instrument du rayonnement culturel français dans le monde, le ministère de la culture voit ses missions s'élargir. Très vite, la particularité du secteur à savoir son incapacité à stabiliser son budget et sa faible soutenabilité dans une économie de marché pose la question d'un interventionnisme financier de l'État. En 1976, à la suite du Rapport Dehaye[470], la « précarité du métier d'artiste » devient visible. Le Rapport Rigaud[471] en 1979 met en évidence le besoin de prendre en compte le « dialogue des cultures ». Mais, il faudra attendre les élections de 1981 pour que le ministère de la culture connaisse un véritable changement avec un accroissement de son financement sans précédent. Il verra tout d'abord son budget doublé en 1982. Stabilisé par la suite, il passera de 2,6 milliards de francs en 1981 à 13,8 milliards en 1993. Alors ministre de la culture, Jack Lang va non seulement donner une réelle impulsion à la culture et aux arts contemporains, mais aussi s'atteler à dénouer les freins au développement culturel évoqués dans les Rapports Dehaye et Rigaud. Dès lors naîtra l'idée d'un ministère devant « contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde »[472]. Le ministère favorisera l'éducation artistique et culturelle et soutiendra les enseignements et les dispositifs partenariaux, les programmes de sensibilisation tels que définis par l'annexe 2 de la circulaire du 29 avril 2008. Il sera aussi à l'initiative d'actions en faveur de l'enseignement de l'histoire des arts qui sera généralisé à l'ensemble des niveaux scolaires en 2009. L'élaboration de projets éducatifs par des structures culturelles et des associations seront également organisés en partenariat avec le ministère ainsi que des actions éducatives et pédagogiques menées dans le

---

[469] Georges André Malraux, né le 3 novembre 1901, aventurier, écrivain, homme politique et intellectuel français. Les Maisons de la Culture sont créées sous son ministère en 1962.

[470] Pierre Dehaye, « Les difficultés des métiers d'art, rapport au Président de la République », éd. *La Documentation française, 1976.*

[471] Jacques Rigaud, *Les relations culturelles extérieures, Rapport au ministre des Affaires étrangères*, éd. Documentation française, Paris, 1979.

[472] Décret n° 82-394 du 10 mai 1982.

cadre des résidences d'artistes (cf. circulaire 2010-032 du 5 mars 2010). Le ministère favorisera également le développement de politiques éducatives globales en partenariat avec les collectivités territoriales, la formation en direction des personnels des milieux éducatifs, artistiques et culturels. Enfin il contribuera à l'édition d'outils pédagogiques et à la constitution de ressources culturelles éducatives.

En dotant le ministère de deux « bras séculiers » avec statut associatif : la Maison des cultures du monde et l'Association dialogue entre les cultures (A.D.E.C.) [473] le ministère de Jack Lang va mettre en œuvre une politique internationale. En 1982, l'État crée le Centre national des arts plastiques (Cnap) qui a pour mission la gestion et le contrôle de la politique d'acquisition. En 2011, le Cnap est doté d'un budget de 11,4 millions d'euros pour collectionner des œuvres, soutenir la recherche et la création artistique, diffuser les œuvres.

Le Cnap gère alors le Fonds national d'art contemporain (Fnac) et la collection officielle de l'État. Le Fnac est l'héritier du Dépôt de l'État créé en 1791. En 2013, le budget national pour l'acquisition et l'enrichissement des collections publiques ne représente plus que 8,6 millions d'euros, dépenses de personnel comprises. Alors qu'il est divisé par deux par rapport à celui 2012 (18,5 millions d'euros), le soutien à la création, à la production et à la diffusion des arts plastiques reçoit en revanche 62 millions d'euros et 75,5 millions d'euros vont au soutien, à la démocratisation et à l'éducation artistique et culturelle.

Ces années sont favorables aux arts visuels qui permettent de véhiculer l'idée d'un « Art officiel ». Pour Charlotte Uher, la rapporteuse du dossier Art contemporain de la Fondation pour la recherche sur les administrations et les politiques publiques (IFRAP)[474], le développement de la culture et des arts établit le « point de vue national ». Selon la Fondation, l'audit de 2006 de l'IGAC/IGF a mis en évidence l'influence prépondérante des inspecteurs et conseillers de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle (ICCEAAC) « qui a imposé ses orientations artistiques aux collectivités locales »[475]. Ce constat nous mène à interroger les

---

[473] François Roche. « Opérateurs de la coopération artistique et politiques publiques de la France depuis 1981, Le ministère de la Culture face à la diplomatie », in. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée, tome 114*, n°1. https://www.persee.fr/docAsPDF/mefr_1123-9891_2002_num_114_1_9853.pdf consulté le 3/11/18

[474] Charlotte Uher, *Art contemporain des collections publiques à fonds perdus,* IFRAP, http://www.ifrap.org/sites/default/files/SPIP-IMG/pdf/SC_134_Dossier_art_contemporain.pdf consulté le 08/06/2019

[475] Ibid., Charlotte Uher, *Art contemporain*.

orientations du ministère des Outre-mer et sa capacité à concilier art officiel et spécificité régionale.

Le Ministère des Outre-mer

Dans son ouvrage *Le ministère de l'outre-mer : les raisons de la permanence et les besoins de réforme*, le p*réfet honoraire* Gérard Bélorgey[476]retrace *l'évolution historique et administrative de l'institution ministérielle en France et dans les Outre-mer. On y apprend que* le ministère des colonies a vu le jour à l'initiative de Richelieu. Qu'il organisait les affaires des anciennes colonies de 1894 jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale (1945). Son fonctionnement interne connut de nombreuses tensions entre « principes d'assimilation et d'autonomie, entre centralisation et décentralisation, au point de pouvoir apparaître, encore de nos jours, comme un laboratoire institutionnel »[477]. Le ministère devient « de l'Outre-mer » en 1946. Le dispositif connut aussi de nombreuses adaptations au cours de l'histoire, mais son organisation actuelle remonte peu ou prou à l'année 1959 avec la naissance d'un ministère de l'Outre-mer[478] qui récupérera les compétences sur les DOM, confiées au ministère de l'intérieur jusqu'en 1946**.**

Organisation du ministère

La réforme de 1979, dite réforme Dijoud (1979-1997), du nom du ministre qui l'a promue, modifia l'organisation de l'institution à travers la création de « deux directions thématiques » : la DAPAF, direction des affaires politiques administratives, et financières et la DAESC, direction des affaires économiques, sociales et culturelles.

---

[476] Dans la partie qui suit nous nous appuyons largement sur l'article de Gérard Bélorgey.

[477] Gérard Bélorgey, « Le ministère de l'outre-mer : les raisons de la permanence et les besoins de réforme »,in., *Revue française d'administration publique*, éd., Ecole nationale d'administration (ENA) 2002/1 (no101). https://www.cairn.info/revuehttps://www.cairn.info/revue-francaise-d-administration-publique-2002-1-page-83.htm - re1no1francaise-d-administration-publique-2002-1-page-83.htm#re1no1 consulté le 03/11/2018.

[478] Le ministère des Outre-mer comporte un service très particulier qui est celui du SMA (service militaire adapté) offrant, par des modalités spéciales d'exécution du service militaire - et qui ont survécu à la suppression du service obligatoire ». Consulté le 03/11/2018.

Caractéristiques et fonctions du ministère des Outre-mer

Depuis le décret d'attribution de 1997, la DAPAF exerce l'autorité gouvernementale en Outremer et assure le conseil et le contrôle des collectivités locales dans les DOM. Ses attributions sont celles qu'exerce le ministère de l'intérieur en métropole : administrer le territoire « encore que [comme le rappelle Gérard Bélorgey] le choix des responsables de l'administration préfectorale soit largement partagé avec la place Beauvau », et garantir la sécurité des personnes et des biens.

La DAESC, quant à elle, est en charge des politiques en matière d'emploi et de formation, la lutte contre l'exclusion, le logement et le développement urbain, la production sociale et familiale, ainsi que l'enseignement, le développement culturel et la jeunesse. Conformément aux textes officiels, le ministre des Outre-mer anime et coordonne l'action des autres ministères pour la part où ceux-ci interviennent en Outre-mer. Il intervient aussi dans l'élaboration des textes législatifs et réglementaires, à l'exception de la défiscalisation des investissements qui relèvent, sans surprise, du ministère des finances ou des services de la Commission européenne. Il instruit les autres dossiers d'investissement et de développement soit de façon autonome, soit une fois encore, en coordination avec les différents ministères techniques et avec l'Union européenne.

En somme, pour Gérard Bélorgey « le ministère exerce plutôt un pouvoir d'ambassade et de négociation ». Un constat qui se trouve conforté par Michel Colardelle, qui sept années plus tard critique « la relativité d'un soutien parisien [inopérant] dès lors qu'il ne s'agissait plus de paroles, mais de choix budgétaires susceptibles de rogner, ne serait-ce qu'à l'extrême marge, les avantages acquis des clientèles culturelles métropolitaines »[479].

[479] Michel Colardelle, « De mémoire et d'espoir, Pour une action rénovée de l'État en faveur du développement culturel des Outre-mers français (Guadeloupe, Guyane, Martinique, Réunion) », *Rapport au ministre de la Culture et de la Communication*. Version modifiée et augmentée (15 avril 2010). http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Formation_continue_enseignants/58/0/Rapport_Colardelle_187580.pdf consulté le 08/06/2019.

Le Rapport Colardelle : objectifs et bilan

En 2010, pour faire face au retard structurel dans les Outre-mer, le ministre de la culture Fréderic Mitterrand confie à Michel Colardelle[480] la réalisation d'un état des lieux culturels. Le rapport du directeur est sans appel. Il y mentionne : « des faiblesses structurelles, des modalités d'action de l'État inadéquates ou encore des partenariats difficiles, un réseau d'équipements insuffisant, une insuffisante coordination des acteurs publics de la culture »[481]. Dans son rapport Michel Colardelle exhorte le ministère de la Culture et de la Communication à prendre conscience de son « manque d'engagement par le passé, de son rôle dans le maintien de formes d'inégalité »[482].

En accord avec les résolutions prises par l'État après les mouvements sociaux de 2009, ce rapport a vocation à initier un changement dans la politique culturelle en Caraïbe. Michel Colardelle y décrit le prix de la paix sociale. Celle-ci nécessite la capacité « de décentrer son regard et d'adapter ses postures techniques et réglementaires à une spécificité historique, sociale et culturelle dont l'application stricte des normes métropolitaines diminuait la puissance créatrice »[483]. Cette condition, qui semble être la clef de voûte sur laquelle repose le changement n'est cependant pas la seule. Pour être remplie, elle nécessite aussi la résolution d'un dysfonctionnement qu'il dit être culturel et doit être corrigé par le réajustement des modalités de fonctionnement des administrations, le développement des structures, la solidification du socle financier. Michel Colardelle soulève les limites d'un assistanat, aussi bien du côté de l'État que des collectivités ultramarines qui sont :

> « […] la conséquence de siècles de mise sous tutelle, de dévalorisation devant la prétendue « haute culture » occidentale, de l'étouffement de la création au nom de l'assimilation républicaine. Il satisfait la mauvaise conscience des Européens autant qu'il légitime pour une part de la population le maintien de l'irresponsabilité. Il n'est que temps de réagir »[484].

---

[480] Conservateur général du patrimoine. - Spécialiste d'archéologie médiévale. - Directeur du Musée national des arts et traditions populaires en 1996, (Source DataBNF).
[481] Ibid., Michel Colardelle *De mémoire et d'espoir*.
[482] Le rapport de Michel Colardelle a été réalisé à la suite des États Généraux des Outre-mer (EGOM).
[483] Ibid., Michel Colardelle, *De mémoire*.
[484] Ibid., Michel Colardelle.

Quelle politique culturelle en Martinique et en Guadeloupe ?

Comme d'autres, Michel Colardelle questionne l'efficacité d'une politique culturelle dépourvue de « corpus de connaissances statistiques, sans études qualitatives des publics et des pratiques culturelles ». Excepté l'étude menée par Olivier Donnat en 2009, on ne possède en effet aucun outil équivalent pour les Outre-mer.

Et s'agissant de constituer ce corpus, Colardelle dresse une liste des dysfonctionnements les plus criants. En premier lieu, il souligne l'incompatibilité du système comptable des collectivités territoriales, qui diffère de celui utilisé en France de l'hexagone. Il questionne les critères d'attribution des labels, qui font que de manière incongrue, « Le MémorialActe » n'est pas « Musée de France » ou encore que l'Artchipel de Basse-Terre est labélisé Scène Nationale, alors que le Centre des Arts de Pointe-à Pitre ne l'est pas.

La chose n'est pas anodine si l'on considère que la labellisation conditionne non seulement la réputation, mais surtout le financement : prêts internationaux, financements spécifiques, qui sont en réactualisation constante[485].

Il note qu'en 2010 la zone de Protection du Patrimoine Architectural Urbain et Paysager (ZPPAUP) n'était pas opérationnelle et que la construction des premières Villes et Pays d'Art et d'Histoire (VPAH) a pris 20 ans de retard[486]. Il propose de substituer aux investissements lourds des investissements d'entretien ou de fonctionnement plus utiles en zone tropicale. Il souligne également le manque de salles d'exposition, de médiateurs culturels, l'insuffisance du réseau d'enseignement artistique élémentaire, de centres de ressource artistique, de locaux pour le Centre régional de documentation pédagogique. À cette liste s'ajoute les conséquences de la baisse des subventions de fonctionnement de l'État et la fermeture des institutions partenariales telles que : les Fonds régionaux d'acquisition pour les musées (FRAM), les Fonds pour la restauration des œuvres des musées (FRAR) et les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)[487]. Le Frac Martinique a été dissous officiellement en 2008 et les œuvres sont pour le

[485] Signature de réactualisation du protocole du 13 février 2017 entre Erika Bareigts, ministre des Outre-mer et Audray Azoulay la ministre de la Culture et de la Communication. « Cette signature abroge celle de 1999 ».

[486] Le rapport sera suivi des faits, puisque le 12 juillet 2010, l'article 28 de la loi n° 2010-788 portant engagement national pour l'environnement a modifié le dispositif relatif aux zones ZPPAUP. Les zones vont être remplacées par des aires de mise en valeur de l'architecture et du patrimoine, les AVAP.

[487] Les FRAC sont créés entre 1982 et 1983, à l'initiative de Jack Lang. Ils sont calqués directement sur le Fnac de l'État.

moment « en réserve » à la CTM. Il préconise enfin la coopération entre les institutions territoriales et la mutualisation des services comme dans le cas de l'Institut régional des Arts visuels (IRAV) de Martinique seul établissement dans les départements français des Outre-mer susceptible d'accueillir les étudiants de la zone.
Comment le ministère des Outre-mer a-t-il pris en compte ces recommandations ? Quelles sont ses compétences ?

Le MOM : actions pour le développement culturel et artistique

Depuis le 16 mai 2012, l'État français prend acte de la pluralité ultramarine et rebaptise le Ministère de l'Outre-mer, en un Ministère des Outre-mer (MOM)[488]. Les changements d'appellation ont été fréquents dans l'histoire de cette institution, mais qu'en est-il de sa philosophie ? Nous nous intéresserons ici aux financements par domaine et aux missions spécifiques du Ministère des Outre-mer. Dès mars 1999, les Fonds d'aide aux échanges artistiques et culturels pour les Outre-mer (FEAC) sont créés à l'initiative du Secrétariat d'État à l'Outre-mer et du Ministère de la Culture et de la Communication (MCC). Le FEAC qui est cofinancé et cogéré par ces deux institutions, a pour mission la diffusion des productions artistiques de ces territoires, entre ces territoires et la métropole et les pays de leur environnement régional (Amérique latine et centrale, Caraïbes, Océan indien et Pacifique sud). Les premiers résultats montrent une inégalité des financements qui sont moins favorables aux arts visuels. Les arts vivants et du spectacle sont encouragés et particulièrement le théâtre qui se voit accorder 201 000 € de plus que les arts plastiques en 2009.

[488] Aux termes du décret relatif aux attributions du ministre des Outre-mer, la direction générale des Outre-mer (DGOM), est désormais placée sous l'autorité du ministre des Outre-mer. Le ministre a également autorité sur le secrétariat général du ministère de l'intérieur conjointement avec le ministre de l'intérieur.

Montants FEAC par domaine (1999-2008) [489]

Montants FEAC par domaine (1999-2008) [490]

Année	2009
Somme Subvention accordée	
Domaine concerné	Somme
Arts plastiques	69 000
Cinéma/Audiovisuel	125 000
Contes/Patrimoine oral	4 000
Danse	106 000
Livre et Lecture	51 000
Musique	98 500
Musique et danse	26 000
Pluridisciplinaire	93 000
Théâtre	270 500
Cirque/Arts de la rue	12 000
Total	855 000

Figure 46 : Montants FEAC par domaine (1999-2008)

[489] Michel Colardelle, *De mémoire et d'espoir,* p.24.
[490] Ibid.,

Le rapport Colardelle montre que les montants des subventions FEAC accordées par Région sont globalement en stagnation de 1999 à 2009. En Guadeloupe hormis un pic des subventions en 2001 atteignant la somme de 140 253€, le financement FEAC baisse, pour se stabiliser à 33 000 € en 2009, affichant un recul conséquent puisqu'il revient quasiment à son montant de 1999 (30 490 €).

Avec beaucoup de différence, en Martinique le montant initial des subventions FEAC est important soit 137 204 € en 1999. Il est trois fois supérieur à celui que reçoit la Guadeloupe à la même époque soit + 106 714 €. La différence managériale des deux îles se lit une fois encore sur le plan des financements récents. Elle continue de produire ses effets qui ont appelé à des (ré) ajustements. Comme mentionné plus haut, en 2009 alors que le montant du FEAC augmente fortement en Guadeloupe pour se stabiliser à 33 000 €, dans un mouvement inverse, il chute à 12 500 € en Martinique. Michel Colardelle enjoignait les collectivités territoriales à « abonder les fonds existants, au risque, à terme, de voir la contribution de l'État diminuer voire disparaître »[491].

Dans un contexte économiquement dégradé, ce renversement notable des financements interpelle et mène à questionner le sens de l'« action rénovée en faveur du développement culturel des Outre-mer français ».

MOM : quelles rationalités et quels enjeux ?

Le ministère des Outre-mer effectue un certain nombre d'actions au nom des Régions des Amériques et finance aussi des institutions concernant la promotion et la diffusion des arts et de la culture caraïbéenne notamment à travers « la mise sous tutelle de l'Agence de Promotion et de Diffusion des Cultures de l'Outre-Mer, la création de la Cité des Outre-mer, la représentation du Ministère des Outre-mer aux instances conjointes, les relations avec le Comité national pour la mémoire et l'histoire de l'esclavage et le co-pilotage de manifestations exceptionnelles, la préparation et le suivi des conseils d'administration de France Télévisions, en lien avec le Ministère de la Culture et de la Communication ou encore le suivi des relations avec le CNC et la participation à la commission d'aide sélective pour les œuvres cinématographiques des Outre-mer[492].

[491] Ibid., Michel Colardelle.

[492] Politique culturelle du MOM, http://www.outre-mer.gouv.fr/la-politique-culturelle-du-mom consulté le 21/08/17.

En somme le MOM oriente, dirige et contrôle. Depuis les mouvements sociaux de 2009, les État Généraux des Outre-mer ont défini un plan de route élaboré autour de deux mesures : l'Année des Outre-mer et la création de l'Agence de Promotion et de la Diffusion des Cultures d'Outre-mer (APDC). Pensée comme un outil de la politique culturelle nationale, l'Agence a pour objectif la promotion et la diffusion artistique, la création d'un espace culturel d'accueil et de présentation, qui doit permettre l'aide à la formation et aux échanges culturels[493].
Michel Colardelle attirait l'attention sur la question de la représentation, car disait-il « les Outre-mer ont aujourd'hui une image publique brouillée, voire négative, bien connue » qu'il soumettait à réflexion. En 2012, c'est la mission qui est assignée à l'Agence de Promotion et de Diffusion des Cultures des Outre-mer. Elle doit « œuvrer à la diffusion (entre Outre-mer, vers la France hexagonale, en Europe, dans le monde) des cultures des Outre-mer (création autant que patrimoine, toutes disciplines y compris culture scientifique et technique) et pour leur entrée en relation avec les cultures du monde »[494]. Pourtant force est de constater que l'Agence ne bénéficie ni d'une parfaite autonomie pour la réalisation de son objet, ni de l'approbation de tous les acteurs.

De la culture et des arts sous tutelle

L'Agence de promotion ultramarine est dédiée à l'accompagnement des artistes caraïbéens, à la lutte pour une plus grande visibilité et à la valorisation des arts et de la culture sur le sol national. Dans son Rapport moral 2014, son président, Greg Germain, énonce les statuts et l'objet de cette association de préfiguration[495]. Dans ses statuts, il précise vouloir procéder au montage juridique et fonctionnel de la future Agence, fonder et construire les relations avec chacun des territoires des Outre-mer, identifier les différents partenaires de l'Agence et préciser leur mode d'association, leurs contributions et mettre en place les outils et procédures permettant de rendre la structure opérationnelle**.** Le second objectif est de mettre en œuvre le processus de construction de la future Agence :

[493] Cette fonction non envisagée dans les recommandations initiales est proposée par Michel Colardelle.
[494] Lionel Zinzou, Mémoire de l'esclavage, devoir d'avenir, Gouv.fr, mars 2017. Rapport 030317 (gouvernement.fr) consulté le 4/01/2019.
[495] L'Agence de promotion et de diffusion des cultures de l'Outre-Mer, « Préfiguration de l'Agence de promotion et de diffusion des cultures de l'Outre-Mer », *Rapport moral*. http://www.cultures-outre-mer.com/sites/default/files/upload/rapport-moral_agence-des-cultures-de-l-outre-mer_2014.pdf consulté le 15/01/2019.

> « coopération des territoires des Outre-mer entre eux et coopération avec l'État. L'Établissement Public de Coopération Culturelle ayant été spécialement créé par le législateur pour porter les projets de coopération culturelle entre plusieurs collectivités publiques, le Conseil d'Administration a retenu le cadre juridique de l'EPCC pour la construction de la structure finale de l'Agence et du cadre de partenariat reposant sur une convention tri-partite entre les Ministères de la Culture, des Outre-mer et l'association de préfigurations pour la période 2013-2015 »[496] .

Selon Greg Germain, quatre collectivités ont confirmé leur adhésion à l'association : le Conseil Général de la Réunion, le Gouvernement de la Polynésie Française, le Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie, et la Collectivité de Saint Pierre-et-Miquelon. Les réponses du Conseil Général de Mayotte et du Conseil Régional de la Guadeloupe étaient alors toujours en attente. Le Conseil Général de la Martinique sursoit à la demande d'adhésion à l'Agence et invoque l'avènement prochain de la Collectivité Territoriale de Martinique et ses ambitions en matière d'accompagnement des artistes martiniquais.
Pour le président de l'Agence, l'obtention de l'engagement d'un socle minimum de collectivités territoriales est un prérequis, en dessous duquel la viabilité du projet serait remise en cause, et cela d'autant que l'État se trouverait en position de devoir assumer la totalité des financements. Afin de rallier le plus grand nombre à la cause, il énumérait les objectifs de la structure.

Aide à la diffusion des productions ultra-marines

L'Agence de promotion ultramarine travaille en relation avec les conseillers sectoriels des DAC et les services culturels des collectivités, à l'accompagnement des porteurs de projets. Elle doit œuvrer en concertation avec les services culturels des collectivités et les délégations des territoires implantés dans l'Hexagone.
L'Agence de promotion ultramarine amène les porteurs de projets à anticiper la recherche de partenaires diffuseurs en amont de leurs créations. Enfin elle mène des actions de promotion et de communication sur des évènements professionnels.

[496] L'association a fait appel à Mr Didier Salzgeber, consultant, directeur du cabinet « Atelier Verso Culture » et délégué général du Comité National de liaison des EPCC, pour l'accompagner sur le processus de construction du futur établissement.

Mais en dépit ou à cause de son ambition, et sans doute en raison d'un financement annuel conséquent de 500 000€ (ministères des Outre-mer et de la Communication) aiguisant la convoitise, l'association loi 1901, à but non lucratif, n'a pas fait l'unanimité. Ne parvenant pas à créer un réseau de coopération à l'échelon régional, ni à pénétrer les réseaux culturels de l'Hexagone, elle n'obtint pas non plus le statut d'Établissement Public de Coopération Culturelle (EPCC). Limitée dans sa perspective d'expansion, l'Agence se voit aujourd'hui menacée de fermeture. Bien qu'ayant à son actif une belle implication dans la diffusion théâtrale (Fonds TOMA : théâtre des Outre-mer en Avignon)[497], elle ne parvient pas à être la « tête du réseau ». Cette situation est pénalisante pour les artistes qui ne figurent sur aucun registre professionnellement constitué.

Dans un échange écrit, nous interrogions Jean-Michel Martial et lui demandions s'il voyait la possibilité de nous faire parvenir des informations en lien avec le référencement et les activités des plasticiens antillais. Voici ce que l'élu à la présidence du Conseil Représentatif des Français Originaires des Outre-mer (CREFIOM)[498], nous répondit

> « Je n'ai pour l'instant aucune information de ce type, mais je vais mener une rapide enquête et vous tiendrai informée des réponses obtenues. Par contre [continuait-il] si vous avez obtenu des informations sur ce point, je serai heureux que vous m'en teniez informé »[499].

À la recherche d'informations, nous nous sommes alors adressés à la Maison des Artistes (MDA) localisée à Paris, qui a répondu, ne pas être en mesure de produire de base de données concernant le référencement des artistes des Outre-mer. Les deux entretiens ont confirmé l'absence de données et renforcent l'idée de lacunes dans ce secteur. Elles ne sont ni centralisées ni décentralisées. Ce constat nous amène à interroger l'efficacité d'une centralisation qui ne verrait pas l'intérêt de circonscrire son objet et d'une décentralisation qui n'en aurait pas les moyens. Dans le même ordre d'idée, nous nous demandons comment la vision d'un art officiel émanant du Centre pourrait en même temps intégrer un art régional sans le « digérer ». Ce questionnement peut être abordé sous l'angle d'une sociologie critique. Loin

---

[497] Outre-mer.gouv.fr. *Le FEAC, fonds d'échanges artistiques et culturels pour les outre-mer*, le 13 février 2017, Le FEAC, fonds d'échanges artistiques et culturels pour les outre-mer | Ministère des Outre-mer consulté le 02/11/2018.

[498] Jean-Michel Martial, comédien officiellement élu président du CREFOM succède à Patrick Karam, engagé dans la campagne aux côtés de Nicolas Sarkozy.

[499] Jean-Michel Martial, propos recueillis par Catherine Kirchner-Blanchard, par courriel le 09/10/2018.

de déterminer ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas, il s'intéresse aux processus de représentation de l'art par les acteurs détenteurs du pouvoir symbolique de légitimer les pratiques, les œuvres conduisant à la visibilité et à la consécration de l'artiste. Ceci nous amène à envisager une typologie construite sur l'hypothèse que parmi les combinaisons possibles d'un ensemble de critères, seules certaines seront réalisées. Dans notre hypothèse, la faible visibilité des esthétiques de la Martinique et de la Guadeloupe s'expliquerait aussi en partie par une logique de distinction artistique. Celle-ci déterminerait le type d'objets symboliques répondant aux critères de l'art légitime et leur valeur (sociale, symbolique, économique) sur le marché de l'art national. Comme nous essayons de le montrer tout au long de cette étude, il s'agit d'identifier les détenteurs du pouvoir légitimant et de questionner les fondements de leur dévolution. Nous tentons aussi de déterminer la logique des processus de classification et d'incorporation des biens symboliques fondée sur la construction d'un système idéologique historicisé. Mais si « les goûts réalisés dépendent de l'état du système des biens offerts, tout changement du système de biens [entrainerait] un changement des goûts résultant […] »[500] . Quel est donc l'état du système offert ? Quelles seraient les conditions de son évolution ? Le système proposé est-il le seul possible ?

Le tableau ci-dessus fait la critique de la légitimité des biens symboliques qui en France semble uniquement fondée sur des critères esthétiques du goût européen disqualifiant les valeurs esthétiques exogènes au prisme du Centre (beauté, portée symbolique ou mystico-religieuse). Le tableau fait aussi la synthèse de critères de classification non hiérarchisés et permet l'analyse de leur distribution en fonction d'une appartenance à une ère culturelle et géographique.

[500] Pierre Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, éd. Les éditions de minuit, 1979, p.257.

Critères de classification	**Distributions dans la création plastique moderne et contemporaine**		
	Création plastique européenne (A)	**Création plastique africaine (B)**	**Création plastique de la Martinique et de la Guadeloupe (C)**
La pensée plastique (histoire de l'art)	endogène	exogène	endogène et exogène
géographique	Centre	Périphérique	Périphérique
identitaire	nationale	étrangère	nationale
institutionnelle	canonique	marginale	marginale
Affectuelle	belle/savante	laide/populaire	exotique/populaire
Beaux-Arts	légitime	illégitime	illégitime
culturelle	sophistiquée	primitive/première	indéterminée
Modes d'expressions	conceptuelle	conceptuelle/fonctionnelle/ mystico-religieuse	conceptuelle/fonctionnelle/ mystico-religieuse

La colonne (A) permet d'illustrer les critères de classification fréquemment utilisées lorsqu'il s'agit d'évaluer les créations européennes dites légitimes. Elle s'oppose à la colonne (B) par un certain nombre de traits, sur la pertinence desquels l'accord est plus ou moins complet. En revanche on sera surpris par la distribution de la colonne (C). L'analyse structurale permet de montrer que malgré le fait que les créations martiniquaises et guadeloupéennes soient des créations produites par des plasticiens français, seul le critère de classification « identitaire » est complètement réalisé. En revanche l'analogie entre la colonne (C) « création plastique de la Martinique et de la Guadeloupe » et la colonne (B) « création plastique africaine» est quasi réalisée à l'exception du « critère culturel » qui place la colonne (C) dans l'indétermination.

Bien que l'on puisse constater les disparités entre la colonne (A) et la colonne (C) on note que contrairement à la création africaine, l'assimilation de la création de la Martinique et de la Guadeloupe à la création nationale est un frein à sa valorisation dans les instances muséales comme à sa visibilité. La faible prise en compte de ce phénomène suscite la réaction des minorisés comme des intellectuels[501]. Elle agite le débat public depuis que des collectifs tels que « Décoloniser les arts » ou encore « 30 nuances de noir.e.s. » interrogent le sens d'une identité nationale dans la sphère des arts plastiques.

Greg Germain[502], le président de l'Agence de promotion et de diffusion des cultures des Outre-mer s'interroge lui aussi sur l'importance accordée à la représentation des Ultramarins dans l'Hexagone. À l'annonce du projet de l'État de substituer au financement de l'Agence, celui de la Cité des Outre-mer, (un projet que Julie Straboni nomme « l'Arlésienne », parce qu'il apparaît et disparaît souvent)[503], Greg Germain interpelle les pouvoirs publics. Nous avons, dit-il, « commencé à faire un vrai travail et je trouve dommage que cela puisse s'arrêter comme ça ». De son côté, Julie Straboni est déconcertée par les péripéties entourant le projet « Cité des Outre-mer ». Et cela d'autant plus que dit-elle, le ministère de la Culture est « déjà propriétaire du lieu […] c'est un ancien cinéma dynamique à la Villette à l'abandon depuis 2011 »[504] .

---

[501] Université d'été des sciences sociales USPC, *Le modèle français de politique culturelle en question : quelle place faire à la diversité ethno-culturelle dans les arts et les médias ?* 18-22 septembre 2017.

[502] Greg Germain est le président de l'APDCOM.

[503] Ibid., Julie Straboni.

[504] L'implantation de ce projet est proposée sur le bâtiment de l'ex-Cinaxe, en rénovation au nord du parc de la Villette, à l'ouest de la Cité des sciences et de l'industrie. Sur une surface comprise entre 1 500 m2 et 1 640 m2, le site devrait comporter

Mais au-delà des délais, du choix du lieu, le projet de valorisation de la diversité ethnoculturelle sur le sol hexagonal est affaire de consensus politique, idéologique et surtout économique …qui n'aboutit pas.

Des projets en berne

Pour Greg Germain, la fermeture programmée de la structure qu'il dirige, le report de la création de la Cité, participent d'une manœuvre de déstabilisation des acteurs culturels et artistiques relevant d'une mise en concurrence directe et délibérée entre ceux de là-bas et ceux d'ici. Défenseur de la cause des Négropolitains que l'on nomme aujourd'hui les Afropéens, il réclame une justice culturelle pour adopter une autre gestion de la question des arts et de la culture des Afro-caraïbéens dans l'Hexagone.

La multiplication de projets qui ne voient pas le jour est source de malaise. Celui de la création d'une Fondation mémorielle des Outre-mer et de son musée à Paris en est un autre. Comme pour la Cité des Outre-mer et l'Agence de promotion des Outre-mer, la question de la viabilité est conditionnée par l'entente d'acteurs multiples. Le 10 mai 2016, en période pré-électorale, François Hollande confie la tâche urgente de soumettre un rapport de préfiguration de la Fondation à Lionel Zinzou[505]. Le projet d'un centre national avec un volet muséal comme celui de la Cité des Outre-mer n'est pas nouveau. Il fut originellement confié à Édouard Glissant en 2006. D'abord oublié, il fut ressorti des tiroirs en mars 2015. Porté à l'époque par Myriam Cottias, la présidente du Centre National pour la Mémoire et l'Histoire de l'Esclavage (CNMHE), il ne fit pas l'unanimité.

Selon la maire de Champagney, ce projet n'était porté que par « une minorité de groupuscules communautaristes sans représentativité aucune ! »[506]. Dans sa version modifiée de mars 2017, on lui reprochait un coût encore trop excessif et le mélange des genres institutionnels et disciplinaires. Pour Michel Giraud, qui avait décliné l'offre de participer aux travaux de

---

une exposition permanente (« Découvrir les outre-mer »), un restaurant, des boutiques, une serre tropicale, un studio polyvalent, support d'expositions temporaires, un plateau de coworking et des bureaux administratifs (90 m2). file:///E:/sorbonne/ED267/TEXTES%20pour%20Plan/Annexes/rapport_de_prefiguration_de_la_fondation_pour_la_memoire_de_lesclavage_de_la_traite_et_de_leurs_abolitions.pdf

[505] Ibid., Lionel Zinzou, *Mémoire de l'esclavage, devoir d'avenir*

[506] Ibid., Marie-Claire Faivre, maire de Champagney et présidente de la *Route des Abolitions*, in. Lionel Zinzou *Rapport*, Mars 2017

réflexion du comité, la question mémorielle n'était pas appréhendée de la même manière par l'ensemble de la population française. Le sociologue déclarait ceci :

> « Notre sentiment est que la puissance publique (…) devrait se garder d'intervenir, en bien ou en mal, dans les affaires de mémoire qui ne peuvent être, « par nature », que portées par quelques-uns, aussi nombreux et bien intentionnés soient-ils […]. L'intervention de l'autorité publique exposerait en effet celle-ci au risque d'un encouragement arbitraire ou d'un empêchement injuste […]. Sous le ciel plombé de cette instrumentalisation, il nous semble que le mélange des genres entre engagement mémoriel et connaissance historique est « plus que jamais » à éviter absolument »[507].

Le commentaire de Michel Giraud exprime les désaccords réels autour du traitement de la question mémorielle en France. Si la création d'une Fondation mémorielle traduisait en effet la reconnaissance d'une responsabilité nationale, ne contribuerait-elle pas symboliquement aussi à corriger les exactions du passé. Ne contribuerait-elle pas à exprimer la grandeur de la France dans sa capacité à embrasser tous ses citoyens ?

Pour l'association la Route des abolitions de l'esclavage »[508] l'engagement de l'État autour de la question mémorielle n'est pas à remettre en cause. En revanche celle de la localisation géographique l'est[509]. En s'opposant au projet d'un espace de mémoire à Paris cette dernière lui préfère un traitement plus global à partir du Pôle Mémoriel National de l'Est[510].

Dans la ligne de pensée de Michel Giraud, le Conseil exécutif de la Collectivité territoriale de la Martinique estime quant à lui que « l'État n'a pas à s'occuper de cette politique mémorielle » qui ne concerne « que les populations ultra-marines ». Enfin selon le rapporteur, plusieurs intervenants membres de la mission considèrent qu'il « existe un risque de concurrence en défaveur du Mémorial ACTe »[511].

---

[507] Ibid., Michel Giraud, in. Lionel Zinzou, Rapport 2017.

[508] L'association Loi 1901, la « Route des abolitions de l'esclavage et des Droits de l'Homme », agit avec les soutiens financiers des communes et associations gestionnaires des sites, les Conseils généraux du Haut-Rhin, de la Meurthe-et-Moselle, du Doubs et de la Haute-Saône et des régions Alsace, Lorraine et Franche-Comté.

[509] Ibid., Michel Giraud

[510] Mémoire des abolitions de l'esclavage Pôle mémoriel national de l'Est de la France « Le Pôle mémoriel national de l'Est de la France et de la Suisse offre un ensemble de lieux de mémoire représentant tous les mouvements, influences et acteurs historiques qui ont mené les résistances et les combats contre l'esclavage et pour son abolition ». http://www.abolitions.org/index.php?IdPage=1504252287 consulté le 27/10/2019.

[511] Ibid., Lionel Zinzou, *Rapport 2017*.

Face à tous ces détracteurs, le rapport Zinzou préconisait un certain nombre de mesures pouvant mener à un consensus. Dans sa recommandation n°10, il suggérait que l'État confie à un cabinet d'ingénierie culturelle la réalisation d'une étude de faisabilité. Celle-ci avait pour objet la recherche de mutualisation ou tout au moins l'élaboration de synergies entre la future organisation mémorielle de l'esclavage comprenant un espace de monstration plastique, l'Agence de promotion, la Cité des Outre-mer et le Comité de la mémoire et de l'histoire de l'esclavage. Il proposait ainsi la création d'un EPCC regroupant tous ces acteurs et alliant le MACTe de Pointe-à-Pitre à l'organisation mémorielle à voir le jour[512].

Ces propositions présentées à la hâte seulement deux mois avant les élections présidentielles de mai 2017 se sont soldées par un échec cuisant. L'arrivée au pouvoir de l'opposition a abouti au report de la création de la Cité des Outre-mer, un engagement pourtant pris par plusieurs présidents de la République, et avalisé par le Parlement. Le projet mémoriel n'a pas vu le jour et l'Agence est menacée de fermeture. Une menace qui poussera son directeur, Greg Germain à dire :

> « Ou notre État décide de faire en sorte qu'il n'y ait pas d'apartheid culturel, ce que j'appelle moi le traitement du Bantoustan : on vous donne de l'argent, vous avez des DAC, développez-vous chez-vous mais ne venez pas nous emmerder ici. Si l'idée de cette agence doit répondre au fait que tous les Français ont droit à cette diversité culturelle, je crois qu'il faut permettre sa prolongation »[513].

Tout au long de cette étude nous avons filé l'hypothèse d'une mise en concurrence de la Martinique et de la Guadeloupe qui se solde effectivement par la persistance d'antagonismes. Les propos à charge, du directeur de l'Agence réactualisent l'idée d'un traitement à deux vitesses, mais cette fois mettant dos à dos les Ultramarins insulaires et ceux de l'Hexagone. Une situation opaque, qui in fine reste préjudiciable aux artistes. En effet, alors que le Rapport Colardelle questionnait déjà l'efficacité d'une politique culturelle dépourvue de corpus de connaissances statistiques, et en dépit de la volonté d'aborder ces questions dans

---

[512] La Fondation mémorielle devrait comprendre des expositions temporaires (de 1 000 à 3 000 m2), des auditoriums et salles de projection (1 000 m2), des espaces pédagogiques (50 m2), des espaces réservés à l'accueil du public (entre 500 et 1 000 m2), des bureaux (100 à 200 m2). », Rapport est établi par Lionel Zinzou, 2017.

[513] Greg Germain, propos rapportés par Julie Straboni, *Quel avenir pour l'Agence de promotion et de diffusion des cultures de l'outre-mer ?*, publié le 07/08/2017, consulté le 01/06/2019 https://la1ere.francetvinfo.fr/quel-avenir-agence-promotion-diffusion-cultures-outre-mer-500067.html

l'audiovisuel[514] depuis 1998, force est de constater que si le CSA s'est attelé à la problématique en 2017 avec le rapport Macé[515], les pratiques culturelles et plus spécifiquement les arts visuels sont restés les perdants. Il aura fallu attendre 10 ans après l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français[516], pour que le ministère s'intéresse aux comportements et habitudes culturelles des Ultra-marins[517]. Un manque d'intérêt que le ministère chargé de la Culture tente d'enrayer en 2019 avec une toute première enquête sur les pratiques culturelles en Outre-mer.

Mais à rebours, c'est à partir du Rapport Zinzou que nous tenterons de comprendre ce sursaut de l'État français. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur le rôle, les actions et les enjeux des DRAC dans ces territoires depuis leur création.

2.2.2. Politique culturelle : du national au local

Les premières directions régionales des Affaires culturelles (DRAC) apparaissent en 1973 à titre expérimental. Jusqu'à cette date, il existait des correspondants permanents qui s'appuyaient notamment sur les conservations régionales du patrimoine, dans le périmètre des circonscriptions d'action régionale.

Aujourd'hui, dans chaque région de France, les DRAC sont chargées de mettre en œuvre la politique culturelle définie par le gouvernement et de valoriser un « art officiel » en région. Elles sont considérées comme les seules administrations à « détenir dans les territoires : une expertise technique et scientifique, un savoir-faire juridique. Sous l'autorité du Préfet de région et des Préfets de département, elles ont pour mission l'objectivation de la qualité et de la portée d'un projet, qu'elles restituent dans le contexte national et international ».

Mais au-delà de leurs missions règlementaires, les DRAC participent au suivi de gestion et subventionnent de nombreux projets et équipements culturels dans leurs territoires. Pourtant si

---

[514] Éric Macé, *Quelle représentation des minorités non blanches dans les médias ?*, Nonfiction, mars 2009. Article d'Éric Macé dans lequel le sociologue présente l'ouvrage de ressources documentaires de Claire Frachon et Virginie Sassoon, *Médias et diversité : de la visibilité aux contenus*, Karthala, 2009.
Selon Éric Macé, l'ouvrage montre comment les interventions du Collectif Égalité dès 1998 ont « conduit l'État et le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel à prendre en compte officiellement la question des politiques de la représentation dans une perspective de lutte contre les discriminations », article du lundi 09/02/2009 https://www.nonfiction.fr/article-2143-quelle-representation-des-minorites-non-blanches-dans-les-medias.htm consulté le 07/04/2019.

[515] Ibid., Éric Macé, *Quelle représentation des minorités non blanches dans les médias ?*

[516] Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique Éléments de synthèse 1997-2008.* http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/08synthese.pdf consulté le 05/06/2019.

[517] Culture.gouv.fr, *Enquête sur les pratiques culturelles 2019,* http://www.culture.gouv.fr/Regions/Dac-Martinique/Actualites/Actualites-a-la-une/Enquete-sur-les-pratiques-culturelles-2019

le Ministère de la culture et ses opérateurs (hors audiovisuel public) ont réalisé 3,2 Md€ de dépenses culturelles en 2015, quelle est la marge de manœuvre réelle des Collectivités territoriales ?

Des compétences limitées

À la différence des politiques sociales ou de l'éducation, la politique culturelle n'est pas fondée sur un partage de compétences entre État et Collectivités territoriales, ni des Collectivités entre elles[518]. Les uniques transferts de responsabilités et de compétences avec les crédits et les personnels correspondants ont porté sur le transfert des archives départementales et des bibliothèques départementales de prêt aux départements en 1983. Il en résulte qu'au sein même du Ministère de la Culture, la légitimité des services déconcentrés reste constamment à renégocier. Cette difficulté de reconnaissance ne date pas d'hier, en fait ce n'est qu'à la fin des années 70 que les directeurs régionaux ont été dotés des compétences financières et de l'autorité sur leurs services. Pourtant dans la continuité d'une logique post-coloniale, les politiques définies au niveau de l'État laissent peu de place au dialogue et à des visions divergentes. Comme le stipule la lettre du Premier Ministre à la Ministre de la Culture le 9 août 2017, les DRAC ont six objectifs se déclinant en différents axes de travail. Cinq de ces objectifs entrent dans le champ de leurs compétences : « offrir à tous un accès à la culture, favoriser par la vie culturelle, la cohésion sociale et le dynamisme économique des territoires, contribuer à la refondation de l'Europe, de la francophonie et de l'action culturelle internationale, soutenir la création et les artistes et préserver le modèle français de diversité culturelle et mettre en œuvre une politique culturelle globale et innovante dans ses modes d'action » [519].
L'objectif n°5 : « Conforter un modèle démocratique fondé sur l'indépendance, le pluralisme et le dynamisme des médias et de l'audiovisuel public» ne relève pas de la compétence des DRAC, à l'exception toutefois du domaine des radios locales »[520].

---

[518] La loi du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République (loi NOTRe) est venue réaffirmer ce principe du non partage des compétences.
[519] La Gazette des communes, *Revue des Missions, de l'organisation et des moyens des services déconcentrés du Ministère de la Culture,*
https://www.lagazettedescommunes.com/telechargements/2018/05/rapport-igac-revue-des-missions-de-l-organisation-et-des-moyens-des-services-deconcentres-du-ministere-de-la-culture-201802.pdf consulté le 05/12/2018.
[520] Ibidem.,

La déconcentration des crédits peine à cacher un jeu de pouvoir dont la règle demeure le maintien d'un « modèle à la française » surplombant. L'objectif cinq illustre le maintien de la centralisation dans le domaine de l'audiovisuel[521]. La décentralisation des autres compétences va toutefois progressivement être instaurée dans toutes les régions françaises et plus tardivement dans les Outre-mer.

En Martinique

La DRAC Martinique ne voit le jour qu'en 1984. Ce retard, dira Michel Colardelle, ne s'est jamais comblé et les services de l'administration des Outre-mer « n'ont jamais atteint ni les effectifs, ni les moyens budgétaires de leurs homologues métropolitains »[522]. Une situation qui se solde selon le rapporteur par

> « un sous-équipement technique, un retard initial se traduisant par une insuffisance des budgets cumulés, une insuffisante sensibilisation des populations et des élus à l'enjeu culturel, une insuffisance des crédits d'intervention [qui] est d'autant plus évidente que l'on l'oublie souvent sinon toujours, que beaucoup de biens et de produits, en Outre-mer, coûtent entre deux et trois fois plus cher qu'en métropole »[523] .

La faiblesse la plus préjudiciable réside en Caraïbe dans l'insuffisant niveau de formation initiale, professionnelle et spécialisée que la DAC Martinique a eu pour mission d'endiguer depuis sa création.

La conseillère de la DAC, Dominique Brebion, en poste pendant près de 24 années s'est penchée sur la question. Dans un entretien par courriel daté du 1er août 2016, elle nous apporte des précisions quant aux priorités et objectifs de la DAC dans le domaine des arts plastiques en

---

[521] En France, la Haute Autorité de la communication audiovisuelle a été l'organisme de régulation de l'audiovisuel entre 1982 et 1986. Elle succède au Haut Conseil de l'audiovisuel (1972-1982) prédécesseur de la Commission nationale de la communication et des libertés (1986-1989). Le Conseil Supérieur de l'audiovisuel est l'actuel organisme régulateur indépendant. Les membres de son Collège sont paradoxalement désignés par le président de la République, de l'Assemblée nationale et du Sénat.

[522] Michel Colardelle, *De mémoire et d'espoir Pour une action rénovée de l'État en faveur du développement culturel des Outre-mers français (Guadeloupe, Guyane, Martinique, Réunion)*, Rapport au ministre de la Culture et de la Communication, version modifiée et augmentée (15 avril 2010).

[523] Ibidem.,

Caraïbe, qui dit-elle, s'inscrivent dans le cadre d'un budget annuel contraint en 2015 et 2016. Nous l'avions également interrogée sur les orientations de la DAC Martinique et souhaitions savoir si les financements étatiques allaient davantage à la valorisation de l'art moderne ou de l'art contemporain. Concernant le programme création, selon Dominique Brebion :

> « l'aide de la DAC va en priorité à l'art et aux créateurs d'aujourd'hui. Il n'y a aucune volonté d'opposer art moderne et art contemporain. Sur d'autres programmes du secteur du patrimoine, la DAC aide les musées donc valorise aussi l'art moderne [pour exemple dit-elle] le ministère de la Culture et de la Communication (MCC) participe via le Fonds régional d'acquisition pour les musées (FRAM) à l'acquisition d'œuvres pour les musées »[524].

Afin de mieux cerner le fonctionnement de la politique appliquée en région, l'ancienne conseillère nous invitait à consulter la structuration des DAC et les programmes ministériels ainsi que la nomenclature budgétaire du ministère, les récentes Directives nationales d'orientation (DNO) et les dispositifs de la politique ministérielle ; un fonctionnement qu'elle disait être « extrêmement structuré ». Nous avons trouvé que la Directive Nationale d'Orientation (DNO) du 7 octobre 2015 est structurée autour de trois axes que sont la revitalisation urbaine, la promotion de la diversité ainsi que la diffusion au plus grand nombre des contenus culturels numériques.

En réalité si, comme nous venons de le signaler, le gouvernement mène une enquête en 2019 sur les pratiques culturelles, il s'avère que jusque-là aucune enquête régulière du département des études de la prospective et des statistiques (DEPS) sur les pratiques culturelles numériques des Français n'a jamais été étendue jusqu'aux Outre-mer. De même, si la promotion de la diversité dans le secteur de la création y est bien stipulée, et qu'elle concerne tout autant l'accès aux fonctions de responsabilité des équipements culturels que les dispositifs d'aides dans le domaine artistique, selon le rapport de l'inspection régionale culturelle 2017, aucune précision n'est apportée quant aux objectifs concrets et aux démarches envisagées. La promotion de la diversité considérée comme une question nouvelle demeure une problématique au stade de la

[524] Dominique Brebion, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, le 01/08/2016, -par courriel intégralement reproduit dans la thèse et ne figurant pas dans les annexes-.

définition. D'après ce même rapport, une réflexion sur « les concepts et les outils susceptibles d'être utilisés, ainsi qu'un pilotage de l'action par l'administration centrale manquent encore à l'appel »[525]. Pour le rapporteur, « le pilotage doit être ancré en administration centrale, comme celui de toutes les politiques interministérielles »[526].

Si le point de vue du rapporteur réaffirme le caractère surplombant de l'État, ne soulève-t-il pas aussi la question de la pertinence d'inclure l'expertise des acteurs de terrain ?

Curieux de comprendre les actions déconcertées de l'État en région et, plus particulièrement, celles liées à la démocratisation des arts, nous avons demandé à la conseillère de la DAC si elle pouvait nous apporter quelques précisions.

Pour Dominique Brebion la démocratisation des arts est une action effective de l'État dans les territoires ultramarins. Elle s'effectue dit-elle :

> « à travers le programme 224 (transmission des savoirs et démocratisation de la culture). Des crédits substantiels sont alloués à la médiation culturelle. Il y a une convention DAC/Rectorat. La DAC finance tous les dispositifs éducatifs (classes culturelles, ateliers de pratiques artistiques, résidences en milieu scolaire, pratiques culturelles hors temps scolaires, Portes du Temps etc.) » [527].

Le financement du programme 224 se traduit sur le terrain par le recrutement de médiateurs culturels. La présentation des artistes et de leurs œuvres qui, faute de professionnels, incombait souvent aux commissaires d'exposition, revient en 2018 à des médiateurs, guides conférenciers professionnels. Cette mesure est une avancée pour les publics antillais qui bénéficient enfin d'un service apparu dans les musées de l'Hexagone à la fin des années 1980.

À titre d'exemple en janvier 2018, la Fondation martiniquaise Clément s'accorde les services d'Estelle Onema une guide-conférencière nationale. Elle est diplômée de l'École du Louvre et exerce en indépendante depuis 2001 à la demande de groupes et de particuliers français et

---

[525] Ministère de la Culture, Inspection Générale des Affaires Culturelles, *Evaluation thématique de l'action des directions régionales des affaires culturelles,* n° 2017-16.
file:///C:/Users/catherine.kirchner/Downloads/201706_RapportInspection2017-16EvaluationThematique_de_l_action_des_drectionsr%C3%A9gionales_desaffaires_culturelles%20(2).pdf consulté le 19/01/2019.

[526] Ibid., Rapport inspection

[527] Ibid., Dominique Brebion.

étrangers. La logique a voulu que celle qui a exercé pour le Musée Dapper[528]a aussi été contractée à l'occasion de l'exposition Dapper/Clément, *Afrique, artistes d'hier et d'aujourd'hui* en 2018. La Fondation Clément s'appuyant sur un réseau de connaissances et l'expérience de la médiatrice a renouvelé l'expérience muséale en faveur des publics martiniquais en lui confiant dans la foulée la présentation de l'exposition *Renault l'art de la collection* en décembre 2018.

Le financement du programme 224 de la DAC met en œuvre une politique destinée à supprimer (ou tout au moins à réduire) les inégalités persistantes en matière d'accès à l'art et à la culture. À titre d'exemple, on assiste à la multiplication du nombre de médiateurs dans les lieux de monstration martiniquais et guadeloupéens. Le dispositif est récent en Caraïbes et ne bénéficie pas encore suffisamment de recul pour mesurer ses effets dans le cadre d'une politique de démocratisation de l'art et de la culture. On peut en revanche constater que le financement des établissements d'enseignement supérieur relevant du ministère, l'éducation artistique et culturelle, l'action culturelle internationale des actions culturelles diffère de celui des entreprises. Dans leur rapport *La Mission "Culture"*[529], messieurs Vincent Eblé et André Gattolin, précisent que, pour les entreprises, il reste difficile de connaître la part de la réduction réelle de l'impôt au titre des dons contribuant à soutenir le secteur culturel. Il « […] doit être noté l'existence d'une dépense fiscale non rattachée à la mission « Culture », qui contribue pourtant à soutenir le secteur culturel. » L'absence de données précises relatives à la part de ce dispositif bénéficiant à des actions culturelles reste selon les rapporteurs « problématique et il serait souhaitable que cette carence d'information soit palliée en 2017 ».

Dans la pratique, il reste que l'exonération fiscale au titre des dons est en forte croissance pour les entreprises depuis la création de la mesure. Elle concerne le mécénat qui n'est pas rattachée à la mission « Culture » mais à la mission « Sport, jeunesse et vie associative » qui fut introduite en France par la loi du 1er août 2003 dite loi « Aillagon ». Pour les entreprises cette mission est en nette progression et ouvre droit à une réduction d'impôt égale à 60 % de leur montant[530].

---

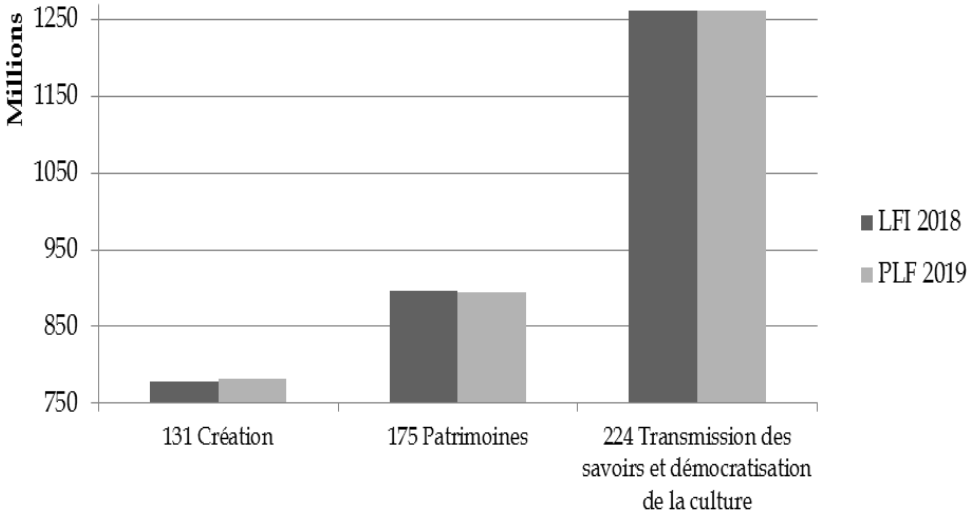
[528] Le Musée Dapper est un lieu dédié aux arts africains subsahariens, caribéens, afro-américains et métisses d'Europe, d'Amérique latine et de l'Océan indien situé dans le XVIe arrondissement de Paris, qui a fermé le dimanche 18 juin 2017, faute de financements.

[529]Vincent Eblé et André Gattolin *Mission "Culture*, https://www.senat.fr/commission/fin/pjlf2017/np/np07/np073.html consulté le 13/04/2019.

[530] Cette réduction est toutefois plafonnée : les versements sont pris en compte dans la limite de 0,5 % du chiffre d'affaires hors taxes de l'entreprise donatrice. Lorsque les versements dépassent le plafond de 0,5 %, l'excédent peut être déduit sur les cinq exercices suivants et ouvre droit à la même réduction d'impôt environ 700 millions d'euros pour le mécénat des entreprises.

Ainsi pour l'État « le coût de la dépense fiscale liée au mécénat des entreprises a été multiplié par 7,7 depuis 2004 (contre un facteur multiplicateur d'environ 2,4 pour la dépense fiscale en direction des particuliers). Les entreprises bénéficient largement du système qui n'est cependant pas très favorable à la création comme l'illustre le tableau ci-dessous.

Évolution des crédits de chacun des programmes de la mission « Culture » entre 2018 et 2019



Source : Commission de la culture, de l'éducation et de la communication[531]

Figure 47 : Évolution des crédits de chacun des programmes de la mission

L'évolution des crédits entre 2018 et 2019 montre la faiblesse de l'investissement dans la création (131) et le patrimoine (175) alors qu'il est très important dans la transmission des savoirs et de la démocratisation de la culture (224). À noter également la concordance entre le Projet de Loi de Finance qui émane de l'exécutif et la Loi de Finances Initiale (LFI) ou la répartition du budget de l'État du programme 224. En d'autres termes nous constatons l'adéquation entre les intentions de financement et leur effectivité pour la mission 224. À noter également une révision à la baisse de la mission 131 et légèrement en hausse pour la mission 175. Au recul du financement de la création artistique par l'État s'ajoute l'appauvrissement des

[531]Sylvie Robert au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication, *Projet de loi de finances pour 2019 : Culture : Création et Transmission des savoirs et démocratisation de la culture,* novembre 2018 **:** « Budget 2019 – Culture », Création et Transmission des savoirs et démocratisation de la culture (avis - première lecture). http://www.senat.fr/rap/a18-151-22/a18-151-22_mono.html#toc2 consulté le 13/04/2019.

Collectivités territoriales qui selon ce même rapport, sont de plus en plus mises à contribution pour ce qui concerne l'éducation artistique et culturelle. Le ministère les sollicite toujours davantage et les Collectivités territoriales doivent intervenir avec l'État. Un captage de 1,2 % des dépenses de fonctionnement que les rapporteurs qualifient d'« ubuesque » d'autant que, disent-ils, les Collectivités ne jouissent pas toujours des augmentations des crédits déconcertés supposés renforcer l'équité territoriale et qui se trouvent bien souvent gelés.
En comparant la Loi de finances initiale 2018 (LFI) et le projet de Loi de finances 2019 (PLF), nous observons que non seulement les crédits des Collectivités territoriales destinés aux arts visuels restent faibles, mais qu'ils enregistrent une baisse de leur montant de 5,1 % après transferts et même de 8,61 % à périmètre constant. Le rapport mentionne qu'en dépit des bons résultats de la transition et de l'innovation numérique, le programme « Culture près de chez vous » subit lui aussi « une contraction de près de 20 %, alors même que l'équité territoriale est présentée comme l'un des axes prioritaires du budget de la culture pour 2019. »
Si l'ancienne conseillère de la DAC Dominique Brébion ne relève pas la faiblesse des crédits alloués aux arts visuels, elle déplore en revanche un manque d'intérêt des publics pour l'art contemporain qui pour beaucoup reste encore abscons. Elle regrette aussi une tendance au régionalisme artistique. À la question de la fréquentation des publics martiniquais, elle répond :

> DB- Le " grand public" (car bien sûr il y a heureusement une frange (bien modeste !) de passionnés et d'initiés) s'intéresse-t- il véritablement à l'art ? La fréquentation des expositions reste affective ou mondaine. Il suffit de mesurer la baisse de fréquentation d'un vernissage ou de l'exposition d'un artiste étranger, sans liens amicaux locaux, même s'il s'agit d'une artiste aussi connue internationalement que Renée Cox par exemple. Il me semble aussi - et cela est perceptible même au sein de la Caraïbe - que les artistes de la Caraïbe francophone restent attachés à une forme d'esthétique, à une forme de matiérisme et exploite très peu le conceptuel ou le politique à l'inverse des Caraïbes Anglophones ou Hispanophones. Il suffit de comparer les œuvres des artistes de Martinique avec celles d'Ebony G Patterson, Ewan Atkinson, JU Desert, C Cozier, Joiri Minaya, Allora et Calzadilla, Jeannette Elhers, Jorge Pineda, Tania Bruguera etc.... »

La démocratisation de la culture reste un enjeu majeur des politiques culturelles nationales. Il suffit de penser au projet d'enquête ethnographique autour des « Nocturnes du samedi » au musée du Louvre en 2019 auquel nous avons participé, pour comprendre que la démocratisation

de la culture est loin d'être devenue une réalité. Pour autant la démocratisation de la culture dans les îles françaises des Outre-mer lorsqu'elle encourage la diversification du public et les modalités de réception des œuvres, se réduit-elle à ne valoriser que des objets dématérialisés ou désacralisés, des idées venues d'ailleurs parce que supposément plus légitimes?

Peut-on réellement dire que les créations locales ne soient pas conceptuelles ? Doit-on conclure que les artistes guadeloupéens et martiniquais et ceux se réclamant de ces esthétiques n'ont pas de posture idéologie, pas de prise de position, pas de parti pris personnel ? Et dans ce cas où serait l'art ? Ces plasticiens n'ont-ils pas rédigé des manifestes proclamant leur posture dans l'art contemporain ?

Cette conception de l'art contemporain martiniquais et les considérations de l'ancienne conseillère de la DAC sur les motifs de fréquentation des musées nous interpellent. Ils nous amènent à interroger les effets de ce qu'elle qualifie de « fréquentation […] affective ou mondaine ». Il semble logique que les publics insulaires s'intéressent aux artistes locaux qui par ailleurs sont bien souvent des personnalités connues dans l'île. Le faible intérêt pour les artistes exogènes ne pourrait-il pas également tenir au manque de communication et de promotion les concernant ? La population locale est-elle informée de l'actualité artistique ? La promotion des jeunes artistes contemporains existe-elle ? Les différents entretiens montrent que dans tous ces domaines des efforts restent à faire. Et puisque les publics antillais comme ceux du Continent peinent à se familiariser avec l'art contemporain, comment imaginer la reconnaissance pécuniaire de plasticiens méconnue et invisibilisés sur la scène nationale ? Ont-ils d'autres recours ? En d'autres termes existe-il un marché de l'art pour ces créations ? Nous avons posé la question à l'ancienne conseillère de la DAC.

À la question « y a-t-il un marché de l'art dans les départements français des Amériques ? » elle répondait :

> « Il y a, de mon point de vue, des facteurs multiples. Pour commencer, l'histoire "moderne "de la Martinique est récente. L'enseignement du dessin dans les lycées commence vers les années quarante. L'école d'art ouvre en 1984 et ne cesse de vivre des soubresauts dommageables. La structuration culturelle et la professionnalisation ne sont pas achevées. Il n'y a pas d'espace public de diffusion de l'art contemporain sinon une petite galerie au CMAC - Tropiques Atrium à la programmation bégayante. Je veux dire par là qu'il n'y a pas eu une ligne artistique directrice sur plusieurs années. Les objectifs clairs n'ont pas été définis. Il y a un espace privé remarquable par son évolution, la Fondation Clément mais qui a choisi une voie qui, pour l'instant, ne positionne pas, en

dépit des tentatives 3x3 et OMA, la Martinique et la Caraïbe sur le marché international. Il manque des maillons essentiels au développement du marché de l'art. Les instances de légitimation de l'art sont encore inexistantes. Il n'y a en effet ni galeries professionnelles dotées d'une véritable politique commerciale et artistique (participant aux foires et disposant d'un réseau de collectionneurs et de communication), ni musée d'art, ni FRAC, ni société de ventes volontaires. Très peu de véritables collectionneurs susceptibles d'agir par leur aura sur un marché de l'art. La critique d'art est naissante. Par conséquent, la confusion persiste entre expression et création. Ni le public, ni – hélas -, les acteurs culturels n'ont de repères. Comment un marché sérieux peut- il se développer sans cote ? Impossible pour un second marché de se développer. Tous ces facteurs empêchent le marché régional de se structurer et de se développer ».

Si l'analyse de l'ancienne conseillère est pertinente, il semblerait que le problème trouverait aussi son origine dans le hiatus entre la production d'œuvres contemporaines et les attentes des publics. Pour eux l'achat d'œuvres d'artistes inconnus ne fait pas sens. S'ils ne connaissent pas l'artiste ou son œuvre, ils ne l'achètent pas. De plus les artistes antillais ont-ils réellement intérêt à ce qu'il y ait un marché de l'art constitué ? Il nous semble que le faible enregistrement à la Maison des artistes, comme le fait qu'il n'y ait que quatre artistes antillais à figurer au répertoire des enchères Akoum, confirme que pour eux la vente d'œuvre de la « main à la main » soit plus avantageuse, car s'ils la déclaraient, ils devraient aussi payer l'impôt.

Une réalité corroborée par l'Inspection générale des Affaires Culturelles en 2017. Elle s'accorde toutefois à dire que pour les Collectivités territoriales ces difficultés ne tiennent ni à une absence de volonté politique de leur part, ni à l'évolution des organisations territoriales (fusions ou regroupements), ni même exclusivement aux contraintes budgétaires considérables qui pèsent sur certaines d'entre elles (plusieurs sont au bord de la cessation de paiement), mais à l'absence de formation des responsables concernés aux métiers de l'administration de la culture[532].

Pour Anthoni Dominguez qui succède à Dominique Brebion en qualité de conseiller DAC Martinique en 2017, le renforcement de formation et des lieux de monstration sont le nœud de

[532] Ministère de la Culture et de la Communication, *Les pratiques culturelles des Français Questionnaire 2008*, file:///C:/Users/catherine.kirchner/Downloads/201706_RapportInspection2017-16EvaluationThematique_de_l_action_des_drectionsr%C3%A9gionales_desaffaires_culturelles.pdf

la guerre. Lors de notre entretien[533], il précisait que la solution au développement de l'art en Martinique devrait emprunter les voies du développement structurel et professionnel. Selon Monsieur Dominguez, la problématique ne réside pas dans le choix d'un courant de l'art, ni dans l'attitude des publics et des collectionneurs, ni même dans la résolution de la précarité des plasticiens, qui selon lui reste secondaire. Voilà ce qu'il en dit

> « L'acquisition d'œuvres en Martinique n'est pas la priorité à court terme : les artistes ont d'abord besoin de lieux où travailler et de lieux où diffuser. Et un lieu, c'est avant tout une équipe de professionnels. Nous en revenons donc à la question de la formation. L'acquisition ne peut pas précéder la question des conditions de création et de monstration. Cela pourrait devenir un enjeu à moyen ou long terme mais il faut d'abord soutenir la structuration de la filière. »

Globalement les professionnels sont unanimes et concèdent la faible structuration de la filière professionnelle des arts plastiques. C'est ce qui ressort des diverses littératures et entretiens et en particulier des conclusions que tirent l'International Curators Forum, artistes et curateurs de la Caraïbe et d'ailleurs[534].
Quant à la question des acquisitions des œuvres, pour Anthoni Dominguez, il n'est pas surprenant qu'elle passe au second plan pour la DAC qui dit-il

> « […] n'a pas vocation à en acquérir. Dans une moindre mesure, elle n'est pas vitale non plus pour une majorité de plasticiens qui souvent exercent une profession annexe. Quant à la problématique de la consolidation des réseaux de collectionneurs, elle reste une préoccupation quotidienne dans un marché de l'art protéiforme et opaque. »

Le commentaire d'Anthoni Dominguez confirme l'absence de données quantitatives sur la circulation et la vente d'œuvres. S'agissant de ce marché protéiforme -premier et second marchés- et opaque -souterrain-, nous avons cherché à comprendre ce que pourrait signifier

---

[533] Anthoni Dominguez, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard par courriel, (voir Annexe 1).
.
[534] Le « Forum, artistes et curateurs de la Caraïbe et d'ailleurs » s'est tenue à la Fondation Clément le vendredi 25 novembre 2016.

pour lui conformité au marché de l'art contemporain en Martinique et dans la région. En réponse il nous dit :

> « En toute honnêteté je l'ignore. Les achats d'artistes locaux lors de foires, expos ou marchés semblent relever du coup de cœur quand j'en parle avec les artistes. La logique spéculative n'est donc pas de rigueur comme sur le marché de l'art international et les acheteurs semblent acheter par goût, plus que par intérêt financier ou patrimonial. Après, ce ne sont que des impressions, aucune étude à cet endroit n'a été menée à ce jour. Les seules informations dont nous disposons sont consignées dans l'Atlas de la DAC en ligne, qui est un document à l'intention des 34 communes de Martinique »[535].

En effet ce document retrace les interventions de la DAC Martinique de 2011 à 2014. Durant cette période, la DAC a participé aux financements de projets à hauteur de 14 776 246€ (3 407 880 en direct auprès des communes et 11 368 366 € via des structures implantées sur les communes). Enfin les tiers en lien avec la DAC ont apporté une enveloppe de 8 654 630 €. Comme le souligne Dominique Brebion dans nos entretiens menés entre 2015 et 2016, « […] l'accent avait été mis sur la programmation des arts visuels à Tropiques Atrium scène nationale où la DAC a lourdement soutenu la saison ce qui a conduit à se désengager de projets moins professionnels ». Selon Dominique Brebion, les priorités de la DAC sont en premier lieu :

> « le soutien aux structures culturelles professionnelles, parfois liées au Ministère par un contrat d'objectif (Tropiques Atrium et avant le CMAC, le CCR Fonds Saint Jacques à l'époque etc.), le travail avec des collectivités dans la cadre de conventions tri - annuelles de développement culturel. De mémoire, ces dernières années, Schœlcher, Le Prêcheur... (Précisions à demander à la DAC) il y en a eu 4 en 2015/2016, l'engagement en fonction des directives de la DNO annuelle (c'est un document qui guide nos options) et des " programmes" du MCC. Par exemple, les aides individuelles à la création et les allocations d'installation d'atelier, les résidences d'artistes (aide annuelle aux résidences informelles du Vauclin mais aussi financement de la participation d'artistes de Martinique à des résidences comme celle de David Gumbs à Beijing dans le cadre de la Davidoff art initiative). »

535 Ibid., Anthoni Dominguez, entretien avec CKB.

Dominique Brebion pense que la difficulté pour les artistes caraïbéens à se placer sur le marché international tient à une « méconnaissance des circuits professionnels » et au fait que « la Caraïbe francophone ne bénéficie pas d'une diaspora aussi nombreuse et aussi énergique que celle de la Caraïbe latino- américaine ou de la diaspora de la Black Atlantique ».

Si la question de l'émergence des artistes afro-caraïbéens est conditionnée par un développement structurel, financier et par la nécessité de former les acteurs aux métiers des arts et de la culture, elle l'est aussi par la capacité de transmission de l'information. La démarche d'Anthoni Dominguez va au-delà du pilotage décisionnaire à partir de l'administration centrale. L'efficacité des actions de la DAC dans ces petits territoires ne peut exister sans la volonté de faire de la proximité et de la concertation des atouts. Le conseiller de la DAC initie une démarche prospective sur le terrain et va à la rencontre des créateurs sans lesquels aucune politique artistique ne pourrait voir le jour. Voilà pourquoi dit-il « la DAC privilégie l'insertion professionnelle des créateurs plutôt [que celle d'une] association qui expose dans un lieu qui n'appartient pas au circuit professionnel ».

Le soutien apporté aux artistes doit aussi aller dans le sens d'une mise en réseau dépassant le cadre de l'insularité. C'est pourquoi il convient ajoute-t-il de faire des « échanges culturels avec la Caraïbe ou internationaux une priorité » et de mentionner que

> « La DAC a financé régulièrement la participation d'artistes à la Biennale de Cuba, de Lyon en 2000 - *Partage d'exotisme* de Jean-Hubert Martin - de Liverpool. Il y a des conventions avec les Alliances Françaises : exemple la résidence et l'exposition de Robert Charlotte à Saint - Vincent pour le projet« Garifunas »[536].

La problématique réside, dit-il encore, « dans le fait qu'une majorité d'artistes ne maîtrise pas nécessairement tous les rouages institutionnels ». Certains ignorent par exemple que légalement, « il n'est pas possible pour la DAC d'intervenir sur des frais de fonctionnement auprès d'une association (transport de personnes, hébergement, etc.) [de même qu'elle

[536] DGAF Petites Antilles et de l'Alliance française de Sainte-Lucie ont permis une subvention globale de 55 600 € soit : 39 497 € pour les actions de financement des arts plastiques : résidence de Jean-Luc de Lagarigue à Sainte-Lucie puis tournée de l'exposition photos "Nord- Plage" ; la 2eme résidence de Robert Charlotte à Saint-Vincent et Grenadine puis tournée de l'exposition photos ≪ Garifunas ≫ ; - Habdaphaï : soutien à la diffusion.
Alliance française de Caracas (Venezuela) a permis la répartition de 10.000 € entre différentes disciplines musique, danse, arts visuels, -ateliers-rencontres KALI, Esy Kennenga, ≪ Hurlant corps ≫ de David Milome et l'exposition photographique ≪ La Martinique des mornes ≫.

n'accompagne] pas des personnes mais des projets ». Les artistes ignorent aussi qu'il « existe un fonds interministériel entre le ministère de la culture (MC) et le ministère des Outre-mer (MOM) qui s'appelle le FEAC ».
Ce Fonds, nous rappelle-t-il

> « […] a vocation à aider la mobilité des artistes des Outre-mer, notamment vers la métropole, les autres OM et plus généralement la région. Je n'ai pas encore les chiffres pour cette année car la deuxième commission va se réunir, mais je peux déjà vous dire qu'un certain nombre d'artistes basés en Martinique ont pu bénéficier du FEAC. »

Si les propos du conseiller confirment une volonté d'amplification du rayonnement de la production artistique des territoires des Outre-mer, ils confirment aussi le principe d'hétéronomie d'une politique culturelle définie par le gouvernement. La problématique de la domination culturelle peut être centrale pour ces artistes si l'on songe aux effets d'une forme d'assimilation culturelle souvent décriée. Dans ce contexte, les intellectuels comme les plasticiens s'interrogent sur les modalités d'expression d'un ancrage géographique. La question de la conciliation d'une politique exogène et d'aspirations endogènes relève d'un paradoxe qui anime le débat public depuis le *Discours sur le colonialisme*[537]rédigé par Aimé Césaire. Nous verrons dans notre troisième partie qu'elle continue de s'exprimer à travers la posture des plasticiens et les choix de formes esthétiques. Pour légitimes qu'ils soient, ces questionnements s'ils sont aux fondements des recherches plastiques aux Antilles, n'oblitèrent pas cette autre préoccupation qui est celle de la production d'une création de qualité. Afin de prendre connaissance des mesures gouvernementales dans ce domaine nous nous sommes une fois de nous avons demandé au conseiller de la DAC Martinique.

La DAC en région : Quelle plus-value ?

Pour Anthoni Dominguez, la DAC est une plus-value pour la Martinique, elle porte dit-il « une attention particulière à l'endroit du Campus Caraïbéen[538] des Arts, seule école supérieure d'art

[537] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme,* éd. Présence Africaine, 1955 et 2004.
[538] La formation pour ce qui concerne les arts visuels est assurée par : cinq classes de spécialités arts plastiques (Fort de France, Robert, François, Bellefontaine, Trinité) ; une école d'art créée en 1984 qui forme environ 150 étudiants à 5 diplômes

de la région à délivrer les DNA et DNSEP, qui sont les diplômes valant grade de licence et master au niveau européen. »

Cette situation a poussé la DAC à « remettre en place une politique de formation pérenne dans le secteur des arts plastiques » (déjà préfigurée en 2014-2015 par Dominique Brebion). En effet, ajoute-t-il, « il est essentiel de développer des compétences sur place et de limiter l'hémorragie de jeunes qui partent vers les Amériques ou l'Europe et ne reviennent pas ». Pour éviter cela, il met l'accent sur l'impératif de la professionnalisation qu'il classe par ordre de priorité :

1. « Métiers de l'exposition »
2. « Administration de projets culturels (arts plastiques et arts vivants) »
3. « Médiation culturelle »
4. « Communication »
5. « Formations « hyperspécialisée » »

L'idée dit-il est :

> « […] de parvenir à initier une dynamique de travail et de constituer un vivier de jeunes professionnels qui se forment côte à côte et seront susceptibles de monter des projets ensemble. Nous recevons des artistes qui ont de bons projets mais qui peinent à présenter des demandes de subventions, car très peu d'associations peuvent porter les demandes. Il me semble que nous devons commencer par soutenir la formation et accompagner des structures, via la formation, capables de porter et définir des projets artistiques solides, afin d'offrir des bases qui permettront aux artistes de créer et d'être diffusés. »

Dominique Brebion constatait déjà en 2011, les effets pervers du manque de structures et de professionnalisation de la sphère artistique, une situation préjudiciable à la qualité des évènements, comme à l'artiste qui se trouve selon elle

> « […] souvent contraint de jouer « le rôle de l'homme - orchestre, à la fois producteur de l'évènement, scénographe, technicien, médiateur, attaché de presse. En effet, ces

supérieurs : DNAT arts Graphiques, DNAP arts Plastiques, DNAP Design, DNSEP Art, DNSEP Art option design ; une formation au CAPES arts plastiques.

> spécialités ne sont pas encore reconnues comme indispensables et s'implantent progressivement et difficilement au sein des rares structures de diffusion »[539].

L'actuel conseiller de la DAC, Anthoni Dominguez que l'on retrouve aussi bien aux vernissages que dans les ateliers, a commencé à organiser des réunions de travail avec les acteurs de la profession. Selon lui La DAC a

> « récemment organisé une matinée d'accueil "information/coaching" pour des jeunes diplômés du CCA dans le cadre de "Création en cours" afin de leur donner des conseils sur le montage de dossiers […] je veille personnellement à accompagner chaque artiste qui vient me voir en lui présentant les dispositifs ou conseils professionnels les mieux adaptés à sa situation. »

Anthoni Dominguez jette un regard neuf, pragmatique et exogène au contexte local. Il est âgé de 31 ans au moment de l'entretien. Il a étudié l'Histoire de l'art jusqu'en licence avant d'intégrer le Master professionnel de Conservation, Gestion et Diffusion des Œuvres d'Art des XXème et XXIème siècles à l'Université Paul Valéry de Montpellier.
À l'issue d'un master professionnel, il a collaboré à la revue « Mouvement » au sein de laquelle il a fait son stage de fin d'études. Il a par la suite correspondu durant sept années et collaboré avec d'autres revues comme « L'art même » et « Fluxnews » (en Belgique), « Obscena » (au Portugal), et d'autres tirages plus ponctuellement. Il a intégré l'AICA section Belgique aux alentours de 2011, puis celle de France quand il est revenu vivre sur le territoire hexagonal. Cette expérience de critique/journaliste lui a permis de travailler avec de nombreux artistes dans plusieurs pays et d'aller à la rencontre de différents territoires (France, Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Portugal, Russie), mais surtout à s'investir auprès de jeunes artistes et à privilégier les visites d'ateliers. Il a également de l'expérience dans le domaine associatif en tant que commissaire d'expositions en milieu rural dans un premier temps (Ariège), dans le café culturel/résidence d'artistes qui animait une « vallée en déshérence près de Saint-Girons (vers 2008-2009) » et plus récemment dans le cadre du festival « Jardins Synthétiques » à Toulouse. Il a brièvement assisté une artiste belge internationale lors de son séjour de quatre années à

[539] Dominique Brebion, *Les Départements Français des Amériques a l'heure du Post-tropicalisme. Enracinement culturel et dialogue avec le monde*, AICA Caraïbe Sud, 2011.

Bruxelles, ou encore brièvement enseigné à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, avant de revenir vivre dans le sud de l'Hexagone. Anthoni Dominguez est issu d'une famille ouvrière de la campagne occitane. Son père a émigré d'Espagne dans sa jeune enfance et il a quitté l'école très jeune pour aller travailler. Il dit apprécier le territoire martiniquais dans lequel il voit dit-il :

> « […] un potentiel énorme, des compétences incroyables (j'ai rencontré beaucoup de Martiniquais de mon âge qui ont énormément voyagé et ramené de grandes expériences), mais un réel problème dans la gestion des ressources. Pour autant, je trouve, contrairement à ce que beaucoup de Martiniquais pensent, qu'il y a de réelles volontés d'améliorer les choses et beaucoup de personnes-ressources qui ne sont pas prêtes de laisser tomber (je pense par exemple à la prochaine ouverture d'un lieu culturel indépendant et autogéré en plein centre de Fort de France "un Œuf"[540] si je ne me trompe pas. » Depuis, de nouvelles structures pour la promotion de l'art ont vu le jour, citons à titre d'exemple « La Coursive Station Culturelle » qui est financée par la DAC »[541].

Pour ce qui concerne ses relations avec ses interlocuteurs, elles sont dit-il

> « […] pour le moment très bonnes et constructives. Je suis une personne qui essaie d'être pragmatique et préfère trouver le moyen de résoudre collectivement les problèmes plutôt que de faire l'inventaire des responsabilités (qu'il convient d'identifier et de comprendre, mais pas d'entretenir.) Je sais qu'il y aura nécessairement des situations complexes, mais il y en a toujours et partout, donc il faudra que je m'adapte. Il y a beaucoup à faire sur de nombreux dossiers, et j'aimerais pouvoir travailler tout particulièrement sur l'enseignement supérieur et la formation pour favoriser des compétences locales et ainsi permettre, je l'espère, un rayonnement accru de la Martinique sur le plan régional et international. »

[540] « Un Œuf »est une maison d'artistes, galerie d'art à de Fort-de-France, Martinique.

[541]« La Coursive Station Culturelle » est un lieu d'exposition et une résidence d'artistes. Il est situé au cœur de la ville de Fort de France, Martinique. Fondée en 2018 par Eléna-Lou Arnoux et par le plasticien Mathieu Guerard, la structure présente l'originalité de rémunérer les artistes.

Nommé pour prolonger la politique culturelle officielle en Martinique le nouveau conseiller de la DAC fait montre d'enthousiasme et d'optimisme lorsqu'il s'agit de contribuer à dynamiser la sphère des arts en Martinique. Il veut contribuer à la professionnalisation au niveau des pratiques, mais aussi en matière de gestion administrative, comptabilité ou législation. Dans ce contexte, ceux qui n'ont pas la chance de maîtriser les langues étrangères et spécifiquement l'anglais sont considérablement désavantagés pour remplir des dossiers de financements. C'est pourquoi nous avons alors souhaité connaître l'état actuel des relations de la Martinique avec les autres États de la Caraïbe.

À notre question « depuis que la Martinique a intégré l'Association des États de la Caraïbe (AEC 2014), la DAC soutient-elle davantage des projets de monstration régionaux, nationaux ou internationaux ? » Le conseiller répondait :

> « C'est une action que nous essayons de développer. En ce qui concerne l'AEC, la Martinique et la Guadeloupe y adhèrent en leur nom propre c'est donc une question à poser à la Collectivité Territoriale de la Martinique (CTM) je suppose ? Notre attention portée sur le développement à l'international n'est donc pas tributaire de l'adhésion à l'AEC, mais va dans le sens de ce qui est préconisé par le ministère de la culture. […] Toujours est-il que nous essayons chaque année d'avoir plus de moyens à cet endroit. »

Le cloisonnement de l'information et de la communication entre l'État et les administrations locales a déjà été évoqué, il apparaît que la politique de développement culturel des Outre-mer à l'international est également sectorisée et s'inscrit pour la CTM, dans le cadre de l'accroissement des compétences depuis la décentralisation.

Bien que depuis février 2019, le Ministère chargé de la Culture a entamé_une enquête sur les pratiques culturelles en Martinique, aucune étude concernant les arts visuels n'a été menée à ce jour. Elle permettrait pourtant d'établir une cartographie des collectionneurs, de définir les déterminants à l'origine de l'achat (recommandation explicite/implicite, prescription, choix personnel, goût du moment, traditionnel, militant). Elle permettrait aussi de montrer les frémissements d'une logique patrimoniale spéculative des institutions privées (Fondation Clément), des structures publiques (FRAC et MémorialActe de Guadeloupe). Nous n'avons pas le recul suffisant qui nous permettrait de dire si ces artistes émergents connaîtront la reconnaissance de leur vivant. Alors que l'administration centrale effectue un état de l'art culturel, nous verrons comment les Collectivités abordent la question.

La DAC en Guadeloupe

Nous avons constaté que tout au long de l'histoire, le fonctionnement de l'administration de la Guadeloupe a été différent de celui de la Martinique. La création des services déconcentrés de l'État ne fait pas exception puisque la DAC Guadeloupe ne voit le jour qu'en 1989, soit cinq années après celle de la Martinique.

Pourtant, rapidement dotée d'une Scène Nationale pour les arts du spectacle et du premier musée de la « France d'Outre-mer », puisque le musée Schœlcher fut inauguré en 1887, la Guadeloupe connaît toutefois un retard structurel par rapport à ses homologues régionaux et internationaux. « La Guadeloupe ne s'est pas inscrite dans le dispositif de collectivité unique comme en Guyane ou en Martinique et la structuration du territoire guadeloupéen en intercommunalités a été tardif. Aujourd'hui, la Guadeloupe compte quatre communautés d'agglomération dont aucune n'a pris la compétence culturelle […]»[542]. Toutefois, avec son projet d'installation dans la maison Chapp, une demeure de la fin du XVIIIe siècle de 616m^2 dont la réhabilitation est estimée à 6 414 000 €[543], la DAC entend redorer son blason et offrir une vitrine de la création contemporaine. Depuis quelques années, la Guadeloupe tente de combler son retard en adoptant des dispositifs innovants.

De l'atelier à la rue

De mars à décembre 2017, la ville de Morne à l'Eau organise l'opération « Un mois un artiste ». S'inscrivant dans une politique officielle nationale, cette action soutenue par la DAC illustre la volonté de mettre en œuvre le principe de « démocratie culturelle » entamé depuis 1981. Elle a permis de financer l' « Année des Arts du Cirque » organisée par le Ministère de la Culture en 2001-2002[544]. Mettant à profit les financements pour cette catégorie artistique, la

---

[542] Ibid., *Les pratiques culturelles des Français Questionnaire 2008.*
file:///C:/Users/catherine.kirchner/Downloads/201706_RapportInspection2017-16EvaluationThematique_de_l_action_des_drectionsr%C3%A9gionales_desaffaires_culturelles.pdf
[543] Oppic, *Maison Chapp, Basse-Terre, Guadeloupe*, http://www.oppic.fr/article147.html
[544] Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, éd.Belin, 1999

municipalité soutient un projet de « déambulation artistique et culturelle » sur tout le territoire de la ville, des résidences d'artistes, des expositions.[545] Pour le secrétaire général de la DAC Pierre-Gil Flory et ses collègues, il s'agissait aussi de « faire émerger des formes d'expressions nouvelles autour de la parole et de l'art photographique, de la performance, du court-métrage, de la rencontre-vidéo, de la poésie incantatoire, en clair de dynamiser une pratique collective d'un acte artistique »[546] .

Figure 48: Claude Cauquil &Mickaël Caruge, La senne Bellefontaine, fresque murale, acrylique, 2019 photo@ Claude Cauquil &Mickaël Caruge

La Guadeloupe à l'inverse de la Martinique a anticipé la montée en puissance du « Street art » ou « Art urbain ». Ces dernières années, la Martinique tente de rattraper son retard avec le financement de fresques dans le cadre de l'embellissement de la ville de Fort de France et tout récemment avec la fresque réalisée par Claude Cauquil et Mickaël Caruge sur les côtes de Bellefontaine. Le Ministère de la Culture et de la Communication soutient le « Street art » par des commandes artistiques dans l'espace public.

Ainsi, l'appel à projets publié en janvier 2016 par le Ministère de la Culture et de la Communication pour soutenir la réalisation d'œuvres de « Street art»[547] a rencontré un large succès sur 460 projets reçus, 43 ont bénéficié d'une aide sur l'ensemble du territoire national (métropole et DOM TOM).

Comme le souligne la chercheuse en esthétique Anne-Catherine Berry, si « l'Art de la rue » se diffuse dans les deux îles, à la Martinique on observe une « reconnaissance moindre des collectivités, ce qui rend les réalisations d'envergure bien moins nombreuses sur le territoire»[548]. Sans doute parce qu'en Martinique les lieux officiels d'expositions (musées,

---

[545] DAC Guadeloupe, *Un mois un artistes*, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Dac-Guadeloupe/Actualites/Actualite-a-la-une/Un-mois-un-artiste consulté le 13/4/17

[546]DAC Guadeloupe, Clôture de la résidence mission CLA, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Dac-Guadeloupe/Actualites/Actualite-a-la-une/Cloture-de-la-residence-mission-du-CLEA consulté le 13/4/17

[547] CNAP, Appel à projets, http://www.cnap.fr/appel-projets-%C2%AB-street-art-%C2%BB-0 consulté le 13/4/17.

548 Anne-Catherine Berry, « Le Street Art aux Petites Antilles Françaises », in. *Cahiers de Narratologie*, 2015. https://journals.openedition.org/narratologie/ consulté le 05/12/2018.

galeries, salles des fêtes) bien qu'insuffisants restent plus nombreux et dynamiques qu'en Guadeloupe, dans cette dernière Région, taggeurs et graffeurs ont la reconnaissance du public et de leurs pairs. C'est le cas du guadeloupéen Pwoz qui depuis une vingtaine d'années est plébiscité par les institutions comme par les habitants pour réaliser des œuvres d'embellissement de l'espace urbain que l'on retrouve presque partout dans l'île. C'est aussi le cas du graffeur Shuck One, dont les œuvres figurent depuis 1994 dans les collections publiques et privées. Elles sont notamment conservées au Fonds National d'Art Contemporain, au Ministère de l'Outremer, à la Fondation Thétis et ont rejoint récemment la collection permanente du Mémorial ACTe. L'art de la rue connait un succès sans précédent comme l'illustre la participation de JonOne -l'égérie des rhums martiniquais Clément- à l'« Urban Art Fair/ Paris 2019 »[549].

Figure 49: Pwoz, peinture murale, titre et année inconnus, acrylique, photo @ inconnu

[549] Exposition, *Urban Art fair paris* 2019, Le Carreau du Temple, du 11 au14 avril 209.

Le travail de l'artiste est exposé dans les collections de deux galeries présentes lors de la foire parisienne du « Street art ». Il obtient la reconnaissance de ses pairs au point que la galerie « Bel air » présente ses œuvres aux côtés de celles de Banksy. Dans la galerie « Artrust », ses créations côtoient celles de Niki de Saint Phalle, d'Alberto Giacometti, de Leonard Foujita, d'Obey, ou encore de Robert Combas.

Rares sont les artistes de rue à jouir des mêmes opportunités que JonOne. Un grand nombre de plasticiens sont en quête d'espaces de monstration, mais aussi de création. Afin de combler le retard structurel, les communautés d'agglomération guadeloupéennes des Nord Grande Terre (en 2016), Nord Basse Terre (en 2017) mettent en place le Contrat local d'éducation artistique (CLEA). Il « constitue une avancée particulièrement significative notamment avec les résidences d'artistes appelées des « résidences-missions »[550].

Le contrat local d'éducation artistique et culturelle (CLEA)

Le CLEA, lancé en juillet 2018 est le premier protocole de coopération entre l'État et un ensemble d'institutions sur un même territoire guadeloupéen. Pensé pour remédier au manque structurel de lieux de monstration, d'ateliers d'artistes et de lieux de rencontre avec le public, le CLEA est apprécié dans les aires périurbaines et urbaines démunies en termes d'offre culturelle. En Guadeloupe, la DAC soutient ce dispositif[551] tourné vers la valorisation des arts de l'oralité et des arts visuels. Il s'articule autour de quatre axes majeurs : l'imprégnation de la culture orale locale et de ses rapports à la rue, l'imaginaire du conte - de la narration entre tradition et modernité-, l'interrogation, la confrontation des processus de création avec les jeunes et les artistes du territoire et la valorisation des acteurs et des espaces culturels du territoire.

---

[550] DAC, *Evaluation thématique de l'action des directions régionales des affaires culturelles* [en ligne] Evaluation thématique de l'action des directions régionales des affaires culturelles ,2017

[551] Le dispositif CLEA rassemble la DAC Guadeloupe, le Rectorat de l'Académie de cette même Région, la Communauté d'Agglomération du Nord Grande Terre. http://www.guadeloupe.pref.gouv.fr/content/download/6773/48002/file/15062015%20Le%20contrat%20local%20d'éduc ation%20artistique%20du%20Nord%20Grande%20terre.pdf

Dans le cadre de l'appel à projet, la résidence-mission, portant sur « l'Art en Mouvement », le programme est couplé à deux « Espaces CréationS »[552]. L'initiative est d'autant plus originale qu'elle est multi-motivée par la volonté de combler l'insuffisance muséale, de valoriser les arts de la rue, de développer des liens professionnels et sociaux à l'international et d'intégrer le numérique dans la démarche artistique ».

La rénovation de la politique culturelle dans les Outre-mer est donc un chantier ambitieux. Elle doit à terme contribuer à combler des insuffisances structurelles historicisées, mais aussi, depuis la Convention de l'UNESCO de 2003, à inclure la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Mais pour l'Inspection générale des affaires culturelles (IGAC)[553], la rénovation doit surtout considérer que « les actions de développement culturel menées par les pouvoirs publics dans ces territoires gagneraient à être systématiquement accompagnées d'un volet de formation, dans une perspective d'autonomisation, « empowerment » des responsables et d'émancipation des citoyens »[554]. Les arts et la culture deviennent alors les instruments de l'agentivité régionale en même temps qu'un atout du rayonnement français dans le monde. Le rapport Colardelle corrobore aussi l'idée selon laquelle depuis les États Généraux des Outre-mer (EGOM), il y a unanimité des points de vue pour dire qu'en « matière de culture, la coopération régionale est la seule solution pour élargir le « marché artistique » des Outre-mer, dans lequel les Régions ont leur rôle à jouer.

Stratégie de coopération régionale

En dépit de leur ancrage géographique dans le bassin caraïbéen, les échanges et les relations avec les pays et territoires voisins restent limités pour la Guadeloupe comme pour la Martinique. Cette insertion est pourtant perçue comme nécessaire sur les plans économique, environnemental, sur la lutte contre l'immigration clandestine et le développement culturel.

---

[552] Dans le cadre du projet Espaces CréationS, doivent être retenus deux établissements (école ou collège) par commune pour la résidence mission et deux collèges, Bois Rada à Sainte-Rose et Courbaril à Pointe-Noire pour les *Espaces CréationS*.

[553] L'Inspection générale des affaires culturelles (IGAC), *Evaluation thématique de l'action des directions régionales des affaires culturelles*, février 2017.
EvaluationThematique_de_l_action_des_drectionsr%C3%A9gionales_desaffaires_culturelles%20(1).pdf

[554] Ibid., IGAC, 2017.

Nous mettrons la focale sur ce dernier point pour montrer qu'en dépit de l'évolution des relations entre les pays membres ces dernières années, subsistent encore de nombreux obstacles à l'intégration régionale. Pour y faire face, la coopération régionale tente d'apporter des réponses à la fois satisfaisantes pour les collectivités territoriales et pour l'État français.

Après plusieurs tentatives d'intégration régionale infructueuses, la Communauté du Marché commun de la Caraïbe (CARICOM) [555] voit le jour en 1973. Elle a vocation à défendre les intérêts des pays les moins développés au sein de l'Organisation des États de la Caraïbe Orientale (OECO). Elle est aussi à l'origine de la création de l'Association des États de la Caraïbe (AEC) en 1994 [556] . La France participe à l'organisation régionale de ces deux institutions. En 2014, la Martinique et la Guadeloupe adhèrent à l'Association des États de la Caraïbe (AEC), soit vingt ans après sa création. Comme le soulignait précédemment Anthoni Dominguez, elles en sont aujourd'hui des membres associés en leur nom propre.

Le 4 février de l'année suivante, Serge Letchimy, alors président du Conseil régional de la Martinique signe les documents pour lancer l'adhésion au statut de membre associé au sous-groupement régional de l'Organisation Économique de la Caraïbe Orientale (OECO)[557].

L'adhésion de la Guadeloupe n'est votée que le 7 Septembre 2018[558]et laisse la Région en attente d'une ratification par le gouvernement français. Sous tutelle de l'État, les adhésions de la Guadeloupe et la Martinique bien que tardives correspondent à la volonté nationale de lâcher du lest après les mouvements sociaux de 2009 et répondent au souhait des citoyens des Caraïbes de prendre une plus grande part dans la gestion de leur environnement régional et international. Une implication plus importante qui n'est pas sans obstacle, comme le mentionne Jean-Paul Dumont[559], et qui nécessite de parvenir à « transcender les barrières linguistiques et culturelles

[555] La CARICOM comprend principalement la Caraïbe anglophone. Elle est composée de 15 membres, et concerne une population de 13 millions de personnes.

[556] L'Association des États de la Caraïbe (AEC) a été mise en place le 24 juillet 1994 à Carthagène, en Colombie, dans le but de promouvoir la consultation, la coopération et l'action concertée entre tous les pays de la Caraïbe. Elle compte 25 États membres et trois membres associés, dont la France et représente la Grande Caraïbe ainsi que 237 millions de personnes.

[557] L'Organisation des États de la Caraïbe Orientale a été créée en 1981.

[558] Ary Chalus, *Discours du Président de la Région Guadeloupe*, Assemblée plénière, vendredi 7 Septembre 2018. https://la1ere.francetvinfo.fr/guadeloupe/sites/regions_outremer/files/assets/documents/2018/09/07/discours_pleniere_du_07_septembre_2018-870472.pdf consulté le 15/12/2018.

[559] Jean-Paul Dumont ancien ambassadeur délégué à la coopération régionale dans la zone Antilles-Guyane et représentant de la France auprès de l'Association des États de la Caraïbe (AEC) et de la Communauté des Caraïbes (CARICOM).

actuelles[560] ». Consciente des retombées pour l'État, la diplomatie française s'enthousiasme « d'appartenir aux Caraïbes par ses collectivités des Amériques […] d'y encourager l'implantation de ses entreprises, de concourir à leur sécurité, et de renforcer les liens culturels l'unissant à une région qui compte un million de Français et plus de 10 millions de francophones et créoles francophones » [561]. Au niveau de l'AEC, certains s'inquiètent d'une mise en abyme territoriale.

Pour le géographe et professeur à l'Université de la Réunion, François Taglioni, l'AEC reste « pour l'instant un regroupement hétéroclite voire baroque d'États et de territoires »[562].

Cependant, elle rassemble aujourd'hui, les trente-deux États, pays et territoires de la Grande Caraïbe autour de la volonté d'améliorer la coopération au sein de la région de proximité géographique et de renouer avec des pratiques précolombiennes.

Les missions de l'AEC

L'AEC se donne pour missions : l'organisation de consultations, de coopération et d'actions concertées s'articulant autour de cinq points : la préservation et la défense de la mer des Caraïbes, le tourisme durable, le commerce et les relations économiques extérieures, les catastrophes naturelles, les transports. L'amélioration des échanges dans la zone se présente comme une opportunité pour les échanges artistiques et la conception d'un marché de l'art, qu'en est-il sur le terrain ?

---

[560] Jean-Paul Dumont, *Les DOM, défi pour la République, chance pour la France, 100 propositions pour fonder l'avenir* (volume 2, comptes rendus des auditions et des déplacements de la mission), Sénat, Les DOM, défi pour la République, chance pour la France, 100 propositions pour fonder l'avenir (volume 2, comptes rendus des auditions et des déplacements de la mission) (senat.fr) consulté le 03/08/2021.

[561] France Diplomatie, *La France et l'Amérique centrale*, 24/05/2018. https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/ameriques/amerique-centrale-et-caraibes/la-france-et-les-caraibes/ consulté le 15/12/2018.

[562] François Taglioni, *L'Association des États de la Caraïbe dans les processus d'intégration régionale Quelle insertion pour les Départements Français d'Amérique ?* , éd. Annales d'Amérique latine et des Caraïbes, n°14-15, 1997. https://halshs.archiveshttps://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007523/documentouvertes.fr/halshs-00007523/document, consulté le 14/12/2018

2.2.2.1.Du territoire à la territorialisation

Depuis la loi de 1982[563] portant sur l'organisation des régions de Guadeloupe, Guyane, Martinique, La Réunion, le Conseil de la Culture de l'Éducation et de l'Environnement (CCEE)[564] a institué un traitement particulier et spécifique des questions relatives à la culture, l'éducation et l'environnement en Outre-mer. Bien que les acteurs demeurent inchangés et que le territoire reste un espace de souveraineté nationale, on assiste à l'évolution du concept de territorialisation qui renvoie désormais au processus de recomposition des rôles et des pouvoirs des collectivités publiques[565]. Si la décentralisation a conduit au transfert du pouvoir administratif dans les collectivités, tel ne fut pas le cas du pouvoir politique. Jusqu'aux révisions de l'article 73 de la Constitution en 2003 et en 2008, certains lui reprochaient de constituer un frein au développement endogène alors que d'autres voyaient en elles « un rempart contre les revendications autonomistes, voire indépendantistes »[566]. Depuis, l'article qui régit les cinq[567] départements des Outre-mer, tente de répondre aux attentes des populations des Antilles et, in fine, ouvre une marge de manœuvre aux collectivités. Cette prise en compte des spécificités des Outre-mer fait l'objet d'adaptations dans le cadre de la mise en œuvre de la politique de territorialisation de la culture qui ne consiste plus uniquement en une appropriation juridique et économique mais aussi symbolique qui s'exprime par un sentiment d'appartenance à la zone Caraïbes-Amériques. Concrètement la territorialisation de la culture donne lieu à la réalisation de l'inventaire des structures de diffusion des arts visuels et leur développement. Elle s'exprime aussi par la poursuite de partenariats avec la Délégation générale de la Fondation Alliance française aux petites Antilles autour de résidences et d'expositions de partenariats dans le domaine des arts visuels. Mais elle est surtout destinée à renforcer l'intégration de la Martinique et de la Guadeloupe dans les Caraïbes par l'extension des partenariats aux Alliances des grandes

---

[563] La loi n° 82-1171 du 31 décembre 1982

[564] Le Conseil de la culture, de l'éducation et de l'environnement (CCEE) est une assemblée consultative chargée d'éclairer le conseil régional par des avis dans les domaines culturels, éducatifs et environnementaux.

[565] Trois voies peuvent être empruntées par elles : l'adaptation, l'habilitation et, enfin, de manière plus accessoire, l'expérimentation.

[566]Ferdinand Mélin-Soucramanien, « Les collectivités territoriales régies par l'article 73 », in. *Nouveaux cahiers du conseil constitutionnel* N° 35 (DOSSIER : la constitution et l'Outre-mer) – Avril 2012, consulté le 15/12/2018.

[567] Il faut désormais ajouter Mayotte depuis le 31 mars 2011.

Antilles, la réalisation de coproductions d'expositions ou encore par le développement de partenariat avec les structures locales comprenant des résidences[568].

> « La territorialisation de la culture concerne aussi le renforcement des moyens de communication et d'information, notamment avec le soutien aux publications et aux sites culturels trilingues, l'intégration des Antilles francophones dans les importants projets d'expositions et d'éditions des diasporas anglophones et hispanophones[569] ou encore l'accotement sur des réseaux existants, dont l'Association des musées de la Caraïbe »[570].

Sur ce dernier point, la CTM s'est proposée d'accueillir l'assemblée de l'Association des Musées de la Caraïbe en novembre 2019. La politique culturelle des Collectivités territoriales est ambitieuse et conditionne l'essor de la France dans la zone des Amériques. Nous verrons comment elle procède, mais aussi quelles en sont ses limites.

Mission et bilan des FRAC

En 1982, les collections des FRAC sont créées dans le cadre de la politique de décentralisation. Cette institution culturelle vise la réduction des disparités géographiques, sociales et culturelles et ainsi encourage la découverte de l'art contemporain par une diversité des publics. Présentés sous le ministère Lang, les FRAC ont pour mission la constitution d'une collection, sa diffusion auprès de différents publics et la sensibilisation à la création actuelle et diversifiée. Ils sont financés à parité par le Conseil régional et par l'État à travers le Ministère de la Culture.

---

[568] Des Résidences telles que « Fresh Milk » (Barbade) ; Alice Yard (Trinidad) des expositions : National Gallery of Jamaica, National Gallery of the Cayman Island, Punch creative Arena de Barbade, National Gallery of Bahamas etc.

[569] Plusieurs exemples prouvent que les iles de la Caraïbe continuent de travailler et de diffuser dans leurs zones linguistiques. Or les iles hispanophones et anglophones possèdent un lectorat et un public potentiel bien plus important que les iles francophones de même qu'une diaspora plus active et plus dynamique dans le domaine culturel.

[570] La MAC constitue un forum pour l'échange d'information. Elle soutient également la politique culturelle et les programmes proposés par le Comité régional culturel CARICOM (Caribbean Community), la Linking up Caribbean art museum directors and curators (un tout nouveau programme récemment initie avec Barbade, Jamaïque, Bahamas, Cayman Island) et la section Caraïbe du Sud de l'AICA international, active depuis 1997.

« Les collections des Frac comptent plus de 30 000 œuvres de 5 700 artistes autant français qu'étrangers »[571].

Le bilan des FRAC est édifiant, un tiers de ses œuvres sont exposées au public chaque année. De ce fait, les collections des Frac sont les plus visibles de France. Pensées comme un outil pédagogique et de diffusion, les collections des Frac[572] sont itinérantes. Ce principe de mobilité en fait d'incontournables outils d'une politique de développement culturel des territoires.

Durant l'été 1982 et afin d'assurer la préséance des orientations nationales, l'État met en place la Délégation aux Arts plastiques (DAP) et fait de ses fonctionnaires des conseillers artistiques régionaux (CAR). Se pose alors la question de comprendre s'il s'agit de contribuer au rééquilibrage régional ou bien de mettre en avant la vision d'un art contemporain parisien dans les lieux les plus reculés de France. En définitive la deuxième option va prévaloir et l'État va privilégier la diffusion de l'excellence artistique de la Capitale et non celle de la production locale.

C'est en avançant le manque d'expertise régionale que « l'État va conduire une politique culturelle (et plus encore à une politique de soutien à l'avant-garde) que la DAP parvient à imposer, dans le cadre de la « décentralisation », un contrôle de l'orientation esthétique des FRAC »[573]. Les élus régionaux sont alors contraints d'accepter un contrôle renforcé par les DRAC qui, pour certains, ne sont que les relais déconcentrés en région du ministère de la Culture[574].

Laurent Babé du bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion et son assistant d'Alexandre Coudray nous fournissent quelques éléments de l'activité des FRAC[575]. Ils dénombrent :

---

[571] Platform, *Qu'est-ce qu'un FRAC ?* https://www.frac-platform.com/fr/les-frac, consulté le 29/11/2018.

[572] Chaque année, près de 500 expositions et 1 300 actions d'éducation artistique et culturelle sont présentées. En 2016, elles ont accueilli 1,5 million de visiteurs et de nombreux acteurs du milieu artistique.

[573] Pierre-Alain Four, « La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds régionaux d'art contemporain », in. *Politix*, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993. Affaires culturelles. pp. 95-114; doi : https://doi.org/10.3406/polix.1993.1590
https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1590
Pierre-Alain Four précise que pour une étude plus générale de ce processus de déconcentration des crédits au profit du ministère, voir Friedberg (E.), Urfalino (P.), «La décentralisation culturelle au service de la culture nationale», in. Moulin (R.), dir. *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986, consulté le 29/11/2018.

[574] Guy Saez, « Modernisation et corporatismes dans la politique culturelle française », in. Colas (D.), dir. *L'Etat et les corporatismes*, Paris, PUF, 1988, p. 96.

[575] Laurent Babé et Alexandre Coudray, *Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture (création artistique),* Repères DGCA n°8 - Réseaux / avril 2013.

« 488 expositions dont 84,2% hors les murs -1 458 933 spectateurs (dont 229 906 à l'international) et 192 977 scolaires pour l'année 2010, soit 21 manifestations en moyenne par FRAC - 69 473 spectateurs. 758 œuvres acquises au total pour l'année 2010. 229 artistes – 146 primo-bénéficiaires dont 42% d'achats effectués auprès des galeries »[576].

Eléments budgétaires

En 2010, l'État a consacré 8,2 M€ à ces structures. Total des charges FRAC en 2010 : 17,2 M€ Total des recettes FRAC en 2010 : 24 M € et le total des subventions publiques FRAC en 2010 est de : 22,2 M €

2.2.2.2. Les Fonds d'art contemporain en Caraïbe

Les collections publiques d'art contemporain en Martinique

Le FRAC Martinique a vu le jour en 1987 soit cinq années après ceux du Continent, mais il n'a pas survécu. Néanmoins pour l'ancienne conseillère de la DAC, Dominique Brebion, il n'a pas démérité.

« Au cours de sa brève existence et en dépit du fait qu'il n'ait jamais été doté d'une équipe spécifique et d'un lieu d'exposition, le FRAC Martinique a rempli toutes ces missions en acquérant près de quatre-vingts œuvres d'artistes majeurs et emblématiques de l'histoire de l'art international et de la région Caraïbe »[577].

[576] Ibid., Laurent Babé et Alexandre Coudray, *Les principaux réseaux*
[577] Dominique Brebion, *Dérive N°2 d'Hervé Télémaque*, AICA, https://aica-sc.net/2016/02/16/derives-n2-dherve-telemaque/

Tout en soulignant l'intérêt de cette institution, elle pointe du doigt la faiblesse du dispositif qui a disparu sans même susciter la réaction des plasticiens martiniquais[578]. Une absence d'émotion qui selon Dominique Brebion pourrait s'expliquer par une forme de méconnaissance du potentiel d'un tel outil. Il reste que le FRAC Martinique a permis l'ébauche d'une collection régionale puisque, contrairement aux prescriptions de la note d'orientation du 23 juin 1982, le FRAC Martinique a concentré ses achats sur les artistes martiniquais. En effet selon Madame Brebion « Quinze artistes sur quarante-cinq (33,3%) » sont directement liés à la Martinique, soit par leur naissance, soit par un choix de vie. Il y a donc 1/3 d'artistes locaux représentés dans la collection du Frac Martinique ; il s'agit d'un pourcentage important, exceptionnel même comparé aux collections des autres Frac[579].

Une politique régionale, beaucoup trop régionaliste pour ses détracteurs qui lui reprochent de ne pas suffisamment valoriser la vision nationale de l'art contemporain. Un équilibre délicat que la Collectivité Territoriale de la Martinique (CTM) se doit d'appréhender à travers la concertation et le dialogue. C'est ce qu'elle tente de faire en proposant d'accueillir en novembre 2019, l'assemblée de l'Association des Musées de la Caraïbe, une 30e rencontre axée sur la thématique des « identités caraïbéennes ». Pour la conseillère exécutive, de la CTM, Marie-Hélène Léotin, cette rencontre devrait aussi contribuer à assembler des connaissances en matière managériale des Musées d'art contemporain, des Musées d'histoire et d'ethnographie, et des centres d'interprétation « comme Le Mémorial Acte de Guadeloupe qui a fait son entrée dans l'Association »[580]. Toutes ces mesures constituent un réel effort de promotion de l'art contemporain dans le bassin Caraïbéen, un effort que le journaliste Laurent Carpentier juge d'autant plus nécessaire que dans son article publié dans le journal « Le Monde de l'Art » en ligne, il dresse un triste constat

> « La Martinique, 400000 habitants, plus de 1000 kilomètres carrés, et pas un musée d'art, pas de Fonds régional d'art contemporain (FRAC) – celui posé en 1980 a été «fusillé» par les bisbilles politiques locales. Sur l'île, il y a juste une scène nationale

[578] Ibid., Dominique Brebion, *Dérive*

[579] Ibid., Dominique Brebion

[580] CTM, *Les musées de la Caraïbe : déjà 30 ans de coopération*, http://www.collectivitedemartinique.mq/les-musees-de-lacaraibe-deja-30-ans-de-cooperation/ consulté le 23/12/2018.

(Tropiques Atrium, qui, à côté de sa salle de spectacle, organise des expositions), et quelques petits lieux »[581].

Alors qu'à la Martinique, le FRAC n'a pas survécu, celui de Guadeloupe voit le jour 33 années après le FRAC national. Sous l'impulsion du politique et des acteurs de l'art contemporain, il comble non seulement son immense retard, mais il prend une remarquable ampleur ces dernières années.

Le FAC en Guadeloupe

Le 13 novembre 2015, le Conseil départemental inaugure le Fonds départemental d'Art Contemporain. Implanté au cœur de l'Habitation Beausoleil à St Claude, le FAC s'est enrichi d'une structure de conservation et de diffusion artistique totalisant près de 120 œuvres dont 40 sont données à voir à tout public, les autres sont entreposées dans des réserves dédiées. Le Fonds d'art contemporain est un outil à vocation éducative et pédagogique, au service du développement, de la promotion et de la diffusion du patrimoine artistique guadeloupéen. Il propose gracieusement des expositions permanentes ou temporaires, des visites guidées, des ateliers pédagogiques ainsi que des rendez-vous annuels tels que l'exposition d'art contemporain « Carte Blanche » (mars-juin), la « Nuit européennes des musées » (mai) ainsi que les « Rendez-vous aux jardins » (juin), ou encore les « Journées européennes du patrimoine» (septembre).

[581] Laurent Carpentier, *La Fondation Clément, ou la complexité d'une île, Le musée martiniquais entend faire vivre la florissante création locale, loin des marchés de l'art*, publié le 14 janvier 2016.
https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/01/22/martinique-la-complexite-d-une-ile_4852018_1655012.html

2.2.2.3. Envisager une politique culturelle locale

Le 1% artistique, un dispositif de promotion de l'art contemporain régional

Figure 50; Victor Anicet, vitraux de la cathédrale de Saint-Pierre, 2006, photo @Jean Popincourt

Sur le plan local, la CTM met en place des actions ciblées autour de la diffusion des productions artistiques et culturelles. L'équilibre territorial des politiques culturelles emprunte la voie du renforcement de l'intervention de la collectivité dans l'espace public local notamment à travers la reprise du dispositif du 1% artistique.

Le 1% artistique est créé en 1951[582]. Cette mesure qui est à l'initiative du sculpteur René Ichet a deux objectifs, décorer les bâtiments publics et soutenir la création.

Le concept est simple : l'équivalent de 1 % du budget prévisionnel des travaux de construction ou de réhabilitation doit servir à acheter ou commander une œuvre d'art pour décorer des établissements.

« En Martinique la première œuvre financée et implantée dans le cadre du 1%[583] artistique date de 1963. Il s'agit du groupe statuaire installé au Lycée de Bellevue à Fort de France ».

Entre 1963 et 1992 vingt-quatre réalisations[584] ont été financées par le 1% « 20 à l'initiative du Ministère de l'Education Nationale, 1 par l'Enseignement supérieur, et 3 par le Ministère des Finances »[585]. Des artistes comme Dumesnil (Collège de Rivière Pilote : 1967), Charles Édouard (Hôtel des Finances : 1985), Victor Anicet (Trésorerie Générale de Fort de France : 1987) Yvette Vincent-Alleaume et Bernard Alleaume (Campus de Schœlcher : 1977) l'ont été[586]. Sur ces 24 créations, 13 ont été réalisées par des artistes de la région, 11 par des artistes vivants en dehors[587].

Depuis le décret 2002-677 du 29 avril 2002 l'obligation de décoration des constructions publiques s'impose aux collectivités territoriales, dans la limite des compétences qui leur ont

---

582 DAC Martinique, *1% artistique en Martinique : 52 ans de création*Martinique, Fort de France, 2015, 1 vol., p.35, « Ce dispositif prévoit de consacrer 1% du montant des travaux de certaines constructions publiques à la création ou à l'acquisition d'œuvres d'art contemporain. L'annexe au PLF 2012 indique que 40 millions d'euros est le chiffre du financement global 1% depuis 2005. Plus de 12 600 œuvres issues de ce dispositif de soutien à la création ont ainsi donné naissance à un étonnant musée à ciel ouvert.

583 « Le 1% artistique dans les contributions publiques : expressions de la volonté publique de soutenir la création et de sensibiliser nos citoyens à l'art de notre temps, « l'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelé « 1% artistique » est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'Etat, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. Depuis 1951, ce dispositif a donné lieu à plus de 12 300 projets se déployant sur l'ensemble du territoire et sollicitant plus de 4000 artistes http://www.culture.gouv.fr/Aideshttp://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifs-specifiques/Le-1-artistiquedemarches/Dispositifs-specifiques/Le-1-artistique consulté le 03/10/2018

584 Parmi ces 24 réalisations, 13 ont été réalisées par des artistes de la région et 11 par des artistes vivant en dehors de la région.

585 Ibid., DAC Martinique, *1% artistique en Martinique*,

586Dominique Brebion, *le 1% artistique en Martinique*, Slide share en ligne. https://fr.slideshare.net/Aicasc/pp2013-1 consulté le 29/12/2018

587 Ibid., DAC Martinique, p.35.

été transférées par la décentralisation[588]. Pourtant en Martinique on ne dénombre aucune réalisation financée sur le 1% artistique entre 1992 et 2009[589].

En revanche en 2002 l'artiste Victor Anicet se voit confier la décoration de la Cathédrale de Saint-Pierre en Martinique. La réalisation des vitraux est financée par le Club Soroptimist de Trinité-Saint-Pierre[590], avec le soutien financier du Crédit agricole de la Martinique et de la Fondation du Crédit Agricole - Pays de France. Elle est inaugurée en 2006.

Depuis 2009, année des mouvements sociaux, on note une timide relance du financement et les plasticiens commencent à répondre aux appels d'offre. C'est le cas du Biterrois Claude Cauquil et du Martiniquais Mickaël Caruge. En 2009, ils réalisent les fresques murales de l'hôpital de la ville du Marin et du Rond-point de Bellevue, à Fort-de-France qui s'intitule *Les Hommes en Marche*[591].

La reprise du dispositif du 1% artistique ne s'effectue pourtant pas de manière uniforme dans les régions françaises des Amériques. Alors qu'en 2011, à la Martinique le montant des dépenses liées au 1% artistique s'élève à 589 835€, il ne représente que 116 449€ [588] en Guadeloupe et à titre de comparaison, il est de 0€ en Guyane. Ces écarts de financement, au lieu de permettre le développement d'une politique culturelle et artistique globalisée, instituent une forme de mise en concurrence historicisée et désormais systématique.

À la Martinique, la majorité de l'ancien Conseil Régional est porteur du projet du Grand Saint-Pierre. La ville destinée à devenir un pôle d'attraction, de développement pour l'ensemble du Nord Caraïbe est proposée au réaménagement urbain mais aussi à l'embellissement. La conception et la coordination du projet sont confiées à l'écrivain Patrick Chamoiseau. À la fin de l'année 2012, le Parc Naturel Régional de Martinique qui en est le maître d'ouvrage lance

---

[588] Article L1616-1, modifié par la Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016-art. 79. Les communes, les départements et les régions doivent consacrer 1 % du montant de l'investissement à l'insertion d'œuvres d'art dans toutes les constructions qui faisaient l'objet, au 23 juillet 1983, date de publication de la loi n° 83-663 du 22 juillet 1983 complétant la loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat, de la même obligation à la charge de l'Etat.

[589] Dominique Brebion, *le 1% artistique en Martinique*, l'œuvre de Marion Galut (Préfecture de la Martinique : 2013-2014) est financée par ce dispositif. https://fr.slideshare.net/Aicasc/pp2013-1 consulté le 29/12/2018.

[590] Victor Anicet, *Epopée au cœur de la lumière,* site officiel de l'artiste. http://ladoration.fr/vanicet/restitutions/signes/vitraux/ consulté le 24/03/2020.

[591] Claude Cauquil, *Hommes en marche*, une peinture murale (160 m2), Fort de France-2010. 588 Ibid., Dominique Brebion, *le 1% artistique en Martinique*.

un appel à projets artistiques[592] . Pour ce projet les plasticiens Claude Cauquil, Anabell Guerrero, Yolanda Naranjo, Laurent Valère, Hervé Beuze, Patrick Arneton, Marie-Laure Elmin dite Maure et François Piquet ont été retenus. Ils se voient confier la réalisation de trente-deux totems en bois de mahogany de cinq mètres de haut. Installés à l'entrée sud de la ville de Saint Pierre, ce projet porte aussi l'intention régionale selon Corinne Daunar « d'amorcer un rééquilibrage culturel et économique de la Martinique »[593].

Pas exactement à parité, puisque seulement trois femmes sur les huit artistes sont sollicitées. Ce projet permet néanmoins de penser la place de la femme dans la création contemporaine. Il permet aussi de penser les enjeux -esthétiques, économiques et ethnoculturels- ainsi que la coopération transnationale à travers la participation locale (Martinique, Guadeloupe) hexagonale et internationale (Dominique).

Le cas de François Piquet nous intéresse en ce qu'il évoque l'universalité de l'art à dire l'indicible en même temps qu'il illustre l'apparition de « l'artiste-médiateur ». Son illustration de la figure hybride de l'homme s'articule autour de trois sculptures et d'un discours conceptuel. François Piquet prend plaisir à nous donner les outils de décryptage de son travail. *Les arbres écorchés* (trois totems) sont dit-il « comme écorcés-écorchés sur leur partie haute, et laissent apparaître sous l'aubier (sous leur « peau de bois ») une matière organique, charnelle, à mi-chemin entre tissu musculaire et fibre végétale sanglante, comme si l'arbre était « fait comme nous » ou presque. Il sculpte aussi L'homme *planté* qui dit-il « se dresse nu en haut du tronc, les pieds en l'air, les bras le long de son corps pris dans le bois à partir des épaules, à tel point qu'on ne sait s'il a poussé là ou s'il s'y est enfoncé » et enfin *L'homme dans l'arbre* « à l'intérieur du cinquième [qui est] évidemment un clin d'œil à l'histoire de Saint-Pierre et à Cyparis, un renversement de situation de catastrophe naturelle, une ouverture sur l'anthropocène »[594].

Cette vision mêlée de « glissantisme » et d'animisme est évidemment un clin d'œil au processus de formation ethnoculturel caraïbéen –métissage ethnoculturel, de croyances et de pratiques-, mais il prend ici une dimension universelle dans un sens écologique et cosmique.

---

[592] Association Internationale des Critiques d'Art, *Grand Saint – Pierre : Entretien Anabell Guerrero,* publié par aicasc le 12/04/ 2013, consulté le 24/03/2020.

[593] Corinne Daunar, *Le Grand Saint-Pierre*, mars avril 2016 In., *Maisons créoles*. https://issuu.com/maisonscreoles/docs/972mc104_webzine

[594] François Piquet, entretien AICASC Grand Saint- Pierre : François Piquet, le 20 avril https://aica-sc.net/2013/04/20/grand-saint-pierrehttps://aica-sc.net/2013/04/20/grand-saint-pierre-francois-piquet/?fbclid=IwAR0VV6bxU1fNubNWeF44o3hvOXD3rMsinM2z1GzEzJ5LVuhy4v014O0Cprgfrancois-piquet/?fbclid=IwAR0VV6bxU1fNubNWeF44o3hvOXD3rMsinM2z1GzEzJ5LVuhy4v014O0Cprg consulté le 02/11/2018.

Une vision positive du développement de la création plastique en Caraïbe qui se heurte néanmoins à la réalité de la compétition dans l'art. Et de fait, si le financement du 1% artistique est un élément moteur de la création et de la valorisation patrimoniale, il est aussi source de tensions dans la sphère artistique antillaise.

À titre d'exemple, si le phénomène de vandalisme n'est pas nouveau, il est plus rare dans les Antilles francophones. Il apparaît pourtant aujourd'hui dans l'espace public. Nous nous penchons sur un cas de vandalisme médiatisé. Le premier concerne la fresque murale monumentale réalisée par les plasticiens Mickaël Caruge et Claude Cauquil dans le quartier de Madiana. Conçue dans le cadre du programme "Art dans la ville", l'œuvre financée par la commune de Schœlcher « a été dégradée par un candidat qui n'avait pas été retenu » le jour même de son inauguration. Alors que pour Julie Straboni, il faut imputer cet acte de violence au sentiment de jalousie, l'adjoint au maire Félix Catherine, retient surtout l'aspect financier et la perte de plus de 15 000 € qu'aura entrainé l'acte malveillant. Mais au-delà de l'aspect financier cet acte contre-productif au développement artistique et patrimonial révèle les tensions pouvant exister autour de la sélection de l'artiste.

Bien que le financement de l'artiste fasse l'objet de débats dans la sphère artistique, il est exacerbé dans le cadre insulaire où la convoitise et le sentiment d'inégalité se soldent aussi en actes d'incivilité. C'est ce que laisse à penser cet autre exemple de vandalisme commis au « Tropiques Atrium, Scène nationale » de Fort-de-France en 2017. Un artiste mécontent de ne pas avoir obtenu un financement « a enfoncé l'entrée du bâtiment culturel avec son véhicule ». Cette violence selon Christiane Emmanuelle est « érigée en dogme de la nouvelle relation sociale qui pourtant n'a pas vocation à résoudre les problèmes ». Elle illustre selon la Présidente de la Commission Culture de la CTM « les difficultés auxquelles sont confrontées les artistes martiniquais »[595].

[595] Bondamanjak, *Incidents à Tropiques Atrium*, communiqué de presse de Christiane Emmanuelle, publié le 14/02/2017. http://www.bondamanjak.com/incidents-a-tropiques-atrium-communique-de-christiane-emmanuel/ consulté le 13/04/2019.

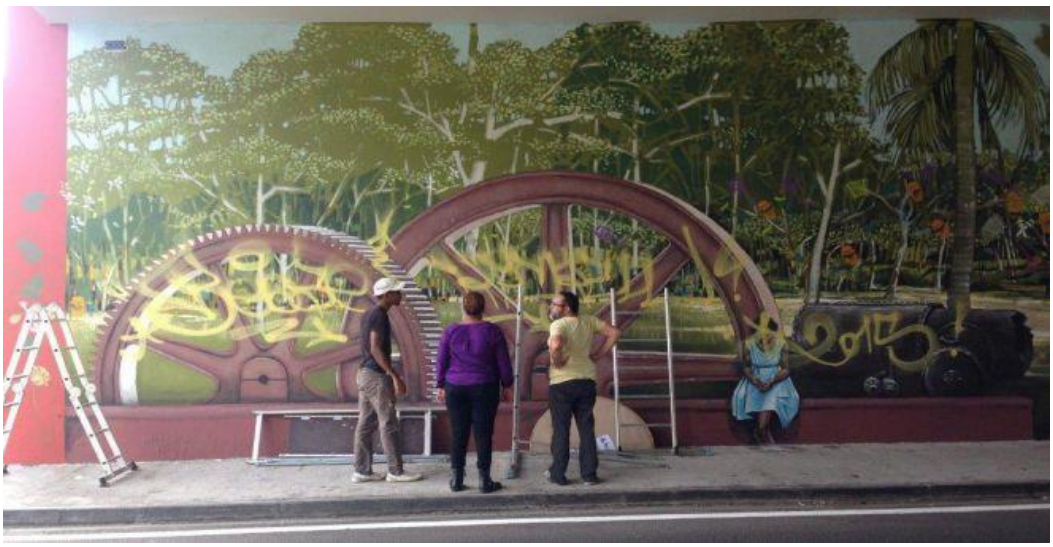


Figure 51 : Mickaël Caruge et Claude Cauquil, Fresque Madiana, acrylic, 2015, photo @inconnu

Le nombre croissant de candidats à la consécration confirme ainsi l'intérêt de l'essor du 1% artistique comme d'autres financements dans le domaine des arts pour une plus grande visibilité des œuvres patrimoniales et mémorielles. Dès 2013, le Conseil Régional pense la question de la monstration des arts visuels au prisme d'un décentrement des lieux de légitimation.

La volonté de faire de la Martinique un lieu d'influence dans la sphère artistique s'est exprimée lors de la première édition de la Biennale Internationale d'Art Contemporain de Martinique (BIAC)[596]. Organisée du 22 novembre 2013 au 15 janvier 2014, l'évènement parrainé par le célèbre sculpteur africain Ousmane Sow illustre une stratégie de normalisation, « qui implique une influence réciproque de la part des membres du groupe »[597]. Avec une programmation placée sous le signe de « la rencontre entre littérature et art contemporain », la première édition, *De la résonance du cri littéraire dans les arts visuels* a fait valoir des figures antillaises de la littérature-monde. Elle avait pour vocation la valorisation du lieu qui a vu naître des écrivains de renom tels qu'Aimé Césaire, Édouard Glissant, Frantz Fanon, Patrick Chamoiseau ou Raphaël Confiant. Ce faisant l'évènement mettait en exergue la filiation, mais aussi l'émulation transdisciplinaire à travers la production visuelle. Cette transversalité disciplinaire très assumée fut exprimée à travers le travail d'une « quarantaine d'artistes de la Caraïbe et

[596] Biac, *Dossier de presse*, 2013-2014. file:///C:/Users/catherine.kirchner/Downloads/%C2%ABDE%20LA%20R%C3%89SONANCE%20DU%20CRI%20LITT%C3%89RAIRE%20DANS%20LES%20ARTS%20VISUELS%C2%BB.pdf

[597] Serge Moscovici, *Psychologie sociale*, éd. PUF, 1984, p.43.

d'autres régions, déployés sur la totalité de l'île en parcours in situ, workshops » et salles d'exposition. Mais en dépit d'un appui institutionnel conséquent[598], et à la suite aux tourments électoraux et statutaires qui ont conduits à la fusion du Conseil Régional et du Conseil Général, la Biennale Internationale des Arts de la Caraïbe, la (BIAC) n'a jusqu'à ce jour pas été reconduite. Et aujourd'hui la Collectivité Territoriale doit répondre à l'incompréhension et à l'exacerbation de certains artistes qui se voient privés d'un outil qu'ils considéraient nécessaire à une visibilité. De fait depuis la constitution d'une assemblée unique, la stratégie de la CTM s'est voulue internationale. Elle a financé par exemple l'association martiniquaise Bokantaj (fondée en 2014) et a parié sur la transdisciplinarité et l'innovation avec une exposition londonienne mettant en avant les nouveaux médias et la sculpture. Dans Divinations of worlds to come, les artistes David Gumbs (Saint-Martin) et Hervé Beuze (Martinique) ont pu présenter un travail numérique et plastique, fruit d'une réflexion sur l'isolement insulaire et sur les modalités de son dépassement. L'initiative est intéressante parce qu'elle fournit un exemple de coopération transnationale qui s'est déroulée en Grande-Bretagne. Le projet a été soutenu par des réseaux européens d'aide aux secteurs des arts et de la culture et financé par le Ministère de la Culture, la CTM et l'Université britannique Goldsmiths.

Cet exemple illustre l'intention régionale de promouvoir les arts plastiques en dehors du cadre insulaire, mais il suscite aussi la question des modalités de sélection des artistes. Dans un article du Mag daté du 5 janvier 2019, sept artistes guadeloupéens se disent « en colère ». L'exposition collective Ou vwé-y ou pa vwè-y[599] en français (tu as vu sans voir) qui a rassemblé les plasticiens guadeloupéens –Thierry Lima, Goodÿ, Stonko Lewest, Hébert Édau, Pierre Chadru, Thierry Mathiasin, Clarus et Yddy, a été l'occasion pour ces artistes d'exprimer leur point de vue. Dans un manifeste, les artistes constitués en un collectif interpellent les décideurs culturels et dénoncent « la valorisation de certains artistes au détriment des autres, qui pose question quant aux critères de sélection, et surtout, aux compétences de ceux qui déterminent les artistes

[598] La BIAC a obtenu le soutien des institutions suivantes : le Conseil Régional de la Martinique, la Mission Grand Saint-Pierre embellie les Trois-Îlets, le Parc Naturel Régional de la Martinique, le Campus Caraïbéen des Arts, le Conseil Général de la Martinique, ATRIUM CMAC, les villes de Fort-de France, Trois-Îlets, Saint-Pierre, le Centre National de la Fonction Publique Territoriale GIP II, Fort de France 2020, le Ministère des Outre-mer, le Ministère de la Culture et de la Communication, l'Institut Français, des médias **: «** Uprising Art, ARC Magazine, Le Petit Futé, Art Absolument, Connaissance des arts, le Journal des arts ».

[599] Exposition *Ou vwè-y ou pa vwè-y,* du 15 décembre 2018 au 5 janvier 2019, au centre culturel Rémy-Nainsouta, Pointe-àPitre, Guadeloupe.

qui méritent d'être vus. Leurs choix correspondent à l'idée qu'ils se font de l'art : il faut mettre fin au diktat ».

Plus globalement et comme le souligne Cecilia Larney auteur de l'article, il s'agit d'une remise en cause d'une politique culturelle qu'ils considèrent comme étant « inadaptée et inacceptable ». Le sentiment de mise en concurrence des artistes les uns avec les autres n'est certes pas spécifique au cadre insulaire, ni même aux Antilles, mais il est exacerbé en milieu postcolonial où le sentiment d'une injonction à « l'idolâtrie de la culture de l'AUTRE »[600] est perçu dans ces anciennes colonies comme non pertinente à la sélection d'artistes. Dénoncée par le collectif, cette politique est jugée contre-productive à la création authentique, et dénote le soupçon d'une volonté de captation de financements divers tels que ceux alloués dans le cadre des projets - Europe Créative, Relais, Culture Europe ou On the Move-, qui sont cependant dévolus au développement des arts numériques partout en Europe.

Alors que les conférences, journées d'études autour des arts multimédias n'en sont qu'à leurs prémices, quelques artistes tels que Henri Tauliault ou David Gumbs connaissent une visibilité jusque-là sans précédent. En 2016, ce dernier est retenu par la Fondation Davidoff Art Initiative pour une résidence d'artiste à Pékin. Il est lauréat de l'appel National Street Art 2017 pour la Martinique et pour Saint-Martin[601] , il est aussi invité à présenter son art multimédia à la Biennale de la Jamaïque, en 2017 et plus récemment, il est commissionné pour une réalisation en Martinique dans le cadre du programme CAP Nord Martinique, financé par le Fonds européen FEADER de Liaison Entre Actions de Développement et de l'Economie Rurale (LEADER)[602], Avec ce programme, on peut raisonnablement parler d'équation « futée » tant le Centre d'Interprétation Paul Gauguin est parvenu à opérer le syncrétisme du savant, du populaire et du multimédia et ainsi capter un financement FEADER. Lors du « Son et Lumière» du 15 décembre 2018 à l'Anse Turin au Carbet, à la Martinique, David Gumbs a présenté sa projection "Gauguin sous les étoiles"[603].

Dans une mapping vidéo, également appelée fresque lumineuse, David Gumbs a combiné les impératifs d'une commande publique orientée vers la valorisation des TIC, la promotion d'un

---

[600] France Antilles, *Exposition Ou vwè-y ou pa vwè-y,* http://www.guadeloupe.franceantilles.mobi/loisirs/sortir/ou-vwe-y-ou-pa-vwe-y-a-voir-a- remy-nainsouta-517599.php

[601] David Gumbs, *Eclosions Digitales,* Trois-Ilets, Martinique, avec la participation du Ministère de la Culture dans le cadre du concours National Street Art 2017. https://vimeo.com/257313148

[602] Le fonds FEADER- LEADER (Liaison Entre Actions de Développement et de l'Economie Rurale) 2014-2020.

[603] David Gumbs, *Gauguin sous les étoiles*, Face Book. https://www.facebook.com/david.gumbs/videos/10217953562370606/ consulté le 17/12/2018.

« art officiel » tout en mettant en lumière les spécificités ou l'évocation du lieu. L'œuvre numérique a rendu hommage au peintre français Paul Gauguin, qui a vécu dans la ville martiniquaise du Carbet en 1887. À partir des vidéos intégrées dans les représentations des tableaux du maître et l'évocation de scènes de la vie rurale en « tan lontan », en français (d'hier), l'artiste a offert une mise en abîme postimpressionniste et technologique dans l'art contemporain. Mais pour Gumbs ce projet artistique n'est pourtant rien d'autre qu'une création « alimentaire ». L'artiste ravi d'être compté parmi les artistes commissionnés, confie toutefois devoir parfois faire des compromis et déplacer ses créations personnelles à un moment ultérieur, voici ce qu'il nous dit :

> « créer en pays dominé [is an art statment on its own !] -ou en français est une gageure en soi !- [604] Il y a un équilibre terrible entre sa propre pratique [dit-il] et être prestataire de service ! Et l'amalgame est d'ordre ici. Je veux maintenant travailler sur des projets où ma sensibilité et mon amour pour le végétal et l'organique s'expriment »[605].

La profession d'artiste d'État, jadis enviée, comporte bien souvent une part de dilemme qui va de l'acceptation de la commande et des avantages qu'elle représente au refus qui signifierait aussi l'impossibilité de faire carrière ou de vivre de son art. Comme ailleurs, le choix est décisif et de lui dépendent la reconnaissance et la consécration. Beaucoup comprennent les enjeux, et cherchent les financements indispensables qu'ils soient européens, nationaux ou régionaux. Pour le Conseil Régional de Guadeloupe, la construction du segment artistique afro-caraïbéen se fait dans un esprit de (re)conquête. La Région Guadeloupe part à l'assaut de son propre territoire, des périphéries et des centres de légitimation de l'art. À titre d'exemple, elle soutient des projets tels que -ArtBemao Guadeloupe, Carifesta XIV Trinidad et Tobago, Éclat d'îles Paris, Biennale de Venise-. Selon le président de Région Ary Chalus, il est question d'amplifier le mouvement avec un cycle d'expositions qui a vocation de montrer « un plan d'actions soutenant à la fois l'audace et l'innovation. Nous avons souhaité inscrire ce plan d'action dans un cadre qui s'accorde avec notre identité, nos valeurs et la révolution du numérique »[606].

---

[604] Expression anglo-saxonne traduite librement.

[605] David Gumbs, entretien en ligne -Messenger, FB-, décembre 2018.

[606] Ary Chalus, Rencontre avec le ministre de la culture Franck Riester, Région Guadeloupe, 08 /04/2019 Région Guadeloupe-Rencontre avec le Ministre de la Culture Franck RIESTER (regionguadeloupe.fr) consulté le 21/08/2021.

Il s'agit d'exporter l'excellence artistique en vue de la conquête des marchés nationaux et internationaux afin d'en faire une stratégie économique gagnante.

En 2018, cette volonté commence à s'exprimer dans le domaine des arts visuels. Avec les expositions collectives Éclats d'îles[607]. La Région Guadeloupe affirme sa volonté d'accroître la visibilité des artistes et de la culture des Caraïbéens. Chaque cycle présente 5 à 6 artistes. La sélection, faite par la Région Guadeloupe[608], réunit des artistes confirmés et reconnus par leurs pairs ainsi que des artistes émergents autour de thématiques de l'art contemporain caraïbéen francophone que sont l'identité plurielle, la résilience, le mystico-religieux.

Ces thématiques sont très peu abordées dans l'art contemporain européen. Ce projet d'exposition a pour ambition d'accroître la représentation des arts visuels afro-caraïbéens. Il le fait de la même manière qu'il active à nouveau la controverse autour de la faible visibilité des plasticiens issus de la diversité ethnoculturelle dans les instances muséales. Il invite aussi à penser la question du traitement des réalités post-coloniales dans ces mêmes institutions, la représentation du Noir dans les œuvres, dans l'histoire et globalement dans la sphère artistique professionnelle.

Cette dernière problématique a fait son irruption dans le débat public il n'y pas si longtemps. Elle a cependant fait enfler la polémique autour de l'implication de la Fondation Lilian Thuram dans le commissariat de l'exposition « Imaginaires et représentations de l'Orient : questions de regard(s) » au musée Delacroix à Paris[609]. À travers cette initiative l'icône du sport français est parvenue à attirer un public non coutumier des salles d'exposition dans un haut lieu de l'art officiel. Dans son discours, Thuram a pris le parti d'interroger les fondements de la représentation de l'altérité dans les peintures de l'Orientalisme, et de libérer la parole endogène du jeune public souvent issu de la diversité ethnoculturelle et des « Cités », autour de l'image, du préjugé et du stéréotype. L'intervention, loin de faire l'unanimité, a suscité une vive polémique. Dans la presse, sans doute peu scientifique, on aura pu lire « À croire qu'on

---

[607] *Éclats d'îles e*st un cycle d'expositions en trois périodes, du 26 avril au 9 mai 2018, dans le quartier de Saint-Germain, Galerie A2Z, du 11 au 23 octobre 2018, pendant la Foire internationale d'art contemporain (FIAC), dans le Marais à la Galerie 24, Beaubourg, puis début 2019.

[608] Une sélection, faite en concertation avec le groupe de pilotage constitué par le Conseil régional et constitué d'artistes et professionnels du secteur.

[609] Exposition *Imaginaires et représentations de l'Orient : questions de regard(s)* au musée Delacroix, Paris, du 11 janvier au 2 avril 2018.

l'attendait pour enfin décrypter l'œuvre de Delacroix ! Delacroix qui, bien malgré lui, se trouve entraîné vers les abysses idéologiques du donneur de leçon ! »[610].

Si l'implication de la Fondation Thuram au Musée Delacroix a suscité l'émoi éditorial et de la presse artistique, cet émoi est resté totalement imperceptible lors du montage de l'exposition L'invention du sauvage au Quai Branly. À croire que dans la sphère de l'art, il existerait une frontière invisible et infranchissable, une chasse gardée et légitime de thématiques, de lieux et d'artistes, s'opposant au tout venant trivial ou populaire. La problématique du « Droit d'expression » dans l'espace muséal concerne toutes les catégories de la profession (plasticien, commissaire, médiateur, guide-conférencier). Au point que la stratégie de monstration devient un enjeu déterminant. Alors que le Conseil Régional cherche la diffusion extra insulaire, le Conseil Départemental effectue un travail de terrain. Cette situation qui selon les analystes peut conduire à l'enchevêtrement de compétences entre les deux institutions et à des blocages-particulièrement lorsque les tendances politiques des deux collectivités sont opposées-, reste néanmoins favorable aux plasticiens comme aux actions de démocratisation des arts et de la culture à l'échelle locale comme à l'échelle nationale.

Le Conseil départemental

Le Conseil Départemental a diverses attributions. Il est compétent dans le domaine de la création, de la gestion des bibliothèques départementales de prêt, des services d'archives départementales, des musées et de la protection du patrimoine. À la Guadeloupe il intervient en faveur de la promotion de la diversité des pratiques picturales des amateurs et des professionnels, notamment à travers l'opération "La classe, l'œuvre" ou l'organisation d'ateliers pluridisciplinaires à dominante arts plastiques. Le dispositif mis en place par les ministères de l'Éducation et de la Culture est destiné à favoriser l'action collective des plus jeunes et l'amélioration des quartiers comme avec le projet "Mon quartier est une œuvre d'art". Pensés pour accroître le ciment social, mettre en exergue la dimension intergénérationnelle, ces projets sont aussi axés autour de la transmission entre les publics et les artistes. Pourtant si tous

[610] Danielle Moulins, *Devant les œuvres de Delacroix, Thuram fait sa propagande anti-occidentale*, journal en ligne, Riposte laïque, article publié le 22 janvier 2018. *https://ripostelaique.com/devant-les-oeuvres-de-delacroix-thuram-fait-sa-propagande-anti-occidentale.html* consulté le 10/05/2018.

ces projets existent c'est bien le constat qu'il reste beaucoup à faire dans tous ces domaines. Et comment recréer du lien social fondé sur le partage de valeurs lorsqu'elles sont exogènes, inadaptées et pour certaines dévalorisantes ? En s'associant aux différentes opérations culturelles, en calquant l'idée de la « Nuit des musées » dans des îles où l'éclairage et les transports nocturnes n'existent pas, le ministère de la culture prend-il réellement en compte les spécificités locales ? En intitulant un projet « Mon quartier est une œuvre d'art" ne met-on pas davantage par analogie, l'accent sur un lieu de vie et un terme négativement connoté depuis qu'un président de la République française souhaitait le « Karchériser ».Et que dire de la « Visite de la Route de l'esclave », ne renvoie-t-elle pas à une période troublée de l'histoire de France plutôt qu'à l'émancipation des Antillais[611] ?

Doit-on y voir la rémanence d'une approche verticale et paternaliste des politiques culturelles? Le financement loin d'émanciper ne semble pas non plus constituer une révolution ni même une évolution, mais un hiatus entre une représentation stigmatisant les dominés et le maintien d'une pensée de système que certains vont jusqu'à qualifier de néocolonial.

Pour autant le projet « Kréyol an Mouvman /Peinture familiale »[612], semble être un contre exemple. Il illustre une forme de prise de conscience de l'importance de la transmission et de l'identification. Le Conseil départemental envisage cette fois de mettre l'accent sur des artistes locaux et fait le choix de mettre la langue créole à l'honneur. Il confie au plasticien guadeloupéen Antoine Nabajoth[613] la tâche de sensibilisation de la population à la peinture et de la valorisation les arts plastiques. La collectivité départementale favorise aussi la monstration avec des journées artistiques transdisciplinaires à l'attention du grand public à « l'Habitation La Ramée » (Sainte-Rose). La 10e édition de « Kréyol an Mouvman » aura vu le montage de l'exposition d'art « Horizons telluriques » autour du concept de « Traces et touches », avec les plasticiens Denis Ninine, François Piquet, Micheline Souprayen, Jérôme Sainte-Luce, Florence Poirier-Nkpa, mais aussi l'exposition «Empowerment» d'Henri Tauliaut.

---

[611] Conseil Départemental de la Guadeloupe *La Route de l'esclave* est le nom d'un parcours patrimonial regroupant des sites liés à l'histoire de l'esclavage, Musées et site patrimoniaux du Conseil Départemental de Guadeloupe.
https://pedagogie.ac-guadeloupe.fr/sites/default/files/File/crivier/arts_culture_20170328_sites_patrimoniaux.pdf consulté le 06/01/2019.

[612] Coco news.com, *Kréyol an mouvman 2018 PROGRAMME 2018-2019*, https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/kreyol-an-mouvman2018/

[613]Antoine Nabajoth (voir Annexe 1).

Le département agit aussi dans le sens de la transmission des savoirs théoriques avec par exemple le financement du Colloque du Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP) « Art et détournement » organisé au Fort Fleur d'Épée dans la ville de Gosier en 2018.

Le Département comme la Région sont conscients des besoins de formation et soutiennent des séminaires réservés aux artistes, aux étudiants, professionnels et amateurs du développement artistique et culturel. Ces deux institutions œuvrent aussi à la démocratisation de la culture et des arts à travers des initiatives locales et mettent en place un parcours artistique, tout public, intitulé « Kréyòl Garden »[614]. Un soupçon d'instrumentalisation des artistes pèse sur les institutions antillaises mais peut-on imaginer meilleur tremplin pour ces artistes en quête de reconnaissance ?

Le soutien du Département a favorisé l'essor des « Arts de la rue » et le projet « Découverte et initiation » a familiarisé les publics au Street Art avec le collectif 4KG et Steek / B.Bird, Jardins de l'Artchipel / Basse-Terre.

Il conduit à la valorisation du patrimoine immatériel à partir de réflexions autour de « L'Art dans le carnaval guadeloupéen »[615].

Dans sa gestion muséale, le Département fait aussi converger valorisation patrimoniale et promotion des arts visuels contemporains. À l'exception du Mémorial Acte, que nous évoquerons ultérieurement, sur les 10 musées les plus importants de Guadeloupe, ceux du Fort Fleur d'Epée, du Fort Napoléon à Terre-de-Haut, de l'histoire à Basse-Terre et de Schœlcher proposent tous les quatre régulièrement des expositions d'art contemporain.

Le musée Schœlcher situé dans le vieux quartier de Pointe-à-Pitre, quant à lui se modernise. Depuis le 21 juillet 2016, il est en travaux pour extension[616]. Deux nouveaux bâtiments sont prévus, dont un pavillon central dédié à l'accueil des visiteurs. La réalisation permettra l'obtention de 50% de surface d'exposition supplémentaire**.** Le projet est inscrit au Plan Musées en régions et bénéficie à ce titre du soutien financier de l'État. Pendant les travaux, les

---

[614] En 2018 Kréyòl Gartden a pour objectif la sensibilisation à l'art sur le territoire. Il réunit tous les artistes des précédentes éditions Wi'anArt au MémorialActe : les plasticiens Ronald Cyrille alias Black Bird, Erauss/Didyer Manette / Jean-Marc Hunt / François Piquet /Minia Biabiany / Rip Art / Laurence Roussas/Philippe Virapin / Atadja Lèwa, /Etienne Roussas/Anaïs Verspan et Diane Hugé http://memorial-acte.fr/expositiontemporaire/kreyol-gartden-wian-art, consulté le 02/06/2019.

[615] A Fort Fleur d'Épée, Gosier, du 8 au 12 avril 2018.

[616] Plus de 900 m² répartis sur 3 bâtiments au lieu de 234 m² sur un seul site. Les travaux de construction de l'extension ont démarré en septembre 2016 et devraient durer 24 mois pour une livraison en septembre 2018.

expositions sont délocalisées à l'Habitation Beausoleil située à Saint-Claude dans le sud de la Basse Terre. Le Musée départemental Schœlcher se distingue des autres en ce qu'il accueille régulièrement depuis 2010 le cycle d'expositions intitulé « Carte blanche »[617.]

Lors de la quatrième édition au Musée Schœlcher il a été demandé aux artistes invités d'interagir avec les pièces de la collection muséale. Une initiative qui n'a pas été du goût de tous. Pour le critique d'art Jocelyn Valton et le plasticien guadeloupéen Eddy Firmin dit Ano, il y aurait incongruité à orienter un projet artistique autour de la figure du libérateur Victor Schœlcher. Ce projet serait contraire à la valorisation des actes de résistance des Nègres marron de la Caraïbe.[618] Un déni de reconnaissance des mouvements de résistance à l'échelon local qui serait à l'origine de l'absence de reconnaissance des luttes endogènes. L'édition 2017 a été l'occasion d'interroger la place de l'artiste dans l'art contemporain et dans 'appropriation de son espace de monstration.

Avec « Carte blanche An VII, Et si l'espace muséal était une kaz ? » la plasticienne Anaïs Verspan interroge le rapport de l'artiste caraïbéen avec l'institution muséale. De même que si l'hommage rendu par les membres de la Maison martiniquaise de la Photographie au photographe disparu Patrick Sorrente[619], ne s'inscrit pas directement dans cette problématique de l'institution muséale, on pourrait y voir un questionnement sur la visibilité des artistes dominés.

---

[617] Liste « Carte blanche » / Carte blanche An I : exposition du 15 novembre 2010-11 février 2011, présente le travail d' : Alex Boucaud, Chantal Novelli, Nikki Elisé, François Piquet, (catalogue par Matthieu Dussauge, Nikki Elisé, Audray Limon, et al.) ; Carte blanche. An II : exposition du 9 janvier-27 avril 2012, présente le travail de : Kelly Sinnapah, Jean-Marc Hunt, (catalogue par Nathalie Hainaut et Scarlett Jésus) ; Carte blanche. An III *Mythologies et légendes du quotidien* du 14 janvier26 avril 2013, présente le travail de : Stan Musquer, (catalogue par Nathalie Hainaut) ; Carte blanche An IV Eddy Firmin, Jocelyn Valton « Carte blanche. An V, *Empreintes et traces* du 19 février-22 mai 2015, présente le travail de : Guy Gabon (catalogue par Matthieu Dussauge, Dominique Berthet, Guy Gabon) ; Carte blanche. An VI, *Réparations* : [exposition, SaintClaude, Habitation Beausoleil-Fonds d'art contemporain, 12 mars-25 juin 2016, présente le travail de : François Piquet (catalogue par Matthieu Dussauge, François Piquet, Eddy Firmin) ; Carte blanche. An VII, *Et si l'espace muséal était une kaz ?* Du 5 janvier-31 janvier 2018, présente le travail d'Anaïs Verspan (catalogue du Conseil départemental de la Guadeloupe) 2014.

[618] Jocelyn Valton, *Résistances, Présences Marronnes, Musée Schœlcher* 31 jan-30 mai 2014. http://jocelynvalton.blogspot.com/2014/02/resistances-exposition-firmin-ano.html

[619]Le photographe Patrick Sorrente est décédé 10 janvier 2019.

Figure 52 : Patrick Sorrente, Louis XV façon bondage style, photographie, année inconnue, photo @Patrick Sorrente

La photographie de Patrick Sorrente intitulée *Louis XV façon bondage* a été présentée par l'association PABE en 2015 à l'occasion de l'exposition *Wouj* ou en français-*Rouge*-. Elle questionnait la symbolique chromatique de la couleur du rouge, qui d'après le *Traité des couleurs* de Johann Wolfgang von Goethe[620], serait la couleur du drame, du danger, du démoniaque mais aussi de la force vitale (le feu et le sang). Ici point de tapis rouge. Il est vert. Une couleur qui comme nous le savons est l'opposé ou complémentaire de la couleur primaire rouge. Quelle place est donc réservée à l'artiste afro-caraïbéen ? Peut-il fouler le tapis rouge réservé depuis Agamemnon, aux puissants, aux célébrités, aux personnalités ? Le rouge ne lui convient-il que dans son aspect négatif : la luxure du roi libertin Louis XV, du mardi gras carnavalesque antillais lorsque les diables rouges sont de sortie ? Sur cette chaise faite de bric et de broc s'applique un bondage qui s'il fait une référence directe au système de servitude et aux blessures mal pansées, pourrait aussi prendre une connotation plus sexuelle puisque le bondage est une pratique érotique et que le substantif « bonda » - signifie le fessier en créole-. Le.a. dominé.e. a –t-il.elle. sa place ou bien n'est-il.elle.qu'un « Objet » destiné au rebut et à la soumission ? Et dans ce cas se pourrait-il qu'un sort meilleur lui soit possible et le conduise vers de verts pâturages où il.elle. pourrait évoluer indépendamment du jugement et du traitement du dominant ?

Toutes ces initiatives témoignent d'une prise de conscience individuelle et collective, de *L'art comme expérience*[621] du réel qui ne se vit pas nécessairement à partir du Centre. Elles permettent le décentrement du regard et illustre la nécessité de repenser les canons esthétiques du côté du local.

[620] Johann Wolfgang von Goethe*, Traité des couleurs, le Farbenlehre,* éd. de Munich, 1810.

[621] John Dewey, *L'art comme expérience* Col. Folio essais (n° 534), éd. Gallimard, 2010

Démocratisation culturelle

« Nous sommes nés de la culture »
Daniel Maximin

Dans le cadre du contrat local d'éducation artistique (CLEA) du Nord Grande-Terre en Guadeloupe, la Communauté d'Agglomération (CANBT) [622] s'étend sur un territoire majoritairement rural éloigné des grands pôles attractifs du département et permet aux villes de Deshaies, Goyave, Lamentin, Petit-Bourg, Pointe-Noire et Saint-Rose de signer le premier contrat local d'éducation artistique du Nord Grande-Terre[623]. La CANBT a inscrit dans ses statuts de novembre 2012 la volonté de faire de la démocratisation culturelle un axe majeur de sa politique. La conjugaison des efforts de l'État, de l'EPCI et des collectivités pour mettre en place un CLEA et deux « Espaces CréationS » favorise les prémices d'une politique dont l'objectif principal vise à la diversification de l'offre culturelle sur le territoire. Ces deux dispositifs participent d'une expérimentation dont la seule obligation pour les artistes locaux est d'élaborer un projet répondant aux enjeux du territoire autour du thème « l'art en mouvement » et l'ouverture sur le numérique et l'audiovisuel. Comme stipulé dans l'appel à candidatures pour une résidence-mission portant sur l'Art en Mouvement, le CLEA est un projet reposant sur un réseau de partenaires financiers. Ainsi la DRAC fournit une allocation de résidence d'un montant de 12 000 € TTC, la CANBT met à disposition du matériel nécessaire à la réalisation des actions et couvre les frais de déplacement sur le territoire (indemnité kilométrique forfaitaire). Les villes partenaires prennent en charge les besoins matériels. Seuls les frais d'hébergement et de repas sont à la charge de l'artiste. Le coût relatif à la diffusion des œuvres existantes et disponibles fait l'objet d'un contrat de cession, de coréalisation ou de coproduction.

[622] Créée en décembre 2010, la CANBT couvre un territoire de 464 km² pour une population d'environ 80 568 habitants.
[623] Préfecture Guadeloupe, Service presse, *Le contrat local d'éducation artistique du Nord Grande terre, une première en Guadeloup*e http://www.guadeloupe.pref.gouv.fr/content/download/6773/48002/file/15062015%20Le%20contrat%20local%20d'éducation%20artistique%20du%20Nord%20Grande%20terre.pdf

Fort de France : 30 ans de politique culturelle

À la Martinique, la volonté de démocratiser l'art et la culture était déjà portée par l'homme politique et poète Aimé Césaire dès 1945. Vingt ans après la départementalisation, le maire de Fort de France, s'interrogeait sur les « Fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple et par le peuple » [624] mais aussi de la « Fonction et signification de l'art dans le monde moderne ». L'ouverture du Premier Festival mondial des Arts nègres à Dakar le 6 avril 1966 fut aussi un moment de réflexion autour des questions d'hégémonie culturelle, de réification de l'art, des modalités de mise en place d'une politique culturelle municipale.
En 1966, Aimé Césaire contribua à l'ouverture du Centre Municipal des Beaux-arts de Fort-deFrance. Sous la direction du peintre Raymond Honorien que nous avons évoqué dans notre première partie, ce centre se dota d'un atelier, d'une galerie et d'un centre de documentation. Dès 1971, le SERMAC consacra une partie de ses ateliers aux arts plastiques.

LE SERMAC

À la suite du succès du festival de Fort de France, les services municipaux dédiés à la culture s'autonomisent progressivement.
Dès 1946, Aimé Césaire crée l'Office Municipal D'Action Culturelle (OMDAC), un organisme avec un budget autonome, mais uniquement financé par la mairie. En 1971 la politique culturelle, placée sous la direction de Jean-Paul Césaire, impulse un nouveau dynamisme. En 1976 l'action culturelle devient un service municipal baptisé le SERMAC (Service municipal d'action culturelle). En devenant un service municipal comme un autre, l'action culturelle est ainsi détachée des tâches administratives et financières et peut se consacrer pleinement à sa mission culturelle.
En 1980 Raymond Honorien qui y enseignait les arts plastiques prend sa retraite et le plasticien « René Louise, lui succède au SERMAC où il crée l'atelier dessin/peinture et « par la même occasion, il intègre dans l'art tout support culturel, philosophique et social qui le précède ou l'accompagne »[625].

---

[624] Aimé Césaire, *Discours de Dakar*, le 6 avril 1966, dans *Gradhiva*, 2009/2 (n°10), pp. 208-215.
https://journals.openedition.org/gradhiva/1604 consulté le 13/01/2019.

[625] Fernand Tiburce Fortuné, « René Louise, Le marronisme ou la quête de l'essentiel, hier et demain », in. *La voie du Fwomajé, L'art du dedans,* éd. Association Fwomajé et Fernand T. Fortuné Martinique, 1994, p.98.

Dès lors le SERMAC devint le lieu incontournable de la création artistique caraïbéenne.
Des tensions au sein du SERMAC poussent le plasticien à former le groupe d'expression plastique TOTEM avec des stagiaires qui fréquentent l'atelier. La formation est novatrice au point que le ministre français de la culture « Jack Lang, en visite à la Martinique à la même époque, parcourt l'exposition et fait ses compliments sur l'effort de créativité »[626]. Ne parvenant pas à fédérer les plasticiens martiniquais autour du « symbolisme et d'une esthétique caraïbéenne », seule une frange d'artistes résolus forme en 1984 un autre groupe qu'ils appelleront Fwomajé, autour d'une proposition pour une Esthétique Caraïbéenne. Le collectif se veut être la mise en commun des expériences et des réflexions artistiques de Victor Anicet, Ernest Breleur, François Charles-Édouard, Bertin Nivor. Fwomajé regroupe alors des artistes qui ont étudié les arts plastiques dans des établissements supérieurs parisiens et qui de retour dans le bassin caraïbéen, cherchent à dépasser l'enseignement académique qu'ils ont reçu et à trouver les outils leur permettant d'exprimer une sensibilité artistique du lieu, éloignée des objectifs de l'art officiel national. En réaction « aux actions menées localement, notamment par le SERMAC, l'État réagit en créant ses propres institutions plus à même de défendre une culture française »[627]. C'est le Centre Martiniquais d'Animation Culturelle (CMAC).

Le CMAC

Le Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC) est la Scène Nationale de Martinique. Elle a pour objectif de favoriser les projets culturels issus du folklore créole, français et du monde. Le CMAC voit le jour le 5 février 1971[628]. Félix Chauleau en est le premier président élu et Michel Philippe le premier directeur.
Fanny Auguiac en devient la directrice en janvier 1975[629] et se voit chargée de restructurer le Centre. Elle dirige la création de grands évènements internationaux avec à titre d'exemple en 1975, l'organisation du « Carrefour de la guitare ». Mais en Martinique le CMAC est

[626] Ibid., Fernand Tiburce Fortuné, p.105.
[627] Ibid., Marie Louis, *L'art contemporain martiniquais de 1939 à nos jours*.
[628] Centre martiniquais d'action culturelle, BNF, https://data.bnf.fr/fr/12140015/centre_martiniquais_d_action_culturelle/ consulté le 19/06/2019.
[629] France Info, Martinique 1°, Joseph Nodin, *Fanny Auguiac critique le niveau insuffisant des arts du spectacle martiniquais,* publié le 19 mars 2018 https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/fanny-auguiac-critique-niveau-insuffisant-arts-duhttps://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/fanny-auguiac-critique-niveau-insuffisant-arts-du-spectacle-martiniquais-570439.htmlspectacle-martiniquais-570439.html consulté le 03/04/2020.

rapidement contesté pour ses orientations idéologiques et trouve ses détracteurs à cause de la faible représentation de la création locale. Dans un article publié le 20 août 1981, le journal le « Monde » souligne les grandes lignes d'une discorde et titre *Le Cmac et le Sermac complémentaires ou en guerre*[630]*?* Il y retrace le conflit qui oppose le CMAC qui « croulerait sous l'argent de l'État » au SERMAC qui « survivrait dans les pires difficultés ». À cette période le conflit porte aussi sur les choix esthétiques et leurs présupposés idéologiques. Le SERMAC souhaitant la valorisation des expressions locales accuse le CMAC de mener « une politique dangereusement " assimilationniste " ».

Il faudra attendre les lois Defferre votées en 1982 et surtout les mesures prises par Jack Lang durant son ministère de mai 1981 à mars 1986, puis de mai 1988 à mars 1993 pour que sonne l'ère de la décentralisation et que l'idée d'un décloisonnement entre arts majeurs et arts mineurs parviennent dans les institutions nationales délocalisées et notamment en Caraïbe. En 1985, le Centre Martiniquais « d'Animation » Culturelle change d'appellation et devient Centre Martiniquais « d'Action » culturelle (CMAC) -une modification nominale qui bien que subtile, marque cependant la volonté politique nationale de favoriser l'accès à la culture légitime (Musées, spectacles vivants, conservatoires…)-, introduit aussi l'idée de soutenir des projets plus proches des attentes de la bourgeoisie locale. Formée à la musique et à la danse classique, Fanny Auguiac[631] qui s'intéresse naturellement aux arts du spectacle est maintenue par l'État français à la tête de l'organisation qui obtient en 1992 le statut en Scène nationale. À partir de 1998 l'établissement utilisera « l'Atrium comme lieu de spectacle »[632]. Le Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC) n'a pas vocation à valoriser les arts plastiques et met à davantage l'honneur l'art dramatique et la musique avec des initiatives telles que « Jazz à la Martinique». Arrivée en fin de carrière Fanny Auguiac, déplorant des charges et des frais de fonctionnement trop conséquents[633], dressera un bilan de l'action du CMAC qu'elle jugera insuffisant dans

---

[630] Le Monde, *Le Cmac et le Sermac complémentaires ou en guerre ?* https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/08/20/le-cmac-ethttps://www.lemonde.fr/archives/article/1981/08/20/le-cmac-et-le-sermac-complementaires-ou-en-guerre_2731998_1819218.htmlle-sermac-complementaires-ou-en-guerre_2731998_1819218.html

[631] Ibid., la1ere.francetvinfo.fr *Fanny-auguiac-critique*. Fanny Auguiac est née en Bretagne de parents roumain et polonais. Elle s'installe à la Martinique en 1968 avec son époux.

[632] Ibid., Centre martiniquais d'action culturelle, BNF, consulté le 19/06/2019.

[633] Africultures, *CMAC (Centre Martiniquais d'Action Culturelle)* « Le Centre Martiniquais d'Action Culturelle est une association à but « non commercial » qui tire l'essentiel de ses ressources, des subventions annuelles accordées à parité par ses tutelles, le Ministère de la Culture et de la Communication et le Conseil Général de la Martinique. Le total des subventions représente 62% des recettes. Ce budget est complété par les

certaines disciplines artistiques et sans mentionner les arts plastiques, le considérera comme n'étant pas « totalement positif »[634].

L'Atrium

Depuis le 30 mai 2014, Tropiques Atrium Scène nationale est un établissement Public de Coopération Culturelle (EPCC). Il a été créé par arrêté préfectoral et réunit le CMAC et l'Atrium. Cette même année, le Burkinabé Hassane Kassi Kouyaté est nommé directeur. Il propose de développer une programmation pluridisciplinaire ouverte sur la Caraïbe, l'Europe et le Monde. En faisant de la jeunesse une priorité, en portant une attention particulière à l'accompagnement des équipes artistiques martiniquaises et à leur visibilité, il affirme dans sa profession de foi vouloir favoriser la formation des artistes et la diffusion au grand public.

Dans son contrat d'objectifs sur 3 ans, l'homme de théâtre devait obtenir du Ministère de la Culture, en concertation avec le Conseil départemental, la rétrocession du label Scène nationale. C'est chose faite en juin 2015. La structure soutenue par la CTM qui en est le premier investisseur avec 3M€ par an, contre 1M€ de la part de l'État, affiche un bilan positif. Le dialogue entre Tropiques Atrium Scène nationale et les collectivités locales, les acteurs du monde culturel, la société civile, les associations, demeure une priorité. La constitution d'un réseau allant du local à l'international est une autre priorité qui conduit l'Atrium à se mettre en relation avec des établissements tels que le Centre des Cultures et des Arts de la Caraïbe (CCR) de l'habitation Fonds Saint Jacques à Sainte Marie (Martinique), Scène nationale L'Artchipel et Sonys (Guadeloupe), l'EPCC de Guyane, le Tarmac à Paris, le Théâtre de Chelles et le Théâtre de Nuithonie en Suisse, la Termitière, le Centre de développement chorégraphique de Ouagadougou[635]. Au terme de son mandat, Hassane Kassi Kouyaté fait le choix de ne pas renouveler sa mission[636]. Il quitte Tropiques Atrium en décembre 2018. Dans un entretien

---

recettes propres au CMAC (spectacles, cinéma, festivals), les aides financières ponctuelles des collectivités, d'entreprises et d'organismes d'aide à la diffusion. En 1999, le montant total du budget s'élevait à 15,953 millions de francs. » http://africultures.com/structures/?no=3049 consulté le 21/11/2019.

[634] L'officiel de Martinique, *Entretien avec Fanny Auguiac,* https://www.lofficielmartinique.com/ne-pense-quon-puissehttps://www.lofficielmartinique.com/ne-pense-quon-puisse-fideliser-public-on-ne-cree-de-grands-evenements-culturels-entretien-fanny-auguiac/fideliser-public-on-ne-cree-de-grands-evenements-culturels-entretien-fanny-auguiac/ consulté le 10/06/2019.

[635] Tropiques Atrium, *Tropiques Atrium scène nationale, La Martinique Fort de France* https://www.scenes-nationales.fr/scene_nationale/tropiques-atrium-2/

[636] Hassane Kassi Kouyaté, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 15/10/2016.

accordé à l'Officiel Martinique[637], il rappelle l'objectif des missions qui lui ont été assignées. Mais dans un bilan d'expériences, il fait aussi un retour sur les freins à sa mission et au développement des arts et de la culture en Caraïbes. Il souligne un manque de structuration du territoire, la nécessité de professionnalisation, les conflits internes au secteur. Ces conditions sont selon lui des préalables sans lesquels ce secteur ne pourra connaître l'essor auquel il aspire. Depuis le 1er janvier 2019, cette mission revient à Manuel Césaire qui doit à son tour proposer des programmes de qualité dans un territoire où le manque structurel reste un frein à la monstration des arts et de la culture et particulièrement à celle qui a trait aux arts visuels.

2.2.3. De la monstration des arts afro-caraïbéens

« Esse est percipi » (en français Exister, c'est être vu) [638]

2.2.3.1. Les musées de la France des Amériques

La monstration des arts plastiques incombe aux musées. Et depuis ces vingt dernières années, *L'évolution du rôle des musées*[639], comme le souligne Jean Duvallon se situe sur les plans organisationnel, décisionnel, sociétal et symbolique. *L'évolution du rôle des musées* est dit-il désormais « souvent très liée à des décisions politiques, leur fonctionnement et leur devenir sont directement liés à l'émergence et à la rationalisation des politiques culturelles. » Le plus grand changement réside précise-t-il dans un élargissement patrimonial. Ces évolutions modifient les missions initiales du musée qui à l'origine est « une institution permanente à but non lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son

---

[637] Hassane K. Kouyaté entretien avec Audrey Lordinot, S*on expérience martiniquaise création et diffusion en Martinique (3/3)*, 11 juin 2018. 3/ Entretien avec Hassane K. Kouyaté : son expérience en territoire martiniquais (1/3) - L'officiel Martinique (lofficielmartinique.com)

[638] Jorge Luis Borges., Casares Adolfo Bioy, *Chroniques de Bustos Domecq*, Robert Laffont, 1967-2011. Consulté le 24/01/2019.

[639] Jean Duvallon, *La Lettre de l'OCIM*, 1997, n°49.

environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation »[640]. Mais aujourd'hui, le musée se doit d'être rentable et de répondre aux attentes des publics. En Caraïbes comme dans l'Hexagone, les musées restent soumis au contrôle de l'État pour l'attribution des labels qui conditionnent aussi leur soutien financier. Pour cette raison et en application du principe constitutionnel de libre administration, les collectivités territoriales se posent comme les premiers promoteurs de musées en France, mais n'ont ni les moyens, ni les structures de leurs ambitions.

Les musées martiniquais labellisés

La Martinique compte sept musées labellisés « musée de France » [641] dont cinq de la Collectivité Territoriale de Martinique. Bien que Région et Département n'existent plus en tant que tels, mais nous avons fait le choix de conserver les appellations recensées en 2019, soit le musée régional d'histoire et d'ethnographie à Fort de France, l'écomusée de la Martinique à Rivière Pilote, la Maison de la Canne aux Trois-Ilets, le Musée du Père Pinchon, le musée départemental d'archéologie à Fort-de-France, le musée volcanologique de Saint-Pierre (Musée municipal) et le Muséum d'histoire naturelle à Fort-de-France[642].

Les musées guadeloupéens labellisés

En Guadeloupe, seuls quatre musées bénéficient de l'appellation Musée de France : le Musée Schœlcher à Pointe-à-Pitre, l'Écomusée de Marie-Galante à Grand-Bourg, le Musée Saint-John Perse à Pointe-à-Pitre et le Musée d'archéologie précolombienne Édgar-Clerc au Moule.

---

[640] ICOM, d'après les statuts du Conseil international des musées (*The International Council of Museums*, ICOM), adoptés lors de la 21e Assemblée générale à Viennes, Autriche, le 24 août 2007. https://icom.museum/fr/activites/normes-et-ligneshttps://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/directrices/definition-du-musee/

[641] Le principe du contrôle scientifique et technique de l'État sur les musées territoriaux est affirmé par les articles L. 410-2 et L. 442-11 du code du patrimoine et ne vise que les musées ayant obtenu l'appellation « musée de France ».

[642] Martinique la 1ère, *Le nouveau musée de Saint-Pierre est ouvert au public.* Le mémorial de la catastrophe de 1902, musée Franck Perret de Saint-Pierre, est désormais un bâtiment moderne de 120m2, pourvu de collections d'objets. Symboliquement il est de nouveau accessible au public à compter de ce mercredi 8 mai 2019, jour anniversaire de l'éruption de la Pelée. Le nouveau musée de Saint-Pierre est ouvert au public - Martinique la 1ère (francetvinfo.fr), consulté le 08/05/2019

Si la Martinique est mieux lotie que la Guadeloupe et qu'elle est dotée de près du double du nombre de musées, force est de constater qu'aucun de ces établissements labélisés n'est dédié à la promotion de l'art contemporain.

Poursuivant le référencement des musées labélisés par ceux qui ne l'étaient pas, nous avons fait le choix de consulter des sites en ligne. Souvent moins officiels, ils permettent cependant d'obtenir des informations complémentaires et faciles d'accès. Et parce que l'industrie du tourisme a vocation à mettre en valeur des facteurs d'attractivité tels que les arts et la culture locale, nous avons décidé de recenser les propositions de visites muséales en ligne.

Référencement en ligne des musées

Le site de voyage Tripadvisor répertorie 26 entrées pour « musées en Martinique », mais ne les distingue pas des galeries privées (Galerie Sophen, Galerie couleur locale) des Fondations privées (Clément). La même remarque s'applique pour les 22 musées Guadeloupéens.

Wikipédia

Bien que non scientifique, l'encyclopédie libre nous permet de recenser 22 musées à la Martinique[643], mais aucun n'est spécifiquement dédié à la création contemporaine.

[643] Musée des figurines végétales(Basse-Pointe), Galerie d'histoire et de la mer, Musée Paul Gauguin (Le Carbet), Musée départemental d'archéologie précolombienne (Musée de France), Musée d'histoire naturelle (Musée de France), Réserve du père Pinchon (Musée de France), Musée régional d'histoire et d'ethnographie (Musée de France), (Fort de France), Habitation Clément (Le François), Maison du volcan (Morne-Rouge), Ecomusée de la Martinique (Muée de France) Rivière Pilote, Musée du rhum Saint-James et Musée de la banane (Sainte-Marie), Musée des arts et des traditions populaires (Saint-Esprit), Centre de découverte des sciences et de la terre, Habitation Perinnelle, Musée historique de Saint-Pierre, Musée Franck A. PerretMusée vulcanologique (Musée de France) (Saint-Pierre), Musée du château Dubuc (Tartane), Musée de la Mer, Maison de la canne (Musée de France), Musée de la Pagerie, La Savane des esclaves (Trois Îlets),Musée de la pêche (Le Vauclin).

L'encyclopédie libre recense 27 musées à la Guadeloupe**,** le classement distingue les musées départementaux [644] , traditionnels [645] , les Habitations [646] , les Forts [647] dans lesquels des manifestations culturelles et artistiques ont lieu.

Musées de France

Le site dénombre 6 musées à la Guadeloupe et 5 à la Martinique.

Remarques

Nous notons que sur les différents sites, les entrées, les classements et les données sont hétérogènes. Étonnamment le MémorialActe est classé dans « Autre » avec l'Aquarium de Guadeloupe (Gosier), le Musée de la photographie de (Gourbeyre), le Musée Gerty-Archimède (Basse-Terre) ou le Musée L'Herminier (Pointe-à- Pitre (Musée de France).

Notre recensement des musées de Martinique et de Guadeloupe confirme le manque de structures à l'échelon local. En effet, à population équivalente, les villes de l'Hexagone sont mieux dotées en institutions muséales. À titre d'exemple le site officiel du tourisme de la ville de Nantes[648] dénombre vingt musées et celui de Nice une quinzaine en incluant les musées municipaux, départementaux et nationaux[649].

Ce recensement confirme aussi la différence entre la politique culturelle de Martinique et celle de Guadeloupe, toutes deux inexistantes selon certains et incohérentes pour les autres.

Comment en effet comprendre qu'il y ait 3 musées labellisés de plus en Martinique qu'en Guadeloupe ? La problématique culturelle se pose à tous les niveaux de la strate étatique. Elle intéresse les municipalités qui ouvrent leurs écoles tant aux ateliers de création qu'aux expositions des œuvres, elle concerne aussi directement les plasticiens contemporains. En effet

---

[644] Le musée Schœlcher (Musée de France), Musée Edgard Clerc (Musée de France) (Moule), L'écomusée de Marie -Galante (Musée de France).

[645] L'écomusée créole de la Guadeloupe, (Sainte- Rose), Le musée du rhum (Sainte Rose), Le musée du café (Vieux-Habitants), Le musée Saint-John Perse (Pointe-à-Pitre) Musée de France), Le musée du coquillage (Pointe-Noire). Le musée de la graine (Trois Rivières), Le musée "Costumes et Traditions", de Périnet, (Gosier), Le musée de la canne, à Port-Louis, Le musée de la Guadeloupe, Le musée costumes et traditions de la Guadeloupe.

[646] Maison de la forêt sur la route de la Traversée, Maison du bois à Pointe-Noire, Maison du cacao (Pointe Noire), Maison du café (Vieux habitants), Maison de la banane Trois Rivières, Maison de la noix de coco Saint- François.

[647] Le fort Delgrès (Basse-Terre), Le fort Fleur d'épée (Gosier), Le Fort Napoléon des Saintes.

[648] Nantes tourisme, *Musées à Nantes* https://www.nantes-tourisme.com/fr/musees-nantes consulté le 04/04/2020

[649] Office de tourisme métropolitain Nice Côte d'Azur, Musées, https://www.nicetourisme.com/musees consulté le 04/04/2020

rappelons que la Région Martinique n'a plus de FRAC et n'a pas non plus de musée des BeauxArts, alors que la Guadeloupe s'est dotée d'un Fonds Départemental d'Art Contemporain en 2015 et que son premier Musée des Beaux-Arts a été ouvert en 2017 par le collectionneur privé Jérôme Filleau.

Dans ces conditions de manque et de démarrage inégal et tardif, quel rôle les galeries peuventelles jouer dans la valorisation de l'art contemporain afro-caraïbéen ?

2.2.3.2 Le recensement des galeries

Pour le recensement des galeries aux Antilles, nous nous sommes appuyés sur le *Guide de la Caraïbe culturelle* publié en 2010, des sources institutionnelles, des publications touristiques et commerciales. Ce recensement met en avant l'absence plutôt que l'abondance de galeries et la problématique qui se pose dans la construction et la visibilité de ce segment de l'art contemporain.

Une construction qui, selon la commissaire indépendante Régine Cuzin, « ne coule pas de source »[650]. À la suite des expositions « Latitudes » qu'elle a conçues en partenariat avec la Mairie de Paris, le Ministère de la Culture et de la Communication et le Secrétariat d'État à l'Outremer, après « Kréyol Factory » en 2009 ou OMA en 2011, on se serait attendu dit-elle à ce que « les artistes antillais et haïtiens commencent à bénéficier d'une forme de visibilité en France ». Mais prendre part au marché national et international reste encore aujourd'hui une gageure pour des artistes très peu représentés par des galeries lors de foires, de salons ou de biennales. Or les galeries permettent une visibilité, elles jouent même selon François Rouet « un rôle essentiel dans l'émergence et la construction de la notoriété des artistes et, partant, la vitalité de la scène artistique française»[651] .

---

[650] Régine Cuzin, entretien in. *Le Guide de la Caraïbe Culturelle.* Régine Cuzin a été la commissaire chargée des expositions d'art contemporain *Latitudes* à l'hôtel de ville de Paris de 2002 à 2009, de l'exposition *Kréyol Factory* en 2009, *Le Guide de la Caraïbe Culturelle*, Ed., Jutta Hepke & Gilles Colleu, p. 288.

[651] François Rouet, *Les galeries d'art contemporain en France en 2012, In., Culture étude 2013/2 (n°2),* pp. 1- 12 file:///C:/Users/catherine.kirchner/Downloads/CE-2013-2-site%20(2).pdf consulté le 07/07/2018.

Grâce au rapport Rouet du Département des études, de la prospective et des statistiques établi en 2012, on apprend que sur les 2 191 galeries d'art contemporain repérées en France, plus de 1 000 galeries sont domiciliées à Paris (soit 48%). L'étude nationale montre aussi que

> « la fracture entre Paris et les régions est manifeste : la proportion de galeries participant aux foires et salons d'art contemporain (nationaux et internationaux) est nettement supérieure pour les galeries de Paris et d'Île-de-France (68 %) par rapport à celles établies en région (40 %) ».

Les régions antillaises souffrent d'un manque structurel (Écoles d'art, musées), nous l'avons déjà montré. Comme pour les musées, elles manquent aussi de galeries et leur référencement est aussi problématique. Il diffère d'un site en ligne à un autre et n'est pas exhaustif ni toujours scientifique. Ces galeries sont essentiellement listées sur des sites touristiques plus nombreux que ceux dédiés exclusivement aux arts. Dans sa rubrique « À visiter/À voir » le site de voyage *tripadviso*[652], fait mention de 6 galeries en Martinique et autant en Guadeloupe. Pour *Le Petit futé*[653], les galeries sont deux fois plus nombreuses (12 en Martinique et 14 en Guadeloupe)[654]. La Fédération martiniquaise des offices de tourisme et syndicats d'initiatives rassemble artisanat et artisanat d'art. Elle dénombre 27 galeries. En revanche, le site touristique click'N visit Martinique[655]ajoute les galeries « 14°N 61°W » et « Le vin l'Art, et vous »[656]. Tout comme la Fondation Clément, la distillerie Habitation Saint Etienne -HSE- ou Château Dépaz cette dernière structure présente la particularité de combiner deux secteurs traditionnellement distincts l'alcool et l'art. Cependant « Le vin l'Art et vous » se distingue par le choix de cette boisson originale au pays du rhum. En prenant cette option « Le vin l'Art et vous » met aussi à l'honneur une production viticole s'inscrivant dans une tradition exogène. Cette alliance du viticole et de l'art n'est pas nouvelle dans l'Hexagone, on songe à l'évènement rétrospectif

---

[652]Tripadvisor, https://www.tripadvisor.fr/Attractions-g147327-Activities-c49-t1-Martinique.html consulté le 7/07/2018

[653] Petit Futé, *Les meilleures Galeries d'art de Martinique* https://www.petitfute.com/p7-martinique/c1168-shopping-mode-cadeaux/c408-galerie-d-art/ consulté le 7/07/2018

[654] Petit Futé, *Les meilleures Galeries d'art de Guadeloupe* https://www.petitfute.com/p5-guadeloupe/c1168-shopping-mode-cadeaux/c408-galerie-d-art/ consulté le 7/07/2018.

[655]Click'N visit Martinique consulté le 09/06/2019. http://martinique-bonjour.click-n-visit.fr/a-voir/communes/le-vin-l-art-et-vous/poi-282920

[656] Le Vin l'Art et Vous https://www.facebook.com/pg/Le-Vin-LArt-et-Vous-769108269791665/posts/?ref=page_internal consulté le 09/06/2019

organisé à Beaubourg par le célèbre producteur de champagne Dom Pérignon en 2014. À cette occasion, il avait mis en scène la sculpture « Balloon Venus » du **(**non moins) célèbre artiste américain Jeff Koons, et en avait fait l'exquise coupe du jour.[657]Mais la combinaison déjà éprouvée sur le Continent n'a pas manqué de surprendre les Martiniquais qui ont tout d'abord boudé la galerie. Mais avec le temps et faute de pouvoir exposer à la Fondation Clément, les artistes acceptent bien volontiers l'opportunité, moyennant finance d'accrocher leurs œuvres et le public est de plus en plus nombreux à venir y acheter des bouteilles de vin importées de France à défaut d'une œuvre d'art. Au-delà de cet exemple spécifique, on notera que l'alliance de l'art et des spiritueux continue d'inspirer, puisque le plasticien Ricardo Ozier-Lafontaine se voit proposer l'illustration d'une série limitée de la collection « Aïkan Whiskey » [658] en 2019.

Mais pour en revenir au recensement des galeries, nous nous sommes aussi appuyés sur les informations contenues dans *Le Guide de la Caraïbe Culturelle 2010*[659]. Nous avons constaté qu'il ne recense que les galeries : « T&T » (2007), « Imagin'Art » (2007), la galerie virtuelle « Artawak » (2003) en Guadeloupe et « La Batelière » (1998) en Martinique. « Canopy » (2006) et « JM'arts » ont toutes deux leur siège social à Paris. La Maëlle Galerie qui n'a vu le jour qu'en 2012 ne figure naturellement pas sur l'édition 2010. Créée par Olivia Breleur, la fille du plasticien martiniquais Ernest Breleur, la galerie affirme une volonté de construire à l'international « une pensée archipélique révélant une ligne fragmentée et cohésive résolument tournée vers les questionnements liés à l'espace-résiduel ou à l'état de ruine, à la mémoire-à l'histoire-au corps et à l'identité-de genre, culturelle et sexuelle-»[660].

Elle est également localisée à Paris et figurera sans aucun doute dans les prochains référencements du *Guide de la Caraïbe Culturelle* et cela d'autant plus qu'elle connait un succès grandissant. À titre d'exemple, elle était présente : ZONAMACO Mexico Arte Contemporáneo, UNTITLED ART FAIR, FIAC (Foire internationale d'art contemporain-

---

[657] Béatrice De Rochebouet, *De l'art et du vin*, publié le 03/01/14. https://avis-vin.lefigaro.fr/magazine-vin/o110133-de-l-art-et-du-vin consulté le 09/06/2019.

[658] Artist collection by AÏKAN, 2019, série limitée numérotée Ricardo OZIER-LAFONTAINE, Photo Pack shot. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2437897519563697&set=a.104864466200359&type=3&theater consulté le 17/06/2019.

[659] *Le Guide de la Caraïbe Culturelle 2010* fait exception à ce corpus de sites internet, puisqu'il s'agit d'une publication papier.

[660] Site Galerie Maëlle, http://www.maellegalerie.com/fr/galerie.php consulté le 17/06/2019.

Paris). - Invitée par la Fondation FIMINCO[661], la galerie « Maëlle Galerie » a signé le 22 mai 2019 son installation « dans le quartier culturel de Romainville dans un espace de 100 m2. »

> Elle « rejoindra pour 2020 les galeries Jocelyn Wolf, Air de Paris, Imane Farès, Vincent Sator, et in situ - Fabienne Leclerc […] la galerie fera partie de cette grande aventure, un projet total, et ambitieux et sans précédent sur 11 000 m2 avec les réserves du Frac Île de France, une résidence d'artistes, un auditorium, plusieurs structures d'enseignement supérieur artistique. Une opportunité pour la Maëlle Galerie de poursuivre ses rêves, d'écrire son histoire à d'autres échelles »[662].

Le site « ArtsUp »[663], ne recense que deux galeries en Martinique : « Arts Pluriels » « JM'arts » dirigée par Johanna Auguiac, qui comme Fanny, sa mère est très présente dans les institutions de promotion de ce segment de l'art. Le site ne mentionne pas les galeries « Colette Nimar », « 14°N 61°W»[664] , ni « Tout'Koulé » (Trois-Ilets), qui figuraient pourtant parmi les plus actives ces dernières années.

Toutes ces galeries s'adressent à des publics différents. Certaines soutiennent la création locale, d'autres ont des ambitions ouvertement commerciales, d'autres encore font de l'évènementiel à l'attention d'une bourgeoisie locale ou métropolitaine ou de touristes de passage.

Nous constatons que le faible nombre de galeries et l'hétérogénéité du référencement sont préjudiciables à la visibilité des artistes et méritent une réelle attention dans un marché émergent. Ils sont les prérequis à la construction d'un segment de l'art sur un marché qui, à en croire Régine Cuzin, « ne s'intéresse pas encore suffisamment aux artistes de l'outre-mer »[665]. Ce n'est pas nécessairement parce que ces artistes ne sont pas remarqués qu'ils n'intéressent pas le marché, mais plutôt parce qu'ils sont invisibles sur la scène nationale et

---

[661] L'entreprise immobilière Fiminco a mis en œuvre un projet de centre culturel dédié à l'art contemporain. Le groupe Fiminco est habitué au mécénat avec notamment son soutien à l'Orchestre de Paris en résidence à la Philharmonie de Paris. La Fondation Fiminco devrait ouvrir en 2019.

[662] Maëlle Breleur, annonce l'installation de la galerie Maëlle sur le site de la ZAC de l'Horloge, situé entre la butte de Romainville et le canal de l'Ourcq, entre Pantin et Bobigny. https://www.facebook.com/maelle.galerie?__tn__=%2CdlC-R-R&eid=ARBcifntHRFU_fAAsfRBYiFXupiWQzXJ6rNrSEscudjC-DZxW3I1534FZD46ZPMciCoSPmaqfzdTZelC&hc_ref=ARR4tahuEyKhHkGOBLMSCEjzHKOlyyw35PicRawCVZ49Oi9Pkk60wg6vWc2HBaKbhL4

[663] Arts up, http://www.arts-up.info/galerie_art_DOM-TOM_97.htm

[664] Janine Bailly, *À la galerie 14°N 61°W, « Shadow Projector »* consulté le 09/06/2019. https://www.madinin-art.net/a-la-galerie-14n-61w-shadow-projector/

[665] Ibid., Régine Cuzin

internationale. Il est vrai que si la décentralisation a entrainé une augmentation du nombre de galeries dans l'Hexagone durant les années 1980, tel n'a pas été le cas en Caraïbes. Selon la Maison des artistes, il n'existe pas de liste officielle des galeries antillaises cotisant à la MDA. Pourtant sans possession de données statistiques, nous savons que le négoce d'art antique ou classique est quasiment inexistant dans les deux départements français des Outre-mer. Seules les œuvres d'artistes vivants ou ayant exercé depuis la deuxième guerre mondiale font l'objet de quelques transactions effectuées par les très peu nombreuses galeries spécialisées dans les arts modernes et contemporains en Caraïbes. Elles interviennent principalement sur le premier marché à l'exception de la « Galerie Nimar » qui tente de développer le second marché. En l'absence d'un secteur structuré et d'une confidentialité importante, il est extrêmement difficile d'évaluer le volume des transactions ou le chiffre d'affaires réalisé dans ce cadre.

Les entretiens menés auprès d'artistes martiniquais et guadeloupéens et les publications sur le site FaceBook confirment néanmoins cette réalité. De même leur présence sur le marché international qui en principe passe par la participation à des foires ou salons à l'étranger ou des résidences d'artistes, reste limitée. Bien que la Martinique soit depuis 2014 membre associé de l'AEC (*Association des États de la Caraïbe*), l'intégration effective de la Région sur le plan culturel est insuffisante. Le manque d'outils de diffusion est certainement un frein, mais il n'est pas le seul. Des facteurs exogènes freinent aussi la visibilité des artistes et des œuvres -difficultés et coûts des transports-, méconnaissance du réseau culturel et complications communicationnelles -la barrière de la langue-.

Dans ce contexte, le marché de l'art en Caraïbe est souterrain et s'appuie essentiellement sur ce que l'artiste Claude Cauquil nomme « un réseau personnel ». Les œuvres sont vendues de l'artiste au particulier. Elles échappent ainsi au recensement comme à toutes formes de visibilité et de fiscalité.

Contrairement aux galeries parisiennes, l'absence de référencement dans la nomenclature d'activités françaises, de rapports d'activités, de maisons de ventes empêche l'analyse des transactions, le développement des activités comme la promotion. En l'absence de données quantifiables, une typologie des galeries est malaisée, pourtant l'émergence du segment de l'art contemporain dans les Outre-mer est perceptible au niveau local comme en attestent les inaugurations du Mémorial ACTe en 2015 à la Guadeloupe ou celle des nouveaux espaces de monstration de la Fondation Clément en 2016. Si les résultats globaux de 2019 ne sont pas encore connus au moment où nous rédigeons, les chiffres par musées et monuments sont prometteurs. Selon l'enquête publiée par l'Office du tourisme et des congrès, la fréquentation

des musées à l'échelon national est en hausse. Au niveau local certains lieux ferment comme la galerie D'art Tout Koulè aux trois îles, Martinique, d'autres ouvrent leurs portes comme 14 °N 61W à Fort de France, Martinique et d'autres encore à la faveur des d'expositions temporaires de prestige profitent aussi de cette embellie parce qu'ils ont su intéresser différents publics locaux autour de la question de la mémoire collective et de l'ouverture sur les mondes de l'art contemporain caraïbéen.

2.2.3.3.Le Mémorial comme acte historique et de création

> « La pensée de la trace est la plus sensible qui soit aux liaisons magnétiques qui forment la grammaire du Tout Monde et dans la mesure où les cultures ataviques tendent aujourd'hui de plus en plus vers le composite, le recours à la création par trace, et les traces qui se distinguent des pensées de système vont progressant et s'affinant »[666].
>
> Édouard Glissant

Le 26 octobre 2004, à l'occasion de son discours de politique générale le président de Région, Victorin Lurel décide de créer un mémorial sur la traite et l'esclavage. L'année suivante est celle de la constitution d'un comité scientifique, précisant les contours du projet sous l'autorité du professeur Jacques Adélaïde-Merlande, professeur honoraire à l'Université des Antilles et de la Guyane. En mai 2007, l'architecte et critique d'art Jean-Loup Pivin (fondateur de BICFL[667] en 1986) et son associé Bruno Airaud ainsi que l'anthropologue Thierry L'Étang se voient confier la mission du développement de la programmation du Mémorial ACTe qui est un « centre Caraïbéen d'expressions et de mémoire de la traite et de l'esclavage, à Pointe à Pitre en Guadeloupe »[668].

---

[666] Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde, Esthétique 1*, Paris, Gallimard, 2006, p. 188.

[667] BICFL est un bureau parisien d'ingénierie en charge du développement de projets de valorisation urbaine, culturelle, patrimoniale et touristique en France, dans les Outre-mer et à l'international.

[668] *Les investissements proviennent de la Région Guadeloupe, le FEDER et l'Etat*

La création du Mémorial ACTe [669] est un évènement majeur. Sur le plan politique, elle est un geste fort de l'administration centrale vis-à-vis des départements des Outre-mer. La Guadeloupe qui, jusqu'alors connaissait un retard structurel important par rapport à la Martinique, se voit dotée d'un bien patrimonial mémoriel et symbolique, mais aussi d'un outil muséal public au fort potentiel dont la mission est d'animer la scène artistique contemporaine et d'initier le dialogue en milieu postcolonial.

Le projet a suscité de nombreux débats tant dans le corps juridique qu'auprès des historiens. Les uns s'inquiétant des conséquences légales des lois mémorielles et de réparations, les autres soulignant l'impossibilité de légiférer sur l'histoire et une repentance « anachronique ? ». L'édifice sera inauguré le 10 mai 2015, par le Président François Hollande.

Cet évènement a été pour le Président de la République française l'occasion d'exprimer la dette symbolique de la France à l'égard de ses anciennes colonies. Il a aussi été celle de rappeler l'importance du « lien indéfectible » entre l'Afrique et les Antilles en présence des chefs d'États africains ; le Sénégalais Macky Sall, le Malien Ibrahim Boubacar Keïta et le ministre des affaires étrangères du Bénin Nassirou Bakou Arifari.

De manière plus significative encore, et pour insister sur la portée non partisane du geste, François Hollande a rappelé le rôle de l'ancien chef d'État Jacques Chirac qui, sur proposition du Comité national pour l'histoire et la mémoire de l'esclavage, avait décidé en 2006 de faire du 10 mai la date officielle de la commémoration de la traite de l'esclavage, pour laquelle il confia la mission de préfiguration d'un Centre national à Édouard Glissant. Enfin l'engagement de la République s'est exprimé en la présence du président de l'Assemblée nationale, Claude Bartolone. Rendant hommage à tous ceux qui ont lutté pour l'abolition de l'esclavage et sa reconnaissance comme crime contre l'humanité, François Hollande a invité, lors de l'inauguration, le président haïtien de la première république noire libre du monde, Michel Martelly, ainsi que Christiane Taubira, Victorin Lurel à l'initiative du projet de création d'un outil pour la recherche, la rencontre et la monstration.

Pensée dans la pure tradition de l'évergétisme romain, la République donne à voir sa grandeur, sa générosité et offre un lieu prestigieux destiné à faire œuvre utile et à être le monument de la réconciliation. Le bâtiment est édifié au sud de Pointe-à-Pitre sur le site de l'ancienne usine sucrière Darboussier, un lieu où ont convergé des travailleurs venus des quatre coins du monde

[669] Mémorial ACTe est un lieu de mémoire d'exposition et de recherche http://memorial-acte.fr/enseignements-recherches/ consulté le 28 décembre 2015.

durant la seconde moitié du XIXe siècle. Cette réalisation est un hommage à l'ensemble des populations qui ont fondé la Guadeloupe contemporaine et constitue un chapitre capital de l'histoire des migrations dans le bassin. Ce lieu de mémoire a surtout une vocation cathartique. L'esclavage est longtemps resté un tabou de l'histoire de France parce que son souvenir n'est pas constitutif de la mémoire épisodique[670] des Français de l'Hexagone. Mais l'esclavage, comme le précise le psychologue Endel Tulving, a laissé des traces dans le psychisme collectif des populations dominées.

Longtemps minimisé, le traumatisme a aussi contribué à diviser les Français entre eux. Par la loi Taubira, la France confirme le caractère inique des faits historiques qu'elle niait jusque-là et entre dans la voie de la réconciliation de l'ailleurs et de l'ici.

Mais en ouvrant la brèche de la reconnaissance, la France s'engouffre dans celle de son corollaire : le devoir de réparation. Et sur ce point, il n'y a pas de consensus. Le devoir de réparation irriterait même au point de générer un bras de fer entre l'État et le monde de la recherche et de la société civile. Pour Myriam Cottias, l'ancienne présidente du Comité National pour la Mémoire et l'Histoire de l'Esclavage (CNMHE), le devoir de réparation est nécessaire, mais il ne devrait pas se déployer autour de l'aspect financier. Pour l'historienne, l'approche pécuniaire équivaudrait à une nouvelle marchandisation de la question esclavagiste. En revanche Madame Cottias considère la problématique sous l'angle de la mise en œuvre de politiques de lutte contre le racisme et les discriminations. Aux antipodes, Louis-Georges Tin, le président du Conseil Représentatif des Associations Noires de France (CRAN), estime que l'aspect financier est incontournable. C'est dans ce sens qu'il a porté devant la justice le « dossier haïtien » dans lequel il y est fait mention du prix de la liberté. En effet, en échange de son indépendance accordée par le roi Charles X en 1825[671], le nouveau pays a été contraint de verser à la France jusqu'en 1946 la somme de 21 milliards de dollars soit 90 millions de franc-or. Pour le CRAN, les réparations doivent également revêtir d'autres formes : mémorielles, culturelles et artistiques. À force de rencontres associatives et citoyennes, de démarches administratives et juridiques, le CRAN a obtenu l'accord de principe pour la création d'une fondation mémorielle de l'esclavage ainsi qu'un accord de la Ville de Paris en 2017 pour le

[670] Selon le psychologue Endel Tulving, la mémoire épisodique donne la possibilité de se souvenir des évènements que nous avons personnellement vécus dans un lieu à un moment donné.

[671] Anne Rasati, *La dette d'indépendance d'Haïti du 17 avril 1825,* Nofi média https://www.nofi.media/2018/05/la-dette-dindependance-dhaiti-du-17-avril-1825/53209 consulté le 05/04/2020.

premier musée de l'esclavage (probablement une reconstitution d'un navire négrier). Nous verrons ce qu'il en sera à l'horizon 2024[672]. Il devrait naviguer sur la Seine et rallier les différents ports français impliqués dans le commerce d'esclaves. Ce projet a une triple portée : historique, pédagogique et socio-culturelle. Il entend faire le jour sur les mécanismes de la Traite, montrer les liens historiques, le rôle des Outre-mer dans le développement économique et stratégique français, mais aussi contribuer à la production et à la visibilité des arts plastiques contemporains caraïbéens. La loi Taubira contribue progressivement à modifier le rapport à l'histoire et de son côté Paul Ricœur rappelle dans *La mémoire l'histoire l'oubli*[673], que l'histoire est la science des traces.

La Loi Taubira a ouvert la perspective d'une écriture à partir des « lieux » de la mémoire collective: les archives écrites disponibles en Europe, les sources orales, les connaissances archéologiques accumulées en Afrique, dans les Amériques, aux Caraïbes et dans tous les autres territoires ayant connu l'esclavage[674]. Ces lieux comme le souligne l'historien Jacques Le Goff, peuvent aider là où le sens « d'une continuité sans rupture n'existe pas ». Ils doivent aussi apaiser le sentiment tragique qui peut alors être modifié pour devenir ce que les descendants d'esclaves décident d'en faire[675]collectivement et individuellement.

> On « crée les conditions d'unification de la cité en célébrant une nouvelle unité, la victoire sur les forces de régression, tout en bannissant les idées ou les pratiques qui réintroduiraient des divisions insupportables, risquant de porter atteinte à la paix sociale ou politique »[676].

Pour Marc Augé « l'exigence des sens passe par une pensée du passé »[677] qui peut aussi revêtir des formes physiques, visibles et tangibles.

---

[672] Musée de l''esclavage à Paris : une "réparation des crimes commis", selon le CRAN. https://www.youtube.com/watch?v=k2-Dh05Qs0s, consulté le 06/11/2017.
[673] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.
[674] Extrait de l'Article 2 de la Loi dite Taubira.
[675] Pierre Nora, « Mémoire collective », in J. Le Goff, éd. *La Nouvelle Histoire*, 1978.
[676] Patrick Weil, « Politique de la mémoire : l'interdit et la commémoration », Esprit, vol. , no. 2, 2007, pp. 124-142.
[677] Marc Augé, *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Hachette, 1979, pp.151-152.

Le Mémorial devient ainsi le lieu de mémoire destiné à l'exploration des topoï du souvenir collectif. Lieu monumental, symbolique et fonctionnel, il est aussi un outil de la recherche et de la création artistique dans le bassin caraïbéen.

Une œuvre architecturale

Le Mémorial ACTe ou MACTe[678] est une œuvre architecturale qui aura coûté la coquette somme de 83 millions d'euros[679]. Doté d'une salle d'exposition permanente de 1 700 m, ^{2} de 36 îlots thématiques et d'une autre salle d'exposition temporaire de 700 m^2, l'édifice de 7 800 m^2 comprend un patio monumental appelé " arbre de vie " qui est aussi le titre d'une œuvre acquise par le Fonds d'art contemporain de Guadeloupe. Un espace de recherches généalogiques regroupe 6 000 à 8 000 arbres généalogiques de familles guadeloupéennes. « L'esthétique de la rencontre » est figurée par une passerelle suspendue de 11,5 mètres de haut et de 275 mètres de long qui conduit au " Morne Mémoire ", un jardin panoramique de 2,2 ha, une salle de congrès de 400 m^2 et une terrasse ouverte pouvant accueillir 600 personnes. Dans son ouvrage les *Cinq choses à savoir sur le Mémorial ACTe,* Antoine Flandrin souligne le lien entre esthétique architecturale, expérience muséale et histoire. Il évoque de manière poétique l'expressivité du monument qui convient à une forme de communication avec le public. Reprenant le discours inaugural du Macte, Flandrin décrit un édifice recouvert d'éclats de quartz noir qui renvoient aux « millions d'âmes victimes de la traite négrière et de l'esclavage […] un lieu de recueillement, il fait référence au jardin de l'esclave, seul espace de liberté qui lui était accordé certains dimanches » [680] .

Pourtant le Mémorial ACTe a trouvé ses détracteurs. On lui reproche son objet, son prix jugé exorbitant en période économique défavorable, mais aussi son orientation axiologique,

---

[678] Le MémorialACTe a été conçu par les architectes guadeloupéens Jean-Michel Mocka-Célestine, Pascal Berthelot (BMC), Mickaël Marton, et Fabien Doré (Atelier Doré/Marton).

[679] Antoine Flandrin, *Cinq choses à savoir sur le Mémorial ACTe, en Guadeloupe*, Le Monde, article en ligne le 10/05/2015. http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/05/10/cinq-choses-a-savoir-sur-le-memorial-acte-en-guadeloupe_4630682_3212.html#0RuFprtpqkOS9SYQ.99 consulté le 15/11/2017.

[680] Antoine Flandrin, *Cinq choses à savoir sur le Mémorial ACTe, en Guadeloupe,* publié le 10/05/2015. http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/05/10/cinq-choses-a-savoir-sur-le-memorial-acte-en-guadeloupe_4630682_3212.html#7Mwi9MxFcd1FYwwF.99 consulté le 05/11/2017.

thématique et scénographique. Pour le critique d'art Jocelyn Valton[681], membre de l'AICA, le boycott pur et simple du lieu serait inefficace (les scolaires viendraient tout de même), en revanche, il en appelle à une lecture attentive du récit national dont les choix iconographiques, filmiques et textuels restent empreints de condescendance et de stéréotypes surplombants. Comme l'explique Anne Bourse, une journaliste à France 3 « Ce mémorial rappelle que certains Africains ont été complices de la traite négrière. Une idée contestée ici par certains, notamment du côté des indépendantistes »[682].

Il reste que le lieu a déjà accueilli 160 000 visiteurs au 7 juillet 2016, date de son premier anniversaire, et a obtenu le Prix du musée 2017 du Conseil de l'Europe. Pour les plasticiens du bassin, l'édifice représente malgré tout un tremplin potentiel pour les arts visuels caraïbéens.

Le Mémorial ACTe comme lieu de la création contemporaine[683]

Le monument souhaité par le Conseil Régional de la Guadeloupe a aussi vocation à devenir un haut lieu de l'art contemporain. En 2010, le commissariat international pour le choix des œuvres contemporaines est mis en place : Simon Njami, Claire Tancons et Jean-François Manicom sont nommés pour accomplir cette tâche[684]. 25 œuvres contemporaines vont rejoindre 500 objets patrimoniaux.

Pour le plasticien guadeloupéen Jean-Marc Hunt, le Mémorial A*CTe* facilite l'étude de l'histoire, la recherche et le débat public, comme l'atteste à titre d'exemple l'intérêt suscité par la projection du documentaire *Sauvages, au cœur des zoos humains*, de Pascal Blanchard et Bruno Victor-Pujebet en 2018. Mais Jean-Marc Hunt reste sceptique quant à sa capacité à promouvoir l'art contemporain.

La collection permanente préfigure une esthétique particulière qui selon lui « ne répond pas nécessairement aux attentes des artistes actuels »[685]. Pour le plasticien « les artistes ne

[681] Jocelyn Valton, Mémorial ACTe, la mémoire sous contrôle, article en ligne du 01/07/2016. http://jocelynvalton.blogspot.com/2016/01/memorialacte-art-memoire-esclavage-la.html consulté le 15/01/2019.

[682] Anne Bourse, *Le Memorial ACTe, objet de polémiques*, https://www.francetvinfo.fr/politique/francois-hollande/le-memorial-acte-objet-de-polemiques_899765.html, consulté le 24/01/2019.

[683] Un lieu de mémoire d'exposition et de recherche http://memorial-acte.fr/enseignements-recherches/ consulté le 28 décembre 2015.

[684] Jocelyn Valton, Sortir du piège de l'(H)istoire, La transgression par l'art, Temps 3 Guadeloupe/… Nous sommes l'archive, colloque 'Art et Transgressions (CEREAP 2012). https://jocelynvalton.blogspot.com/2014/02/sortir-du-piege-de-lhistoire-la.html, publié en ligne le 26/02/2014 consulté le 06/11/2017.

[685] Jean -Marc Hunt, entretien CKB du 27 juillet 2017.

souhaitent pas forcément s'inscrire dans l'histoire de l'esclavage ou dans celle de la commémoration ». Ils ont dit-il « des intérêts contemporains et ce n'est pas au Mémorial qu'il faut forcément aller chercher ce qui se fait dans ce domaine. Même en termes d'art moderne ou traditionnel tout le monde n'y est pas. Les pionniers de l'art n'y sont pas, Rovélas n'y est pas par exemple »[686].

La question de la sélection des artistes est toujours prégnante lorsque les places sont si limitées. Elle était à nouveau d'actualité au moment où Jean-Paul Fischer, plus connu en sa qualité d'ancien Directeur de la SEMSAMAR [687] qu'en tant qu'artiste, y avait exposé sous le pseudonyme de Kirl [688]. Une maladresse qui aurait pu susciter la curiosité voire le mécontentement de l'opinion publique en jetant l'éclairage, comme le fait le journaliste Adrien Guilleau du journal en ligne Médiapart, sur des questions de conflits d'intérêt ou de dépassement d'honoraires[689].

Mais au-delà des polémiques, le Mémorial A*CTe* ouvre ses portes à la création actuelle. En 2015, il organise son premier *Festival Caraïbéen de l'image* autour de 4 axes : « L'archéologie photographique », « Familles », « 20 images, 20 ans de photographie », « les nouvelles tendances ou la recherche d'une nouvelle esthétique ». Du 19 novembre 2016 au 30 avril 2017, l'exposition temporaire *Echos imprévus-Turning Tide* [690] sous les commissariats de Johanna Auguiac, et du Sud-Africain Tumelo Mosaka[691] avec une scénographie de Nicolas Mérault[692] convoque la pensée du Tout-Monde d'Édouard Glissant et invite à voir le travail

---

[686] Ibid., Jean-Marc Hunt

[687] La SEMSAMAR est propriétaire de la majeure partie du parc social de Guadeloupe et de Saint Martin, elle est présente en Martinique depuis 2010 et en Guyane depuis 2005. Jean-Paul Fischer est aussi l'actuel Directeur de la Société d'Économie Mixte patrimoniale (SEM) de la Région Guadeloupe dont dépend le MACTe.

[688] Jocelyn Valton, exposition « Projet 57 », AICA, 2017, https://jocelynvalton.blogspot.com/2017/10/exposition-projet-57.html publié en ligne le 10/11/2017, consulté le 06/11/2017.

[689] Adrien Guilleau, *Mais qui est donc la SEMSAMAR ?* Publié le 4/12/ 2017, consulté le 22/01/2019. https://blogs.mediapart.fr/adrien-guilleau/blog/041217/mais-qui-est-donc-la-semsamar

[690] Une exposition réalisée en collaboration avec la Région Guadeloupe et produite par la SEM Patrimoniale Région Guadeloupe.

[691] Tumelo Mosaka est un commissaire indépendant originaire de Johannesburg, Afrique du Sud. Mosaka a commissionné plusieurs expositions nationales et internationales parmi lesquelles Andrew Lyght : Full Circle, Dorsky Art Museum, New York (2016), Poetic Relations, Perez Art Museum Miami (2015), la première édition de la Biennale Internationale d'Art Contemporain de la Martinique (BIAC) 2014. Avant New York, il était le Curateur d'Art Contemporain au Krannert Art Museum (KAM) dans l'Urbana-Champaign, Illinois où il a commissionné, notamment : Blind Field (2013), OPENSTUDIO (2011), MAKEBA ! (2011). Avant de rejoindre KAM, Mosaka était le Curateur Associé des Expositions du Brooklyn Museum où il a commissionné Infinite Islands : Contemporary Caribbean Art (2007), et Passing/Posing : Kehinde Wiley (2004). Tumelo Mosaka vit et travaille dans la ville de New York.

[692] Nicolas Mérault s'intéresse au graphisme, à la vidéo, aux micro-architectures, à la scénographie, au design et aux nouveaux médias.

photographique, le dessin, la peinture, la sculpture, l'installation et les vidéos des 26 plasticiens et performeurs estampillés art-contemporain que l'on retrouve dans tous les évènements majeurs, du local à l'international. Parmi les acteurs de la gestion de la question culturelle en Caraïbe, on retrouve Johanna Auguiac qui, à l'instar de Fanny Auguiac autrefois, est placée à de nombreux postes décisifs. Engagée dans la valorisation de la création caraïbéenne, elle est mentionnée plus haut en tant que fondatrice de la galerie « JM'Arts » (2002-2012). Elle a aussi été conseillère artistique lors de l'exposition Kréyol *Factory* à Paris en 2009. Elle a présidé la *Biennale de Bonao* en République Dominicaine et a commissionné plusieurs expositions : Festival *Les Météores* (France) ; *Les Francophonies* (France) ; Madi *Tierra* (Cuba) ; Caraïbe *Clim'Art/ COP 21* (Martinique). Johanna Auguiac a été la directrice du projet *Biennale internationale d'art contemporain* de la Martinique (BIAC) en 2013 puis commissaire des exposition *Échos imprévus – Turning Tide,* au Mémorial ACTe de Guadeloupe en 2017 ou de la première édition du « Festival Tout-Monde » *Hétéronomonde* en 2018 à Miami (USA)[693]. Depuis août 2018 Johanna Auguiac est directrice de la Fondation Aimée Césaire (FAC). Si l'on ne peut pas à proprement parler d'héritier dans la profession de plasticien, en revanche dans la gestion des affaires culturelles caraïbéennes, cela arrive. La question du cumul des mandats mérite d'être posée, les critères de sélection des artistes tout autant. Cette dernière fut tranchée par la commissaire Nathalie Hainaut lors de l'exposition Kréyol G(ART) DEN. À la faveur de la rencontre des artistes et du public, celle-ci sélectionne tous les artistes présents lors de l'exposition *Carré d'art de Guadeloupe* et ceux présents lors des précédentes éditions Wi'anArt. Ce choix curatorial tout en risquant d'être qualifié de « fourre-tout » a été l'occasion d'une présentation exhaustive de propositions artistiques. L'exposition a donné lieu à l'élaboration d'un parcours original à travers des œuvres *in situ* entrant en résonance avec le Mémorial ACTe comme lieu de mémoire et centre d'expressions. Cette exposition a mis en avant l'investissement sur le terrain de Joëlle Ferly[694] impliquée dans la sensibilisation à l'art sur le territoire, celui du plasticien Jean-Marc Hunt qui a contribué à la visibilité de jeunes plasticien.s.nes. On a pu y découvrir le travail d'artistes qui font aujourd'hui des figures de

[693] The first edition of the Tout-Monde Festival, *Traces the contour of contemporary Antillean and Caribbean artistic production at the junction of autonomy, Heteronomy and Tout-Monde*.
[694] Joëlle Ferly est plasticienne et directrice du centre d'art contemporain guadeloupéen L'Artocarpe.

référence : Kelly Sinnapah-Mary, Eddy Firmin[695], Guy Gabon, François Piquet[696], Collectif Rip'Art, Philippe Virapin, Minia Biabiany ou encore Jean-François Boclé[697].

Conclusion intermédiaire

La loi de 1982[698]portant sur l'organisation des régions de Guadeloupe, Guyane, Martinique et de La Réunion, le Conseil de la Culture, de l'Éducation et de l'Environnement (CCEE)[699] reconnaît un traitement particulier et spécifique des questions relatives à la culture, à l'éducation et à l'environnement en Outre-mer. Dans ces conditions, l'Europe finance des politiques de promotion de la diversité**.** Ces financements contribuent au dynamisme de la création artistique, à l'exception des arts visuels qui restent le parent pauvre. Le 11 avril 2014 la Guadeloupe, la Martinique et Saint-Martin adhérent à l'Association des États de la Caraïbe en qualité de membres associés et en leur nom propre. Alors que depuis le traité d'Utrecht de 1713, la Guadeloupe a connu la mise sous la tutelle de la Martinique, au mois de janvier 2014, l'État rebat les cartes et la Région Guadeloupe devient officiellement autorité de gestion des Fonds européens et autorité de certification des dépenses. L'État français conserve l'autorité d'audit. En 2015, la Martinique adhère à l'organisation régionale des États de la Caraïbe orientale en (OECO), la Guadeloupe n'y adhère qu'en mars 2019[700]. En 2016 la Loi Letchimy[701] relative à l'action extérieure des collectivités territoriales et à la coopération est adoptée. Les politiques des collectivités territoriales diffèrent d'une Région à une autre ainsi que les financements. Pour rappel, alors qu'à la Martinique en 2011 le montant des dépenses

---

[695] Eddy Firmin est depuis devenu un conseiller au musée des Beaux-Arts de Montréal.

[696] Le travail de François Piquet comme celui de Jean Marc Hunt a été présenté à la Biennale de Venise 2019.

[697] Jean-François Boclé, exposition « Pangaea II: New Art from Africa and Latin America », Saatchi Gallery, Londres, 2015.

[698] La loi n° 82-1171 du 31 décembre 1982.

[699] Le Conseil de la culture, de l'éducation et de l'environnement (CCEE) est une assemblée consultative chargée d'éclairer le conseil régional par des avis dans les domaines culturels, éducatifs et environnementaux.

[700] Ibid., Région Guadeloupe, *Les Etats membres de l'OECO.*

[701] ORF n°0283 du 6 décembre 2016.

Texte n° 1 LOI n° 2016-1657 du 5 décembre 2016 relative à l'action extérieure des collectivités territoriales et à la coopération des outre-mer dans leur environnement régional (1) Art. L. 3441-2. « Le conseil départemental de chaque département d'outre-mer peut adresser au Gouvernement des propositions en vue de la conclusion d'engagements internationaux concernant la coopération régionale entre la République française et, selon son environnement géographique, les Etats ou territoires de la Caraïbe, les Etats ou territoires du continent américain voisins de la Caraïbe, les Etats ou territoires de l'océan Indien ou les Etats ou territoires des continents voisins de l'océan Indien ou en vue de la conclusion d'accords avec des organismes régionaux des aires correspondantes, y compris des organismes régionaux dépendant des institutions des Nations unies ».
https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000033537424&categorieLien=id consulté le 18/06/2019.

liées au 1% artistique s'élève à 589 835€, il n'est que de 116 449 en Guadeloupe. Pourtant depuis la Guadeloupe développe une politique très active et comble son retard tant en termes de financement que de projets localement et à l'international. Les Régions des Outre-mer souhaitent se donner les moyens de développer les relations internationales avec leurs États voisins et promouvoir les arts et la culture du bassin caraïbéen, mais ils doivent aussi penser la nature et la fonction d'une politique de la représentation.

2.3. CHAPITRE VI– DE L'OMBRE A LA LUMIÈRE

2.3.3. Penser la visibilité des arts visuels

Le 5 octobre 1999 à la suite de l'audition du Collectif Égalité réclamant la représentation des « minorités visibles », le CSA commande une analyse quantitative de la programmation des chaînes de télévision à Marie-France Malonga. La remise du rapport en Juin 2000 confirme ce que tout le monde soupçonnait. Les minorités sont sous-représentées dans les médias français. Ces résultats vont entrainer une succession de mesures la « redéfinition du rôle des médias dans la lutte contre le racisme. Le 6 juillet 2000 Hervé Bourges intervient au Sénat. Le dirigeant de l'audiovisuel français pose la question de la représentation de la diversité dans les médias, s'en suivent la loi sur l'égalité des chances (9 mars 2006), la modification des cahiers des charges des chaînes publiques (1er juin 2006 : le décret 2006-645) ». En dépit de ces initiatives le bilan reste « mitigé » au point qu'en janvier 2007 un groupe de travail sur la diversité est constitué au sein du CSA. Des auditions vont suivre en 2007 et le fonds « Images de la diversité » est créé par le CNC (Centre National du Cinéma) et l'ACSé (l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances) [702]. En 2008 le CSA commande une nouvelle étude au sociologue Éric Macé[703]. Ce rapport établit que la sous-représentation des classes populaires, la sur-représentation des cadres, la sous-représentation des ouvriers, la sous-représentation des femmes sont avérés. Il conclut aussi que la discrimination genrée et

[702] Magali Nayrac, « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », in. *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], 13 | octobre 2011, mis en ligne le 14 octobre 2011, consulté le 22 novembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/urmis/1054 ; DOI : https://doi.org/10.4000/urmis.1054

[703]« Ce rapport est une étude de la perception de la diversité de la population représentée dans les programmes de télévision en France. Elle a été réalisée à la demande du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), sur l'initiative de son Observatoire de la diversité dans les médias audiovisuels, présidé par le conseiller Rachid Arhab. »

ethnicisée (les femmes vues comme non blanches sont doublement sous-représentées) est pratiquée. Le rapport montre encore la discrimination au sein même des minorités ethnoculturelles (diversité plus favorable aux personnes vues comme noires, défavorables aux personnes vues comme arabes). Globalement, la discrimination à l'égard des minorités est perceptible dans les domaines de la publicité et de la fiction. Sur ce dernier point, elle affecte davantage les personnages vus comme asiatiques.

Pour Éric Macé, cette « exclusion télévisuelle révèle et renforce l'exclusion symbolique et sociale des minorisés et que donc, par renversement, une meilleure visibilité médiatique et la présence de professionnels 'issus de la diversité' engendreraient une reconnaissance politique et symbolique au sein de l'imaginaire collectif national »[704]. Comme il le précise aussi, la réaction effective a tardé à venir. En fait, elle ne surviendra qu'à la suite des « émeutes de novembre 2005 dans de nombreuses banlieues populaires (consécutives à la mort de deux adolescents non-blancs poursuivis abusivement par la police), qui vont conduire à légitimer le basculement vers une politique volontariste »[705] . Des résultats qui feront dire trois ans plus tard au président du CSA Monsieur Michel Boyon[706] « Je ne dirai pas que ces résultats ne sont pas satisfaisants, je dirai qu'ils sont inacceptables. Ils sont intolérables dans la France de 2008 ».

Et par voie de conséquence, en 2017, le législateur préconise une représentation de la diversité de la société française à la télévision et à la radio, qui soit désormais « […] *exempte de préjugés*»[707].

Si le décès de deux jeunes gens a conduit à la soudaine apparition de la diversité dans l'audiovisuel et dans la publicité, force est de constater que la représentation des minorités ethnoracialisées dans les instances muséales reste à faire. En effet, quels critères mettre en avant dans le processus de sélection des artistes ? Comment la recherche, les acteurs sociaux, les professionnels du monde des arts peuvent-ils prendre part au processus « d'envisibilisation » dans les arts visuels. Ce qui suivra sera donc une tentative de mise en lumière des initiatives dans ce domaine.

---

[704] Éric Macé, *Entre visibilité médiatique et reconnaissance politique*, Médiamoprhoses, 2006, n° 17, pp. 114-118.

[705] Éric Macé, *Des* « minorités visibles » aux néostéréotypes, Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences », in. *Journal des anthropologues*, Association française des anthropologues, Hors-série, 2007 Identités nationales d'État ethnoraciales.

[706] Allocution de monsieur Boyon lors d'une conférence de presse CSA, le 12 novembre 2008.

[707] La loi n°2017-86 du 27 janvier 2017 relative à l'égalité et à la citoyenneté.

2.3.3.1.De la recherche et des arts

Le C.E.R.E.A.P. (Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques) a été créé en juin 1993, à l'initiative de Dominique Berthet, au sein de l'IUFM des Antilles et de la Guyane. La structure s'intéresse aux créations plastiques afro-caraïbéennes. Le CER.E.A.P. a été reconnu par le « Conseil Scientifique et Pédagogique de l'IUFM en février 1994, puis par le Conseil d'Administration la même année. Après avoir été rattaché de 1999 à 2011 au Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée, équipe d'accueil (n° 2478) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, il est depuis 2011, équipe interne du C.R.I.L.L.A.S.H. (Centre de Recherches Interdisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines) de l'Université des Antilles et de la Guyane, devenue Université des Antilles. ». Le C.E.R.E.A.P a pour mission la valorisation de ses recherches au prisme de la revue : *Recherches en Esthétique*, qui n'est pas « qu'une revue d'universitaires. Elle est largement ouverte aux réflexions d'artistes, amenant ces derniers à expliquer, à conceptualiser leur création, à lui donner sens et à diffuser cette signification. Et puis, et nécessairement, elle donne à voir leur production »[708] . La structure fondée par le professeur Dominique Berthet organise de nombreux colloques et séminaires, ainsi que des conférences, des expositions et[709] la publication d'actes de colloque. Depuis 1994 le C.E.R.E.A.P. a organisé 23 colloques et publié 44 volumes (revue et actes de colloques).

Autour des circuits institutionnels et académiques gravitent des associations, des artistes indépendants qui poursuivent eux aussi la recherche dans le domaine de la promotion et de la valorisation des arts. On les retrouve en Caraïbes, comme nous le verrons plus loin, mais aussi à Paris. Pour ces acteurs, l'émergence de leurs créations est conditionnée par la diffusion d'écrits mais aussi de manière plus pragmatique par la visibilité matérielle de leurs créations dans les foires, les musées et maintenant dans les stations de métro. Sans attendre

---

[708] Gerry L'Étang, *Une revue de Martinique : Recherches en esthétique*. Recherches en esthétiques n°20, Créations insulaires, (Dir.) Dominique Berthet, Janv. 2015, p.274.
https://potomitan.info/bibliographie/esthetique20.phphttps://potomitan.info/bibliographie/esthetique20.php consulté le 16/10/2020.

[709] « Le C.E.R.E.A.P. comprend aujourd'hui une trentaine de membres, chercheurs associés, doctorants de Martinique, de Guadeloupe et de la Réunion, auxquels s'ajoutent des personnalités, artistes, intellectuels, auteurs qui, ponctuellement, apportent leur concours et leur contribution en fonction du thème de réflexion proposé. Le C.E.R.E.A.P. travaille en collaboration avec d'autres centres de recherches et laboratoires couvrant les mêmes domaines ou des domaines proches en métropole et à l'étranger ». http://berthetdominique.wixsite.com/site-du-cereap/page2 consulté le 26/01/2019.

l'identification du problème social que constitue l'invisibilité des plasticiens ethno-racialisés dans les espaces de monstration, ni même que le sociologue se penche sur un dysfonctionnement qui n'a pas encore été identifié comme tel, les artistes, la société civile, les associations s'emparent de la question. On peut citer à titre d'exemple la prise de conscience collective au sein des structures « Décoloniser les arts » en France et de Minorit' Art[710], au Canada. Cette prise de conscience très prégnante dans la recherche Outre-manche et Outre-Atlantique s'illustre dans de nombreux travaux et notamment dans ceux de la chercheuse américaine Channing Mathews. Ancrés dans les sciences de l'éducation et la psychologie, ils mettent en avant le concept de « conscience critique » usité dans l'espace public américain depuis les années 1960. Channing Mathews en démontre l'acuité aujourd'hui aux USA, mais nous pourrions tout à fait en concevoir l'usage en France. Selon la chercheuse, la « conscience critique » est la clef de voûte de la reconnaissance et de la remise en cause des inégalités sociales constatées. Pour elle, le processus de conscientisation fonctionne à partir de la mise en relation de trois éléments définis comme étant l'efficacité politique, la réflexion critique et l'action critique. Sa théorie proche de celle du développement sociopolitique permettrait de rendre compte et d'agir sur la question de la discrimination qui, pour être appréhendée dans toute sa dimension, pourrait aussi être couplée au paradigme néopositiviste de l'individualisme méthodologique. Car, seule l'analyse de l'expérience des discriminations vécues par les minorisés permettrait d'identifier en quoi les figures du « Black face », « Y'a bon banania » ou « Oncle Ben's » sont des modèles exogènes, ouvertement discriminants et offensants pour les individus moqués. On en veut comme preuve l'intervention physique de militants antiracistes le 25 mars 2019, à la Sorbonne pour empêcher l'usage des « Black faces » lors de la représentation du spectacle des *Suppliantes* mis en scène par Philippe Brunet[711], Cette prise de conscience critique permettrait aussi de comprendre comment la réouverture du « Bal Nègre » et surtout le maintien de son nom, que son propriétaire Guillaume Cornut considère comme étant « au premier degré, un nom magnifique, dansant, chantant et coloré […] laisse sans voix...

710 Minorit'Art s'inscrit dans le Réseau d'Études Décoloniales. La communication, les pôles de rédaction sont dirigés par l'artiste Géraldine Entiope et la bachelor en Politiques et Arts Sarah Tchou. Le pôle lecture, correction, traduction est assuré par l'artiste commissaire Cécilia Bracmort, la traductrice diplômée de l'UQAC Karla Cynthia Garcia Martínez, la diplômée en études inter-disciplinaires de l'université de la Havane, Mildred Cabrejas Quintana et le diplômé en histoire contemporaine de l'université de Reims-Champagne- Ardenne, Jérôme Louis.

711 Racisme dans les arts: Lipanda Manifesto, tribune des 343 racisé·e·s, le 28 avril 2019.
https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/270419/racisme-dans-les-arts-lipanda-manifesto-tribune-des-343-racise-e-s?fbclid=IwAR0zC9oS87TJX1HxCLMiBESk5LZK8zNseHrM-7hCLzL6aiTbl9m7rdxy3gQ consulté le 01/05/2019

[712]» et illustre que les phénomènes de discrimination ont deux natures l'une explicite et l'autre plus subtile. Cette dernière est aussi plus insidieuse, parfois non intentionnelle, ambivalente, intériorisée, voire acceptée justement parce qu'elle est tout cela à la fois.

Pour éviter l'intériorisation et la normalisation de la discrimination, l'association « Décoloniser les arts » publie à la suite des propos de Guillaume Cornut, une tribune cinglante dans son blog Médiapart, titrant *2017 devra être décoloniale*[713]! Pour le Collectif « l'ignorance crasse et les discours erronés » sont le cœur du problème et incitent la population française à re-penser les fondements de la représentation et ses mécanismes. L'annonce faite, le collectif « Décoloniser les arts » publie un ouvrage invitant à l'action. *Décolonisons les arts* devient l'incitation à la prise de conscience. À partir de l'ouvrage *Décolonisons les arts*[714], un livre qui a été rédigé sous la direction de Françoise Vergès, quinze artistes dont Hassane Kassi Kouyaté prennent la parole. Ce dernier est un homme de théâtre africain[715] qui fut nommé en 2014, directeur de Tropiques Atrium, scène nationale en Martinique. Il faut aussi compter avec la réalisatrice décoloniale franco-marocaine, Amandine Gay[716]. Cette dernière avait eu la courtoisie de nous permettre la diffusion en avant-première de son documentaire *Ouvrir la voix* sur le ressenti de femmes artistes, noires et marginalisées dans leur profession d'artiste et plus globalement dans la société française. Le documentaire fut diffusé lors de l'Université d'été organisée par le professeur Laurent Martin *Le modèle français de politique culturelle en question : quelle place faire à la diversité ethno-culturelle et au multiculturalisme dans les arts et les médias*[717] *?*

Bien qu'on ne puisse nier le poids de la notoriété de la politologue Françoise Vergès dans l'accueil favorable que reçoit l'ouvrage, ce sont bien les acteurs de terrain qui ont contribué à relayer cette prise de conscience critique. Collectivement ils donnent le « la » de leurs actions

---

[712] Décoloniser les arts, *2017 devra être décoloniale!* https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/200217/2017-devra-etre-decoloniale consulté le 05/02/2019.

[713] Ibid., Décoloniser

[714] Le collectif Décoloniser les arts, (Dir). Françoise. Vergès Gerty Dambury et Leïla Cukierman, *Décolonisons les arts,* éd., Arche, 19/09/2018.

[715] Hassane Kassi Kouyaté est nommé directeur de l'établissement public de coopération culturelle (EPCC) réunissant le centre martiniquais d'action culturelle et le centre culturel départemental "Atrium", en novembre 2014. Cette structure, renommée "Tropiques Atrium", reçoit en 2015 le label Scène nationale.

[716] La couleur de l'adoption, *Rencontre avec Amandine Gay, pionnière de la France,* site en ligne posté le 13/09/2019 consulté le 06/02/2019.
http://www.lacouleurdeladoption.com/rencontre-avec-amandine-gay/

[717] Université d'été soutenue par le pôle des sciences sociales USPC, 18-22 septembre 2017.
https://laurentmartinblog.wordpress.com/2017/09/17/luniversite-dete-des-sciences-sociales-sur-la-diversite-ethno-culturelle-commence-demain/ consulté le 01/05/2019.

qui débouchent sur les séminaires de l'Université *Décolonisons les arts*. Ces rencontres *sont* organisées mensuellement dans un quartier populaire du 10e arrondissement de Paris, à la Colonie barrée, aussi annoncé sur internet comme « Un lieu de "Savoir-vivre" et de "Faire-savoir"[718].Les séminaires pensés autour du lien social et de la transmission questionnent « la colonialité à l'œuvre dans le monde des arts et de la culture en France et proposent des pistes pour une décolonisation des formations, des institutions et des contenus »[719] .

Les organisateurs proposent d'interroger la trop faible présence racisée dans les milieux culturels. Lors de la première Université qui avait pour sujet « Pourquoi une université : notions, concepts, histoire, mémoire » nous entrons de plein fouet dans le débat qui rappelle l'echec du postcolonialisme à réformer les imaginaires et les stuctures socio-économiques du dominant. La première Université a réuni des artistes, des universitaires ainsi qu'un large public très diversifié. Ce rassemblement a illustré l'émergence d'une prise de conscience collective et l'existence d'un problème social qui auparavant était ignoré des institutions. Pourtant sous la pression du collectif qui se manifeste par la diffusion de l'information sur les réseaux sociaux, l'apparition dans les médias, les institutions opèrent ce qu'Herbert Blumer[720] nomme un « plan d'action officiel ». Jusque-là, il n'y a jamais eu d'exposition questionnant la visibilité des minorités ethnoculturelles et racialisées dans les instances muséales légitimes à l'exception de celle organisée par Lilian Thuram et Françoise Vergès au Musée Delacroix en 2018[721]. Rapidement, les « arrangements négociés entre des intérêts et des points de vues divers », le hasard ou l'urgence du calendrier, conduisent le Musée d'Orsay, un an plus tard, à organiser l'exposition *Le modèle noir De Géricault à Matisse*[722]. Le 26 mars 2019, on assiste à l'entrée massive de la « figure du Noir » dans la première exposition du genre présentant 100 œuvres de grands maîtres. En réaction, l'Université organise un nouveau séminaire le 12 mai 2019 consacré aux questions de représentation des noir.es et des racisé.es dans les œuvres picturales

---

[718] La Colonie a été fondée par Kader Attia, Zico Selloum.

[719] Leïla Cukierman, Gerty. Dambury, Françoise Vergès, Décolonisons les arts !, «Aux côtés des directrices d'ouvrage ont contribué à ce volume les artistes : Kader Attia, Marine Bechelot Nguyen, Rébecca Chaillon, Myriam Dao, Eva Doumbia, Daïa Durimel, Karima El Kharraze, Amandine Gay, Mohamed Guellati, D' de Kabal, Hassane Kassi Kouyaté, Jalil Leclaire, Olivier Marboeuf, Pascale Obolo et Sandra Sainte Rose Fanchine».
http://www.arche-editeur.com/publications-catalogue.php?livre=744 consulté le 06/02/2019.

[720] Herbert Blumer (trad. Riot Laurent), *Les problèmes sociaux comme comportements Collectifs,* In : Politix, vol. 17, n°67, troisième trimestre 2004. Trajectoires de la notabilité.
II. Production et reproduction pp. 185-199.

[721] Exposition Imaginaires et représentations de l'Orient Ques tion(s) de regard(s) du 11/01/2018 au 02/04/2018.

[722] Exposition Le modèle noir De Géricault à Matisse, Musée d'Orsay du 26 mars - 21 juillet 2019

d'Eugène Delacroix [723]. Bien entendu la question du sens et des modalités de la « décolonisation » se pose. S'agit-il d'arriver à une autonomie financière ou simplement idéologique ? Accepter des financements, être accueilli dans une institution dite légitime n'est-ce pas uniquement le signe de l'assimilation ? Sans réponse à ces questions qui méritent d'être posées et faisant immédiatement suite à cette « apparition » inédite dans les institutions muséales de l'Hexagone, les acteurs de la sphère artistique vont plus loin et s'emparent cette fois de la question de la visibilité du plasticien ethnoracialisé.

Figure 53 : Sans titre, Université Décolonisons les arts, 2019, photo @Gerty Dambury

La question de la visibilité des plasticiens insulaires ou s'inscrivant dans une recherche plastique afro-caraïbéenne finit par interpeller au niveau européen, national et local.

Au point que pour la première fois dans l'histoire de la très renommée *Biennale de Venise* (3400 visiteurs par jour, 615 000 visiteurs pour la 57e édition en 2017), des artistes des Outre-mer[724] sont invités à exposer. Cet évènement organisé par le Centre culturel européen est soutenu par le Ministère de la Culture, la Région Guadeloupe, la Direction du département des affaires

[723] UDLA, *Invisibilisation des personnes noires* https://scontent-cdt1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/59999422_2392630997625044_3502752301850820608_n.jpg?_nc_cat=107&_nc_ht=scontent-cdt1-1.xx&oh=a2989d84f41a9eecfd88f4dded4a0283&oe=5D5BEBD7

[724] On notera que l'artiste Joël Andrianomearisoa est aussi le premier artiste Malgache à la Biennale de Venise.

culturelles de la Guadeloupe, le Conseil de la Guadeloupe, Guadeloupe Kouleurs et par deux collectionneurs guadeloupéens −Olivier Tharsis, un gérant de lieu de restauration et Chrystelle Mérabli, une experte en investissements fonciers internationaux− qui a mis à profit ses talents dans la direction de l'agence Krystel Ann Art PropertieS[725].

L'agence avait déjà été sélectionnée par la Région Guadeloupe pour gérer le projet « Éclats d'Îles ». Mais à Venise le projet prend une forte dimension symbolique. Le « Pavillon des îles de Guadeloupe» [726] n'a qu'une superficie de 44 m2, mais il accueille un précurseur de la création plastique locale en la personne de Joël Nanquin. Ouvert à tous les plasticiens travaillant sur les esthétiques caraïbéennes, le Métropolitain François Piquet, résidant en Guadeloupe est également invité, ainsi que l'Afropéen Jean-Marc Hunt. Tout ceci se produit sous le parrainage de la journaliste antillaise Kareen Guiock. Cet évènement unique est orchestré par la commissaire d'exposition Marci Gaymu, une experte en art latino-américain et contemporain. Si le choix du commissariat élargit la vision d'une esthétique aux Amériques, il semble dérouter certain.e.s. Il fera dire à Joëlle Ferly[727] dans un message Facebook adressé aux artistes exposant que :

> « L'Art a un sexe : mâle heureusement pas le mien ! Un peu étonnée du choix des commissaires (et des politiques qui ne connaissent visiblement pas le mot parité !), mais bon… de tout cœur avec vous les amis ! Un beso cubano- l'autre biennale, la révolutionnaire !) » [728]

---

[725]FXG, *Pavillon des îles de la Guadeloupe à la Biennale de Venise*, « C'est la première fois que la Guadeloupe s'investit à la biennale de Venise. L'agence Christel'Ann Art va exposer trois de ses artistes émergents. "Notre série d'expositions, Eclats d'île, raconte Olivier Tharsis, le commissaire du pavillon de la Guadeloupe, a servi de vitrine." C'est en voyant les trois expositions organisées à Paris depuis un an par la Région Guadeloupe et Krystel'Ann Art que l'European cultural center est venu les trouver pour leur demander d'organiser "un des événements collatéraux "à la biennale. http://www.fxgpariscaraibe.com/2019/05/pavillon-des-iles-de-la-guadeloupe-a-la-biennale-de-venise.html publié le 11/05/2019 consulté le 12/05/2019.

[726] Exposition organisée dans le cadre de la 5ème édition de « Personal structures »- Identities » du 11 mai au 24 novembre 2019, au 2ème étage du Palazzo Mora, ainsi que dans 2 espaces en plein air situés dans les jardins publics Giardini Marinaressa.
https://www.krystelannart.com/en/project/personal-structures-identities/ www.labiennale.org,
consulté le 10/05/2019.

[727] L'association L'Artocarpe qui est dirigée par Joëlle Ferly a été sollicitée par les organisateurs de la Biennale de Cuba pour être présents lors du 13ème évènement. Dans ce cadre la fondatrice de L'Artocarpe a organisé un voyage à Cuba destiné à mettre les artistes en relation avec des professionnels et afin de « tenter d'exposer sur les lieux OFF ». Mise à jour par L'Artocarpe TEAM le Samedi 2 Février 2019 https://www.artocarpe.net/Next-Step-Havana-Biennale-biennale-de-la-Havane_a337.html consulté le 24/11/2019.

[728] Joëlle Ferly, *L'Art a un sexe…*, message posté sur FB.

Ce constat le journaliste FXG le fait également. Pour le spécialiste des Outre-mer et correspondant à Paris pour France-Antilles, l'enjeu de la biennale de Venise n'est pas emprunt de féminisme, il est économique. Voici ce qu'il rédige sur son blog à la suite de l'évènement :

> « Si l'on comprend difficilement qu'aucune plasticienne n'ait été retenue, on imagine aisément en revanche que les 80 000 euros investis dans l'opération par Krystel Ann'Art ont pesé dans la balance et qu'ils ont convaincu la Région, le département et la DAC à investir à leur tour. « En tout, 129 000 euros ! » [729]

https://www.facebook.com/catherine.kirchnerblanchard/posts/10205738570459379?comment_id=10205743184094717&notif_id=1557548522047526&notif_t=feed_comment consulté le 11/05/2019.

[729] Ibid., FXG

Figure 54: De gauche à droite, projet Equation décoloniale ; You&Me sculpture de François Piquet, Jean-Marc Hunt projet L'étranger Récits cosmogoniques, acrylique sur toile et poska 2019, 58e édition de la Biennale de Venise, 2019@inconnus

Figure 55: Joël Nankin projet Existence, ensemble de huit œuvres. Acrylique sur toile, 2019@inconnues

Sans attendre la reconnaissance des instances légitimes de l'Hexagone, mais en acceptant tout de même les financements leur permettant d'être présents, ces trois artistes de la Caraïbe entrent dans la cour des Grands et participent à cet évènement international de l'art contemporain. Pour Jean-Marc Hunt, "C'est un pied de nez à l'histoire coloniale qui ne nous considérait pas comme un peuple, des hommes »[730].

Les conditions d'émergence des arts minorisés préoccupent les plasticiens du bassin caraïbéen comme ceux d'Afrique. Avec le plasticien camerounais, Barthélémy Togo [731] la sphère artistique contemporaine va plus loin. Pour la première fois, la considération du créateur entre

[730] Ibid., FXG

[731] Initiatives de Joachim Pflieger, directeur général de la Fondation Fiminco, Barthélémy Toguo, artiste, fondateur de Bandjoun Station, Cameroun. La discussion a été modérée par Philippe Régnier.https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2306410622926845&set=a.1389910607910189&type=3&theater consulté le 09/05/2019.

dans la logique de la monstration, et on assiste au lancement de *Paris Gallery Weekend*[732]qui est une conférence organisée en partenariat avec l'Académie des Beaux-Arts à l'Institut de France. Elle aborde la problématique de la résidence d'artistes pour ceux éloignés des lieux des arts et de la culture, enclavés géographiquement. D'autres, las de lutter pour une référentialité dans l'espace légitime font preuve d'initiatives personnelles.

2.3.3.2.Des prescripteurs privés

En Martinique

Jean Crépin Alerte plus connu sous le pseudonyme d'Habdaphaï est né à Fort de France à la Martinique en 1960. Il a grandi dans le quartier populaire de Trenelle construit dans les années 1940 à 1950 lors de la « politique de la feuille tôle » [733] voulue par le maire de Fort de France Aimé Césaire. Habdaphaï[734] est une figure marquante de l'histoire de la création contemporaine dans les Caraïbes. En 1974, il entreprend une carrière de danseur, puis se consacre à la peinture à partir des années 80 et réside à Paris de 1987 à 1990. Il est diplômé en « Art Performances » de l'Université de Besançon en 2013 et titulaire d'un DNSEP-Art par l'Institut Supérieur des Beaux-arts de la même ville en 2015. Le plasticien expose régulièrement en Caraïbes, en Europe, et à l'international (Afrique, Amérique, Océanie). Il y présente son travail de sculpture, performance, vidéo-photographie et sa peinture s'articule autour de son concept de « syncrétisme pictural »[735]. Dynamique, il est aussi une référence dans le milieu de l'art afro-caraïbéen pour ses compétences de fédérateur. Alors que les plasticiens déplorent toujours l'échec de la création d'un Musée qu'Édouard Glissant appelait pourtant de ses vœux, Habdaphaï crée le premier marché de l'art contemporain de l'île auquel nous avions contribué. Concepteur, organisateur et animateur, il mise sur le collectif pour faire bouger les lignes de l'art conceptuel. L'artiste crée et dirige trois galeries (Art Neuf à Fort de France, le Cho'rum et

[732] Ont participé à cette conférence : Muriel Mayette-Holtz, de l'Académie des beaux-arts,
ancienne directrice de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis, Fabrice Hyber, de l'Académie des beaux-arts, dans une discussion modérée par Stéphane Renault. Elle s'est tenue le 17 mai au Palais de l'Institut de France 23 quai de Conti, à Paris.

[733] Aimé Césaire octroyait des feuilles de tôle aux habitants les plus démunis afin qu'ils puissent couvrir leur maison.

[734] Marie-Christine Toussaint « il a adopté son pseudonyme en 1982 à Haïti (habda=celui qui attrait les autres, Faye=un nom africain).
https://galerie-odis7.odexpo.com/pro_page.asp?page=1893&lg= consulté le 04/02/2019.

[735] Artmajeur site en ligne, liste expositions Habdaphaï.
https://www.artmajeur.com/fr/plasticien/news consulté le 04/02/2019.

Odis7 au Marin où il vit et travaille). Il est aussi à l'origine de trois manifestations artistiques internationales en Martinique (le Festival des Sens éditions 2003 à 2008 au Marin, le Marché de l'Art Contemporain du Marin éditions 2000 à 2009 et la Pool Art Fair Martinique éditions 2011 et 2012 à Fort de France avec les « Frère Independent de la Guadeloupe »). Depuis Habdaphaï se consacre davantage à sa carrière et expose beaucoup. Les nombreuses initiatives individuelles de valorisation des arts plastiques sont l'objet de publications dans les journaux locaux. L'artiste a fait des émules comme ces collectifs d'artistes amateurs (PABE), l'Association Convergences Caraïbes pour la représentation, la défense et la promotion des artistes des arts visuels contemporains de la Martinique[736]. En novembre 2018, Mathieu Guérard et Elena Lou Arnoux prennent leur part à l'aventure artistique en Caraïbes. Le plasticien décide de s'installer en Martinique et d'y ouvrir des ateliers d'artistes et un lieu d'exposition. Contrairement à ce qui se fait dans le milieu, il va jusqu'à rémunérer les exposants. Le propriétaire des lieux et Elena Lou Arnoux[737], la présidente de l'association « La Station Culturelle »[738], font de « La Coursive », un nouveau lieu pour l'art contemporain martiniquais.

En Guadeloupe

Comme le souligne Jose Lewest dans sa thèse de doctorat, à la Guadeloupe, l'émergence artistique survient « près de cinquante ans après les émergences artistiques dans la Grande Caraïbe. » Elle est aussi plus tardive qu'à la Martinique qui a connu ses prémices avec « L'Atelier 45 »[739]. Les artistes guadeloupéens « Michel Rovélas, Rico Roberto, Michel Littée, Michel Chomereau Lamothe et, plus tard, Christian Bracy, Klodi Cancelier entre autres » sont les précurseurs qui ont inspiré et conduit à la formation du mouvement « Koukarra Koulè

---

[736] Association Convergences Caraïbes, déclaration et parution au Journal Officiel du 6 janvier 2018, Présidente : Mme Marie GAUTHIER, Secrétaire : Mr Olivier MOREAU, Trésorière : Mme Lyliane RAZIN http://convergences-caraibes.com/?page_id=519 consulté le 04/02/2019.

[737] Mathieu Guerard et Elena Lou Arnoux ont fait connaissance par l'intermédiaire d'Anthoni Dominguez, Conseiller pour les Arts plastiques et les Musées à la DAC.

[738] Aica, *Le nouveau rendez – vous foyalais des amateurs d'art* 28 /03/ 2019. https://aica-sc.net/2019/03/28/le-nouveau-rendez-vous-foyalais-des-amateurs-dart/ consulté le 09/06/2019.

[739] Catherine Kirchner-Blanchard, *L'Atelier 45, genèse d'une écriture picturale en Martinique*, Collectivité Territoriale de la Martinique.
http://www.collectivitedemartinique.mq/doctorants-latelier-45-genese-dune-ecriture-picturale-en-martinique-par-catherine-kirchner-blanchard/ consulté le 03/06/2019.

Karayib» (association de plasticiens pour la promotion d'une esthétique Caraïbéenne contemporaine) fondée par Klodi Cancelier et Lucien Léogane. Par la suite, la création du Festival Indigo (1991) initié par un groupement d'artistes Caraïbéens « dont Rico Roberto, Klodi Cancelier, sa sœur Simone Cancelier […] Denise Lopez […] Helena Lopez […] Rolf Sambale, Maurice Vital »[740] , marque « une rupture en officialisant, par l'art, la reconnaissance de la référence amérindienne dans la création plastique guadeloupéenne et ses convergences africaines »[741].

Aujourd'hui les préoccupations des artistes guadeloupéens contemporains demeurent celles des fondateurs. C'est à travers un recentrement sur les Amériques et leur diaspora et au prisme d'évènements internationaux qu'ils entendent concilier art contemporain officiel et spécificités ethnoculturelles. Si l'émergence de l'art guadeloupéen a été tardive, on constate depuis 2009 un regain de vitalité dans les arts visuels.

À travers l'évocation de trois acteurs de la scène des arts plastiques, nous mettons à jour le processus par lequel la mutualisation et le passage du singulier au collectif permettent la constitution d'un réseau rayonnant à partir des Amériques. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'Atelier Cilaos (Art Bémao), l'Artocarpe (Caribbean-Art- Incubator), et à Frère Independent (Pool artFair). Il y a trois raisons à cette sélection. La première tient au fait que leur réseau s'étend au-delà des limites insulaires. La deuxième est liée au fait que ces projets concentrent un vivier important d'artistes émergeant de la scène guadeloupéenne. Enfin ces projets ont tous été réalisés par des Afropéen.ne.s qui sont_selon l'universitaire franco-ivoirienne Maboula Soumahoro[742] des Noirs nés ou élevés en Europe[743]. Les trois fondateurs sont animés par une conscience diasporique les reliant aux Amériques. De *Retour au pays natal* de leurs parents, ils envisagent la re-création du lien social, la solidarité et la valorisation de l'art contemporain.

Originaire de la Réunion et de la Guadeloupe par ses parents, Jean-Marc Hunt est né en 1975 à Strasbourg (France) où il découvre sa différence. C'est à travers le graffiti, longtemps taxé d'acte de vandalisme qu'il exprimera son expérience de l'altérité. À Paris, il s'associe aisément aux rappeurs qui comme lui éprouvent le besoin d'exprimer l'ambivalence de la diaspora. De

---

[740] Ibid., Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », in. *L'Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, p.73.

[741] José Lewest, *Les processus de reconfigurations dans l'art caribéen Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, (Dir.,) Dominique Berthet.

[742] Maboula Soumahoro est maîtresse de conférences, à l'université de Tours.

[743] En réalité, le néologisme qui remonte à 1993 est attribué aux musiciens du groupe zaïro- belge Zap Mama avec l'album *Adventure in Afropea*. Depuis le substantif a éclipsé cet autre mot valise, le très controversé lexème « Négropolitain ».

retour en Guadeloupe où il vit et travaille, le plasticien connait à nouveau les affres de l'intégration. Pourtant, il monte Art Bemao, un projet fédérateur en arts visuels. Le pari n'était pas gagné. Dans un article de 2014, on peut lire le climat de suspicion qui a entouré les premières interactions sociales entre l'artiste afropéen expatrié en Caraïbe et la scène artistique locale. On y apprend que Jean-Marc Hunt fut d'abord « hué par une critique » qui ne voyait « dans son discours créatif qu'une colonisation »[744]. Il aura fallu attendre 2009 pour que celui que l'on soupçonnait de n'être qu'un « cheval de Troie » à la solde de l'art officiel, soit mieux perçu et que son travail d'artiste engagé soit soutenu. Décrit comme un « OVNI de la planète locale », Jean-Marc Hunt expose régulièrement localement et à l'international.

ArtBemao

2009 est une année de prise de conscience collective. À l'heure où les mouvements sociaux agitent la Martinique et la Guadeloupe, le rapport entre art et société est aussi au cœur des préoccupations des artistes. C'est dans ce contexte de crise qu'ArtBemao voit le jour. Le projet d'exposition apparaît comme l'opportunité pour les plasticiens contemporains de la région de prendre part artistiquement au mouvement de contestation général. Dans leur travail, ils rendent compte de leurs réflexions sur de grands enjeux esthétiques, sociaux ou politiques. Vanessa Gaulain de l'Atelier Cilaos et le plasticien Jean-Marc Hunt entreprennent de fédérer les artistes afro-caraïbéens autour de ces questions.

La première édition de l'exposition ArtBemao[745] rassemble initialement des artistes régionaux et ouvre le débat des Arts Visuels aux Amériques avec : *Ici, en ce lieu, les temps changent*, animés par le critique d'art Christian Bracy et l'artiste Michel Rovélas. ArtBémao s'est poursuivi avec des évènements artistiques « décentralisés en OFF » dans d'autres villes du territoire guadeloupéen (Le Moule, Pointe-à-Pitre, Sainte-Rose, Basse-Terre...) pour ne citer que ces villes.

L'édition 2010 « entreprend ses premiers échanges avec la Caraïbe et l'Afrique et invite des artistes de Martinique, de Trinidad, d'Haïti, de Côte d'Ivoire et de Guadeloupe ». Aux côtés de précurseurs de l'art contemporain guadeloupéen (Joël Nankin, Nicolas Nabajoth), l'ivoirien

[744] Site de référencement QuandLM lm https://quandlm.wordpress.com/2014/08/14/jean-marc-hunt/ consulté le 01/02/2019.

[745] ArtBemao, du 13 au 21 juin 2009.

Ernest Dükü se joue des frontières disciplinaires et Hervé Télémaque présente son « dispositif théorique de la Figuration Narrative »[746].

Cette exposition a été conçue autour de plusieurs pôles : expositions d'arts visuels, conférences, tables rondes, projections de documentaires, happening, performance, inauguration d'un studio d'enregistrement, présentation d'ouvrages, ateliers de création, scènes musicales ou concours de graffitis. 18 artistes, pour la plupart actifs sur la scène internationale, ont été sélectionnés pour exposer sous le chapiteau du Parc de la Centrale de Baie-Mahault (Guadeloupe) d'une superficie de 600m².

La troisième manifestation ArtBemao *Intramuros* s'est tenue à la bibliothèque Paul Mado, Baie-Mahault du 5 juillet au 14 décembre 2013. Elle a proposé une programmation renouvelée chaque mois avec des expositions collectives dédiées à la jeune création. En janvier 2015, Jean-Marc Hunt est reconnu pour son travail de scénographe, de commissaire d'expositions et est promu au grade de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le ministère de la culture et de la communication de la République Française. Il est aujourd'hui impliqué dans tous les projets d'envergure liés à la valorisation de la création plastique contemporaine – « ArtBemao », « Éclat d'îles » (2018), « Private Open Space #Martinique » (2019), « Échos nature », « Désir Cannibale » Miami (2019), ouverture du premier pavillon des Outre-Mer à la « Biennale de Venise » en 2019[747].

[746] Anne Tronche, *Hervé Télémaque*, éd. Flammarion, Paris 2003.

[747] Exposition *Personal structures-identités Venise,*- Palazzo Mora & Giardino Della Marinaressa, 11 mai - 24 novembre 2019, Krystel Ann Art et la Région Guadeloupe coordonneront et soutiendront la participation de trois artistes guadeloupéens. L'évènement organisé par l'European Cultural Centre aura lieu dans le cadre de la Biennale de Venise du 11 mai au 24 novembre 2019. PAVILLON DES ÎLES DE GUADELOUPE : artistes guadeloupéens: Jean-Marc Hunt, Joël Nankin, François Piquet, Sous le parrainage de Kareen Guiock, Commissaire d'exposition: Marci Gaymu.

Figure 56: Echo-Natures: Cannibal Desire A exhibition curated by Jean-Marc Hunt (Guadeloupe), and Marie Vickles (U.S.) March 16- April 17, 2019, Miami (USA)@ inconnu

Comme Jean-Marc Hunt, Joëlle Ferly fait le choix du retour aux Amériques. En Guadeloupe, la plasticienne s'attache comme Hunt à démêler les écheveaux de l'art en Caraïbes et à rendre compte de la place, du sens de l'art afro-caraïbéen au sein d'une structure créée de toute pièce grâce à une détermination qui s'exprime aussi dans ses propres créations.

L'Artocarpe

Ainsi nommée en référence au nom botanique de l'arbre à pain, l'Artocarpe a fêté ses 10 ans en 2019. L'association loi 1901 est fondée par la plasticienne afropéenne Joëlle Ferly. Elle est née en 1970 à Paris. Diplômée de L'Université de Paris 8 et de l'École d'art Central Saint Martins de Londres où elle a vécu plus de 15 ans, elle s'installe en Guadeloupe, en septembre 2008. Depuis, l'artiste présente des œuvres vidéo, photographiques, de la performance et des installations engagées qui revisitent la valeur des œuvres symboliques et de mémoire. Inspirée par une vision glissantienne de la créolisation, les travaux de Ferly se fondent sur l'observation et sur ses expériences personnelles. Elle trouve les fondements de sa créativité dans la vie politique et sociale des Caraïbes françaises. Avec sa vidéo *Please Pass The Dark Chocolate Over Before I Commit Suicide…*, l'artiste soulève la question de l'intégration des minorités ethnoculturelles dites visibles. S'appuyant sur son expérience londonienne, Joëlle Ferly repense le système des quotas utilisés en Grande Bretagne et plus globalement la politique de catégorisation des populations. La vidéo invite à interroger les effets d'une politique d'égalité des chances et ses limites en termes d'acquisition et de gestion de données sensibles (âge, appartenance ethnique, sexualité, handicap, informations judiciaires ou religion).

Aujourd'hui l'artiste continue de mener des projets personnels *Les Récits de L'Artocarpe, (2014-2017), Japon-Guadeloupe* » qui sont des histoires à écouter sur des bornes numériques interactives réparties en Guadeloupe.

Mais la présence de Joëlle Ferly dans les Amériques se mesure aussi sur le plan collectif. Depuis la création de l'Artocarpe, une soixantaine d'artistes ont été soutenus. Ils viennent des Antilles ou d'ailleurs et se voient proposer différents services par la structure.

Des résidences

L'Artocarpe héberge des artistes locaux et internationaux en résidences : Henri Tauliaut (Guadeloupe/Martinique) en octobre 2014. Florence Poirier Nkpa (Saint-Martin) de septembre à octobre 2014, Linda Lenssen (Pays-Bas) en 2014, Andeaha San (Brésil) en 2010 parmi

d'autres[748]. L'association organise aussi des rencontres diasporiques donnant lieu à la mise en place d'incubateurs à l'international : « Caribbean-Art-Incubator » (Miami)[749], des visites d'évènements (Biennales de Venise) afin d'être en « phase avec le monde de l'art contemporain »[750]. La promotion des artistes se fait dans le cadre de conférences « Art mémoriel sans pathos »[751] et d'expositions médiatisées : au Mémorial ACTe « Une nuit, Une œuvre… Avec l'Artocarpe, une présentation d'artistes et analyses d'œuvres »[752]. Enfin, la valorisation est affaire de réseaux sociaux qui se fait grâce au site internet de l'association, et de manière plus traditionnelle par le biais du journal guadeloupéen « Le Courrier de Guadeloupe ».

L'association affirme son engagement politique à travers l'invitation lancée au leader du LKP Elie Domota à clôturer le 10e anniversaire de « L'Artocarpe », qui tenait son événement-conférence autour de la thématique *Art & Société*, et non sans coïncidence, cette date anniversaire rappelait que 10 ans plus tôt les deux Régions françaises des Amériques étaient en colère et que naissait leur porte-parole à travers le mouvement syndicaliste « LKP»[753].

Thierry Alet est né à Toulon en 1969 d'un père Guadeloupéen et d'une mère Réunionnaise. Afropéen et résolument nomade, le plasticien vit et travaille entre New York et la Guadeloupe. Thierry Alet est diplômé de l'IRAVM (Institut Régional d'Art Visuel) de Fort-de-France, Martinique (1992), de Pratt Institute New York en 1994 et des Beaux-arts (MFA) au Pratt Institute, New York, USA (1996)[754]. En 2004, il fonde « Frère independent », une association basée à New-York et en 2011 « Frère independent » crée la « Galerie T&T Jarry » dans la zone industrielle de Baie Mahault en Guadeloupe. Installée dans un hangar de 400m^2, la galerie est

---

[748] L'Artocarpe*, Retour d'artistes et spécialistes venus en résidence à L'Artocarpe* https://www.artocarpe.net/Retour-d-artistes-et-specialistes-venus-en-residence-a-L-Artocarpe-Feedback-from-previous-Artists-Art-professionals_a196.html

[749] Artocarpe, *Meeting withe the Diaspora*, https://www.artocarpe.net/Meeting-with-the-Diaspora-Vibe-Caribbean-Art-Incubator-a-Miami-based-platform_a220.html consulté le 31/01/2019.

[750] Ibid., Artocarpe

[751] Artocarpe, Conférences, http://www.artocarpe.net/Arto-TALKS-Conferences_r6.html consulté le 29 décembre 2015.

[752] « Une nuit, Une œuvre… Avec l'Artocarpe » a été organisé dans la salle des congrès et des arts vivants du Mémorial ACTe05 Nov – 2016.

[753] « L'Artocarpe remercie tous les intervenants dont la contribution s'est tenue à titre gracieux: L'artiste José Lewest, docteur en art caribéen. L'artiste Joëlle Ferly, fondatrice de L'Artocarpe Mr Julien Mérion, Universitaire, membre du CAGI Mr Fred Réno, Universitaire, membre du CAGI Mr Elie Domota, porte-parole du LKP Le musicien Krédito et toute son quipe Un grand merci aux bénévoles, George-Line et Patrick pour leur implication dans la mise en place de l'événement. » https://www.artocarpe.net/We-ARE-10-Total-success-of-our-B-day-Anniversaire-reussi-pour-nos-10-ans_a336.html consulté le 01/02/2019.

[754] Thierry Alet est récipiendaire de bourses de la Andy Warhol Foundation (2012), de la DRAC de Martinique (Direction Régionale des Affaires Culturelles), de la Pollock Krasner Foundation et du Conseil Général de Guadeloupe. Sa récente série "Periodic Table" a été produite grâce à une bourse d'Andy Warhol Foundation dirigé par Small Axe.

selon son fondateur « stratégiquement situé à l'entrée de la plus grande zone industrielle de France. Avec 3 murs de plus de 10m et un mur de plus de 17m, « T&T » place la Guadeloupe en tête des espaces d'expositions d'Art Contemporain de la petite Caraïbe »[755] . L'ouverture du lieu de monstration a été inaugurée par une collaboration entre Thierry Alet, Maryse Condé et Jean-Marc Hunt. Thierry Alet crée également la foire internationale « PooL Art-Fair ».
Dans cette section nous nous intéressons à la « PooL Art-Fair » un rendez-vous artistique et contemporain. L'évènement est tous publics et contrairement à la politique adoptée pas ses collègues, Thierry Alet opte pour une approche commerciale avec des billets d'entrée à 10 €.

PooL Art-Fair

En 2011 et 2012, les plasticiens Thierry Alet et Habdaphaï conceptualisent la PooL Art-Fair qui verra officiellement le jour à New-York en 2014. Cette foire sans précédent devient dès lors un évènement incontournable pour tous les artistes exerçant dans les Antilles. Surtout elle renforce le dispositif de la monstration en Caraïbes et apporte une première réponse à l'insuffisance structurelle.
Les expositions PooL Art-Fair sont organisées alternativement en Martinique et en Guadeloupe. Contrairement aux deux évènements artistiques évoqués ci-dessus, des frais de participation sont réclamés aux artistes, qui cependant ont la possibilité de solliciter des bourses. Ces droits d'entrée « permettent aux entreprises et mécènes individuels de promouvoir un artiste en prenant en charge les frais d'expositions »[756]. Les candidatures sont ouvertes à tous, avec toutefois « une priorité donnée aux marchands d'arts et artistes ayant une pratique régulière ». Un autre atout du projet réside dans l'utilisation des réseaux sociaux pour la mise en relation et l'accès direct à une page d'inscription en ligne. Un simple message permet l'obtention d'un mot de passe donnant accès à la page « Formulaire » d'inscription. Un autre mot de passe permet l'accès à la page « VIP ». Le moteur de recherche renvoie à une page de référencement d'artistes. Avec des entrées ambitieuses en termes de catégorisation de la sphère artistique, la rubrique ' recherche d'artistes ' est en anglais, et bien qu'inachevée, propose un modèle de

[755] Frère Independent, *T&T Jarry*, publication en ligne 2012 https://frereindependent.wordpress.com/2012/04/12/tt-jarry/ consulté le 03/02/2019.

[756] La 10e édition de PooL Art-Fair a pour invité le Canada.
http://poolartfair.squarespace.com/#eat-together consulté le 31/01/2019.

référencement du réseau de l'art afro-contemporain. On y trouve la rubrique :-What do you need, en français (objet de recherche)[757] et un volet déroulant couvrant toutes les professions des arts visuels : Art&Co, Art criticism (Critique d'art), Art fair (Foire artistique), Artists, Galleries, institutions, Museum & Art Centers (Musées et Centres d'art), Not for profit (Non commercial).

La politique de la structure est ouvertement libérale et assumée. Des modalités acceptées par les artistes et les amateurs, chaque année de plus en plus nombreux à prendre part à l'évènement. Néanmoins certains remettent en question le mode de sélection des artistes plus axé sur le quantitatif que le qualitatif. Dans une lettre ouverte, la plasticienne martiniquaise Patricia Donatien Yssa (qui a participé à l'édition 2013) interpelle l'organisateur de l'évènement et interroge son confrère guadeloupéen Thierry Alet, sur les modalités de sélection des exposants[758]. Parmi les artistes, certains remettent entièrement en question le concept de l'exposition. Le projet initial consiste à inviter des artistes à exposer collectivement dans un lieu convivial. Il est pensé dans l'esprit d'un vernissage : les artistes, les collectionneurs et les publics se rencontrent autour de la piscine, du salon, du bar d'un hôtel. Les artistes font visiter « leur chambre-galerie » d'une nuit. Pour certains le concept permet de résoudre la problématique de l'insuffisance structurelle, pour d'autres au contraire le choix d'un accrochage cherchant à optimiser l'espace, une fois passé les quatre murs de la chambre, devient malaisé lorsqu'il est étendu aux lieux d'aisance. Il reste que « PooL Art-Fair » croît depuis ses débuts en réputation et en assises : institutionnelle (DAC Guadeloupe), publicitaire (les champagne Heidsieck, Volvo) logistique **(**Air France), audiovisuel (RTL, UKA, ETV) et de publication (Ti Journal).

L'édition 2018 a rassemblé plus de 100 artistes de tous les horizons au terminal de croisières Quai Lesseps à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) et selon le site Art absolument[759], une cinquantaine dans son second volet martiniquais à l'Hôtel l'Impératrice de Fort de France.

La classification des artistes référencés sur le site internet de la « PooL Art-Fair » peut surprendre. Si les Afropéen.ne.s sont logiquement indexés dans la catégorie « diaspora », les Martiniquais, les artistes vivant et exerçant dans les dépendances guadeloupéennes ainsi que

---

[757] http://www.artruche.org/search_results?q=David+Gumbs

[758] Patricia Donatien-Yssa, *Lette ouverte à Thierry Alet*, organisateur de la PoolArt Fair, Mercredi, 26 Juin, 2013. http://www.montraykreyol.org/article/lettre-ouverte-a-thierry-alet-organisateur-de-la-pool-art-fair consulté le 01/02/2019.

[759] « dont les lauréats de la Bourse SIMA, Tony Boyer, Ronal Cyril, Jean-Luc Toussain et Caecilia Guinot, exposant dans une trentaine de chambres de l'Hôtel Impératrice.http://www.artabsolument.com/fr/default/news/detail/129//Pool-Art-Fair-Martinique.html

les non-nationaux, sont en revanche tous rassemblés dans la section internationale. Il demeure que la « PooL Art Fair » comme « ArtBemao » et les évènements de « l'Artocarpe » dynamisent la scène artistique régionale et invitent à penser les moyens de valorisation d'un segment de l'art contemporain dont le succès réside dans la volonté initiale individuelle, la capacité de monter des évènements, mais aussi de fédérer un plus grand nombre.

La sélection de ces trois structures nous permet de rendre compte des effets et du sens d'un mouvement diasporique inversé ramenant des artistes afropéens dans les Amériques. Ces trois acteurs de la sphère artistique émergente partagent une forte conscience politique, un intérêt personnel et collectif qui les poussent à agir dans le sens d'une mission qui dépasserait leurs intérêts propres. Thierry Alet est le troisième protagoniste.

Les trois entreprises que nous venons d'évoquer permettent d'illustrer le volontarisme, mais aussi les compétences tant conceptuelles qu'organisationnelles d'artistes qui sont nés en France hexagonale et qui ont tous fait le choix de revenir dans la Caraïbe. Lors du séminaire international « Consciences diasporiques » qui s'est tenu le vendredi 1er mars 2019 à l'Université des Antilles, nous avons eu l'occasion d'évoquer l'implication dans la promotion des arts contemporains et le dynamisme[760] de ceux que désormais on nomme des Afropéen.ne.s. parce que leur mode de fonctionnement exprime nécessairement l'ouverture à l'altérité. Ils sont organisateurs d'évènements, gestionnaires, ils lèvent des fonds, ils sont aussi commissaires d'expositions. Pourtant cette dernière fonction, bien qu'essentielle dans la réalisation d'expositions doit-elle réellement incomber à l'artiste ? C'est la question que pose Dominique Brebion, dans son article *Être curator en Europe et en Amériques*[761], où elle retrace l'historique de cette profession en Caraïbe

2.3.3.3.La construction d'un segment de l'art contemporain

La fonction de conception, organisation, supervision de chaque étape de l'exposition (transport, montage, mise en scène) définition du thème, choix des œuvres, négociation des droits avec leurs propriétaires ou de leur utilisation échoit au commissaire d'exposition ou curateur d'art.

[760] Frédérique Lefrançois, *Séminaire Consciences diasporiques*, https://diasporasdesameriques.wordpress.com/ consulté le 24/03/2019.

[761] Dominique Brebion, *Être curator en Europe et en Amériques* https://aicasc.files.wordpress.com/2014/12/uep1-commissaire-expo-in-progress-1.pdf consulté le 10/02/2019.

Dans un article Dominique Brebion reprend une typologie du métier dans laquelle, l'ancienne conseillère de la DAC Martinique, différencie le commissaire **:**

- salarié
- l'indépendant
- l'artiste-commissaire **(**souvent bénévole)
- le critique d'art-commissaire
- l'intellectuel-commissaire

Une typologie qui, comme le montre le sociologue Eliot Freidson, se décline entre profession libérale, profession libérale exercée par vocation et bénévolat exercé par simple vocation. Cette classification illustre la précarité d'une profession en même temps que l'ambivalence des rationalités du commissaire et des institutions qui le contractualisent.

Dans la Caraïbe, nous dit encore Dominique Brebion, « ce sont des personnalités culturelles régionales, critiques d'art, professeurs d'art, conseillers culturels, qui sont quelquefois amenés à jouer ce rôle de curator ». La critique non voilée met l'accent sur la porosité des compétences au sein de la profession, ainsi que la nécessité de qualification ou tout au moins de validation des acquis et des compétences. Amenée au cumul des mandats, elle-même a pris part à la sélection de « plasticiens de Martinique pour la Biennale de São Paulo en 1994, sur la thématique de l'éclatement du cadre et en 1996, sur celle de la dématérialisation de l'art. Plus récemment, en 2010, elle participe pour la Martinique au programme *City State de la Biennale internationale* de Liverpool ». Dominique Brebion signale aussi avoir été en charge de la « sélection des artistes de la Caraïbe francophone autour de l'Art en l'environnement » pour la Triennale internationale de la Caraïbe en République dominicaine la même année.

En tant que commissaire, elle a aussi œuvré à la valorisation des œuvres de créateurs martiniquais lors d'évènements Caraïbéens ou internationaux comme : « Carib Art (Iles néerlandaises 1992) », « le National Black Art Festival d'Atlanta (USA 1996) », « la Carivista (Barbade 1998), Migration in the Caribbean Diaspora (University of Central Florida 2001) ». Elle est également impliquée dans la conception pour le CMAC scène nationale des cycles « Femmes, formes, foules (2006) », « Métaphores du corps (2007) », « Ecritures photographiques et territoires (2008) » ainsi que des expositions « Atlantide Caraïbe (2008) » et « Vous êtes ici (2010) » présentées à la Fondation Clément[762].

[762] Ibid., Dominique Brebion, *Être curator*

Pour de nombreux artistes si la proposition d'une exposition est toujours accueillie avec enthousiasme, a contrario, ils récusent fréquemment les propositions des curateurs qu'il s'agisse de la sélection des artistes, des choix thématiques ou celui des œuvres. À certaines occasions, ils contestent les choix scénographiques ou les accrochages. Mais la critique la plus importante est certainement celle qu'ils adressent aux institutions qu'ils accusent de maintenir une vision unique de l'art.

Dans un contexte où la gestion de la question artistique est aussi centralisée, on peut se demander quelle est la marge de manœuvre de la critique et quelle est son degré d'objectivité ? Comment influence-t-elle la formation du goût ?

Le critique d'art

Sur ce point, nous retrouvons Dominique Brebion qui, aux côtés de Carlos Garrido, tous deux membres de l'Aica Caraïbe du Sud[763] se penchent sur la réflexion autour d'une *Théorie et critique d'art en Caraïbe.* Dans un appel à communication publié sur le site de la Fondation Clément en 2014, l'ancienne conseillère de la DAC rappelle le rôle fondateur dans les années 1980 de Gerardo Mosquera, Sara Hermann, Annie Paul, Kobena Mercer, de Christopher Cozier et de Yolanda Wood en insistant sur leur volonté de penser les « concepts de la critique d´art dans la Caraïbe ». Faisant converger leurs points de vue, ces acteurs concluent à la nécessité de « transcender les frontières de l'archipel Caraïbéen »[764] . Le désir d'ouverture au monde est légitime, mais ne devrait pas, selon le critique d'art indépendant Jocelyn Valton, faire perdre de vue l'objectif premier qui est de rendre compte « de l'émergence de l'art contemporain comme geste questionnant la région des Caraïbes ». En somme, si le contenu de la critique renvoie à la question de la liberté d'expression et à l'autonomisation de la profession vis à vis des institutions nationales ou locales, elle conduit aussi à penser les modalités de la multiplication des propositions et des publications.

[763] L'Aica Caraïbe du Sud qui été admise en 1951 au statut d'ONG auprès de l'UNESCO.
[764] Aica Caraïbe du Sud et Fondation Clément.

2.3.4. Les publications

2.3.4.1.Les formats traditionnels

Revues et magasines

Dès les années 1940, Suzanne Roussi l'épouse d'Aimé Césaire et René Ménil posaient déjà les jalons d'une réflexion autour de la question de l'émancipation et du rejet des pratiques assimilationnistes. À travers la revue *Tropiques,* ils envisageaient les modalités de la valorisation de la culture et des arts antillais. Quelques années plus tard le projet assimilationniste de la France était toujours contesté, mais pour le philosophe Édouard Glissant il s'agissait d'élargir le contact « interculturel entre les Antilles francophones et les îles voisines ». Afin d'y parvenir, il fondait l'Institut Martiniquais d'Études (IME) en 1967, un établissement à visées pédagogiques et culturelles destiné à la fois à ouvrir « les esprits aux problèmes du monde contemporain», mais aussi à susciter « l'audace créatrice » et l'élargissement de « la conscience sur l'environnement caraïbe »[765]. Dans cette optique paraissait *le premier numéro de la revue Acoma* en *1971,* d'activisme culturel en Martinique *qui, dans un contexte postcolonial se proposait de relayer des* témoignages sur l'actualité antillaise et noire-américaine du début des années 1970, de contribuer à la promotion des *arts et notamment du travail plastique d'artistes issus des Amériques* (dont celui de Cardenas, Segui, Matta[766], Corbin, Jouanakarea). Pensées pour conduire à la démocratisation des savoirs, ces publications s'adressaient aux Antillais et à l'ensemble des populations du bassin caraïbéen. Rédigées dans leur version originale, elles étaient accompagnées de leur traduction en anglais ou en créole. Mais François Maspero, fondateur de la maison d'édition française éponyme Maspero qui diffusait la revue, fut accusé de publier des ouvrages qualifiés de « subversifs ». Cette situation entraîna la suspension de la publication Acoma après seulement 5 numéros[767]. Par la suite selon Gerry L'Étang, plus d'une quinzaine de revues virent le jour à la Martinique depuis les années 1970. L'anthropologue fait aussi le constat de leur « caractère éphémère ». Contredisant cet état des choses, la revue *« Recherches en esthétique* fait figure d'exception ».

---

[765] Édouard Glissant, *Acoma* 1-5: 1971-1973, éd. PU de Perpignan, 2005.
[766] Les œuvres de Cardenas, Segui, Matta furent à nouveau exposées en mai 2016 lors de l'exposition *Musée du Tout-Monde et Agora Mundo*, Cité Internationale des arts, Paris, 2013.
[767] Acoma a été *réédité en mars 2005 par les Presses universitaires.*

Elle existe depuis 1994, alors que des revues telles qu'*Arthème* fondée par Dominique Brébion en 1999 n'est plus. Exit aussi Océana *Magazine*, qui pourtant proposait une version bilingue français-anglais. Une faible longévité que Gerry L'Étang attribue *à deux facteurs la* « difficulté de financement [et] l'inconstance dans la production intellectuelle »[768].

Pourtant alors que le coût de publication papier est dissuasif, certains se lancent dans l'aventure avec l'édition d' « A à Z de l'art des Caraïbes ».

L'anthologie publiée en novembre 2019 rassemble un grand nombre de textes d'écrivains issus de tous les horizons dont Dominique Brebion ou Yolanda Wood pour ne citer qu'elles. Il offre un aperçu des arts visuels des Caraïbes, du début du XXe siècle à nos jours. L'ouvrage propose un répertoire alphabétisé et présente le travail de 40 artistes issus de toute la Caraïbe, avec à titre d'exemple celui des Antillais, Ano, Ernest Breleur, Philippe Thomarel, Christian Bertin, Elie-dit-Cosaque, Shuck One, Alex Burke, Jean-Marc Hunt, Jean- Ulrick Désert, Jean- Claude Tiga Garoute, David Gumbs, Bruno Iwa Pédurand et Kelly Sinnapha Mary. L'éventail disciplinaire présenté est large puisqu'il va du dessin à la peinture, la sculpture, la photographie, l'installation ou la performance. La parution de l'ouvrage n'a pas été sans mal à en croire Melanie Archer et Mariel Brown, les co-éditeurs de Robert et Christopher qui se disent reconnaissantes « du soutien de Kaera[769] parce que Robert & Christopher Publishers a essayé, sans succès, d'obtenir le soutien de notre propre gouvernement local »[770]. C'est évidemment pour contourner toutes ces difficultés que la majorité des publications sur l'art sont aujourd'hui dématérialisées.

2.3.4.2.Les formats en ligne

Avec l'avènement d'internet, les publications en ligne se sont aussi multipliées dans le domaine des arts contemporains afro-caraïbéens. Nous n'avons pas la prétention de vouloir les citer toutes, mais nous pouvons mentionner à titre d'exemple « Kariculture.net ». Le magazine qui ne voit le jour qu'en 2016, se dit pourtant être le premier magazine culturel trilingue de la

---

[768] Gerry L'Etang, *Recherches en esthétique n°20, Créations insulaires,* direction Dominique Berthet, 2015, p. 274.

[769] Kaera est une entreprise basée en Guadeloupe. Elle fait la promotion des artistes.

[770] Dorothée Audibert-Champenois, Dorothy, *La Guadeloupe et Trinidad publient ensemble « L'Art de la Caraïbe de A à Z », rédigé le* 12/11/2017.
https://www.people-bokay.com/la-guadeloupe-et-trinidad-publient-ensemble-lart-de-la-caraibe-de-a-a-z/ consulté le 06/04/2020

Caraïbe. Il se donne pour ambition de devenir « le portail de référence dans l'information culturelle de la Caraïbe »[771] . Les articles publiés en français, anglais et espagnol permettent de toucher un large public et présentent l'actualité culturelle des principales îles de l'archipel. « Africanah.org » [772] est une autre plate-forme pour l'art contemporain africain, afro-américain et caraïbéen. La structure fondée en décembre 2013 est participative et le site en anglais peut être augmenté par des contributions ouvrant le droit à une modeste rémunération. La plateforme se donne pour mission la diffusion d'informations, la promotion des artistes. Elle a pour objet la stimulation du discours en publiant des essais, des interviews et des informations actuelles concernant des plasticiens contemporains ainsi que des écrivains internationaux.

Le magazine ARC lancé en 2011 met l'accent sur les jeunes artistes à la pointe de la technologie. ARC Magazine est une plate-forme sociale de publication imprimée et en ligne à but non lucratif et en anglais. Le magazine qui vise à combler le manque de visibilité des artistes contemporains, propose un espace critique et d'échanges. Il a pour objet la sensibilisation des publics et le développement de la culture créative au sein du secteur des arts visuels dans l'ensemble des Caraïbes et de ses diasporas. Selon l'Association Internationale des Critiques d'Art Sud (AICA), le magazine compte « environ 20 000 visiteurs » chaque mois. [773] La Newsletter est expédiée quotidiennement à « environ 15 000 personnes par le biais des réseaux sociaux. En février 2012, Holly Bynoe et Nadia Huggins les fondatrices ont été invitées par la DAC Martinique en partenariat avec l'Alliance française de Sainte- Lucie pour effectuer des visites d'ateliers, puis la même année en octobre pour le symposium *Revues en vue*. Cet évènement a réuni des éditeurs de revues d'art traditionnelles et de revues électroniques de la Caraïbe :

Annie Paul pour « Smallaxe », David Mateo pour « Artcronica », Isabel Perez pour « Arte Sur », Dave Williams pour « Draconian Switch ». À cette occasion, Holly Bynoe et Nadia Huggins ont renforcé « les connaissances du milieu artistique de Martinique. » Holly Bynoe est aussi artiste, curatrice et conservateur en chef à la Galerie d'art nationale des Bahamas. Nous évoquions plus haut le cumul des mandats et la question de l'autonomie vis-à-vis des institutions étatiques, mais c'est sans doute en raison des multiples compétences d'Holly Bynoe, des possibilités d'ouverture sur la Caraïbe anglophone et de la proximité avec les

[771] Kariculture, magazine en ligne http://www.kariculture.net/iles-de-caraibe-leurs-cultures-leurs-patrimoines-realite-merite-detre-connue/

[772] Depuis mars 2014, Africanah est une Fondation (Stichting Africanah.org). Norbert Roovers, président du conseil d'administration Erna Donkers, membre du conseil d'administration https://africanah.org/submissions/

[773] ARC Magazine www.arcthemagazine.com

instances officielles de promotion des arts et de la culture, que cette dernière a été désignée comme commissaire de la Biennale internationale des arts de la Caraïbe (BIAC) pour le Pavillon de la Martinique. La fabrique d'un segment de l'art n'est pas une mince affaire et elle passionne un nombre grandissant d'acteurs comme en témoigne la récente joute de « posts » publiés sur le site en ligne Face Book. L'annonce de l'ouverture du magazine en ligne Caribeart[774] en est un exemple. Il dit être lui aussi le premier « web magazine » sur l'Art Caraïbéen. Il s'intéresse aux artistes de Guadeloupe, Martinique, Trinidad and Tobago, Barbade entre autres lieux. Nous avons choisi d'évoquer ce magazine parce que l'annonce de sa diffusion en ligne a attiré l'attention des professionnels de l'AICA. En partageant l'annonce de lancement du site sur notre page Face Book, nous ne soupçonnions pas à quel point la question de la primauté de la diffusion dans le domaine des arts contemporains du bassin était sensible. Le partage a suscité une réaction immédiate de l'AICA[775].

> AICA SC : « Non, Carribean art n'est pas le premier web magazine sur l'art de la Caraïbe… Il ne faudrait pas oublier ARTCRONICA, ARTE AMERICA, MOKO MAGAZINE, DRAONIAN, SWITCH, KWK MEDIA, REPEATING ISLAND, ANTHURIUM, ARCMAGAZINE… Comme le dit justement José Ortega y Gasset, on n'est jamais le premier homme… » [776].

Pris dans un débat que nous n'avions vraiment pas anticipé, nous nous empressâmes de répondre en précisant que notre partage n'avait rien de polémique et s'attachait uniquement à la diffusion d'informations.

> Réponse d'AICA SC : « Ce n'est qu'un complément d'information… l'Aica n'est pas le Zorro des arts de la Caraïbe… Mais sa mission, c'est d'informer ».

L'échange aurait pu s'arrêter là, pourtant Caribeart se devait aussi de faire le point sur la question de la primauté :

---

[774] www.caribeart.net
[775] Caribeart, 4 commentaires, face Book 28/09/2018.
[776] Dominique Brebion, *La vitalité éditoriale dans la Caraïbe*, AICA-SC 15/11/2013. https://aica-sc.net/2013/11/15/la-vitalite-editoriale-dans-la-caraibe/ consulté le 03/10/2018.

> Caribeart : « Bonjour Aica, merci pour votre partage. Je me permets de remettre le message que j'ai mis sur votre page : nous affirmons être le 1er webmag dédié à l'art caraïbéen, traduit en français, anglais et bientôt en espagnol. Nous ne sommes pas le premier magazine, blog, ou site internet, mais bien un nouveau type de média : le webmag. Notre but est de promouvoir les artistes, en cassant la barrière de la langue, mais également prochainement les musées, galeries et évènements dans la Caraïbe. Le webmag est un nouveau type de support digital, ce n'est pas un blog, site internet, ou simple magazine. Nous connaissons les autres acteurs, et nous les adorons, (nous avons prévu d'en faire la promotion sur notre webmag). Il n'y a pas de compétition, nous sommes tous là pour promouvoir l'art caraïbéen. Nous nous excusons si le terme « 1er webmag » vous dérange, nous comprenons votre point de vue ».

Ces échanges montrent à quel point les acteurs découvrent les potentialités de ce segment de l'art. C'est également le cas du site marchand Uprising-art qui, dans son communiqué de presse du 12 octobre 2012, se déclarait déjà être « le 1er portail de l'art contemporain de la Caraïbe ». À l'occasion de la FIAC, Paris 2012[777], ses fondateurs organisaient au Grand Palais, une table ronde pour le lancement du site Uprinsing-art.com. À la tête de la structure, on trouve Claire Richer. Elle est diplômée de Sciences Po Paris et titulaire d'un MBA HEC. Elle est aussi directrice de la communication du Groupe Bernard Hayot[778] et actionnaire d'Outre-mer Telecom. Claire Richer a su s'entourer du soutien du mécène de l'art caraïbéen[779] et de professionnels du management (Charles Apanon), de l'art (Sara Alonzon Gomez) et de la communication (Géraldine Genin).

Conçu pour être un outil de commercialisation, le site offre un espace de recensement et de présentation des acteurs de l'art des Caraïbes, une e-revue ainsi qu'une galerie en ligne. Comme nous venons de le voir, pour ce qui a trait à la communication, internet est efficace. Des artistes déjà connus trouvent de nouveaux acheteurs, certains construisent des sites qui ne sont jamais

---

[777] Agence GHM, *L'art contemporain de la Caraïbe à la FIAC* France Antilles. https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/hexagone/l-art-contemporain-de-la-caraibe-a-la-fiac-191570.php consulté le 04/06/2019.

[778] Claire Richer, page LinkedIn. https://www.linkedin.com/in/clairericher/?originalSubdomain=fr

[779] Ibid., Agence GHM https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/hexagone/l-art-contemporain-de-la-caraibe-a-la-fiac-191570.php consulté le 04/06/2019.

visités, mais ce médium laisse penser à des perspectives d'ouverture sur un monde plus vaste que le seul cadre insulaire. Par ce biais ils sont soudain « instagrammables » et visibles sur les réseaux sociaux. C'est ce que souligne la médiatrice du Centre d'art contemporain d'Ivry (Crédac), Julia Leclerc, Instagram est un incontournable « pour qui veut vendre sa création »[780] . Les artistes interviewés dans le cadre de notre étude affirment être en mesure d'effectuer leur promotion de manière autonome, de connaître une inflation de visibilité et de ventes. Certains confirment l'ouverture à un marché international par ce médium. Les outils de l'information et de la communication dont internet ont une efficacité incontestable, mais ils ne parviennent cependant pas à effacer l'importance du lien physique et affectif que représente la fréquentation de ses pairs. C'est pour permettre le rapprochement des professionnels que, ces dernières années, s'organisent des conférences et colloques dans les Amériques.

2.3.4.3.La visibilité au prisme des conférences

Depuis 2012, Holly Bynoe, Annalee Davis et Katerine Kennedy se penchent sur la problématique du développement de mesures durables en faveur du financement de structures et de projets liés à la création dans le bassin caraïbéen. Elles rappellent les difficultés d'obtention de subventions, l'absence ou les faiblesses des politiques régionales, les lacunes qui existent dans les infrastructures nationales et régionales. Selon Holly Bynoe ces manques sont dus « […] aux doctrines et aux politiques de soutien mises en place à l'époque postcoloniale, chaque État ayant tenté de comprendre son indépendance et le développement d'un discours national singulier et parfois unique. Quarante à soixante ans plus tard, nous constatons que les ressources et les habitudes créées sont devenues les barrières et les blocages que nous devons éradiquer »[781].

---

[780] Aurore Desperier et Benoit Signarbieux, entretiens menés dans le cadre de l'enquête de terrain *Public et art contemporain*, cours CKB, « Introduction à la sociologie », Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Février *2019.*

[781] Tilting Axis: Within and Beyond the Caribbean -Shifting Models of Sustainability and Connectivity February 27 th - 28 th2015 The Fresh Milk Art Platform Inc., St. George, Barbados Directing Organizationsou le partage: ARC Inc., and Fresh Milk Art Platform Inc., Associate Partners: Res Artis and Pérez Art Museum Miami Supporting Partners: Davidoff Art Initiative, Prince Claus Fund, the Arts and Sport Promotion Fund Committee and the British Council. https://static1.squarespace.com/static/55c52842e4b0ccebcdd59d06/t/55c6d870e4b03257969f01c6/1439094896565/Tilting_Axis_2015_Report.pdf consulté le 08/05/2019.

La même année Mario Caro, le président de « Res Artis », tente de trouver des solutions à la question de la résidence d'artiste. Sous les auspices de la Fondation Rockefeller et en collaboration avec l'« Alliance of the Artists Communities », la structure qu'il préside tente de contribuer à réunir une trentaine de leaders du monde de la résidence d'artiste ainsi que des représentants de divers organismes de financement et d'autres secteurs culturels autour d'une stratégie globale d'évaluation du domaine de la résidence dont les résultats sont consignés dans IFACCA[782]. Ces réflexions vont conduire à l'organisation de la conférence *Tilting Axis*: *Within and Beyond the Caribbean–Shifting* en 2015. Étaient présents des galeristes, des artistes, des responsables de programmation et d'exposition, des organisations d'art indépendantes, la DAC de la Martinique, Annalee Davis (Fresh Milk), Tobias Ostrander (Pérez Art Museum Miami) et Holly Bynoe (ARC Magazine), N'Goné Fall[783] qui, à l'initiative du Président français Emmanuel Macron, a été nommée le 3 juillet 2018 commissaire générale d'« Afrique 2020 »[784]. Tous ces acteurs se sont mobilisés pour négocier des alliances stratégiques, régionales et internationales. En 2016, s'appuyant sur la conférence de 2015, ces acteurs s'intéressent cette fois au renforcement de la mobilité des artistes, des réseaux, à l'augmentation des capacités administratives et de programmation ainsi qu'aux possibilités de transfert de connaissances et de financements pour les artistes du bassin. La volonté de désenclaver la Caraïbe au-delà de ses frontières géographiques fut aussi exprimée avec l'espoir de trouver des Models of Sustainability and Connectivity »[785] ou en français des modèles de durabilité et connectivité[786]. La même année en Guadeloupe, l'association « l'Artocarpe » organisait une conférence intitulée Art mémoriel sans pathos. Au cours de celle-ci, la plasticienne Joëlle Ferly insistait sur la nécessité de penser de nouvelles esthétiques « sans nécessairement rechercher la

[782] IFACCA *Art Report N° 45* International Perspectives on Artist Residencies MAY 2013 Report edited by Sarah Gardner, Executive Director, IFACCA www.ifacca.org.

[783]La Sénégalaise N'Goné Fall, 51 ans est architecte, commissaire d'expositions, intellectuelle et cofondatrice d'une plateforme dans les nouveaux médias et les arts visuels, devient ainsi une figure incontournable de la scène culturelle internationale.

[784] Siegfried Forster, *Qui est N'Goné Fall, commissaire générale de la Saison Afrique 2020?* Publié le 04/07/2018 http://www.rfi.fr/culture/20180704-ngone-fall-saison-afrique-2020-cultures-africaines-commissaire-generale consulté le 07/05/2019.

[785] La conférence a eu lieu le 27 et 28 Février 2015, elle réunissait divers leaders des organisations de développement des arts visuels pour négocier des alliances stratégiques, régionales et internationales afin de formaliser le développement des infrastructures, la production et les marchés de l'art caribéen.

[786] Tilting Axis, *Ghanger la donne pour l'art contemporain de la Caraïbe*, http://aica-sc.net/2015/03/18/titling-axis-changer-la-donne-pour-lart-contemporain-de-la-caraibe/ consulté le 29 décembre 2015.

légitimation de la nation française »[787]. La naissance d'un discours critique autour du sens et des modalités d'existence de cette création anime un fois encore le débat public en mai 2019. Alors qu'ont lieu les commémorations de l'abolition de l'esclavage dans les Antilles, la 5e conférence Tilting Axis est organisée au MémorialACTe en Guadeloupe. Après le développement structurel et les financements, la conférence de Tilting Axis porte sur la circulation d'un discours critique[788]. Les acteurs participants ont insisté sur l'importance du choix des mots dans les interactions entre l'Hexagone et les Départements français des Amériques. Le critique Jocelyn Valton a pointé du doigt l'usage infantilisant d'un lexique qui selon lui traduit une volonté de l'État français de maintenir un lien de hiérarchie et de domination. Il s'en est expliqué dans une communication au cours de laquelle il a proposé ce qu'il nomme son « lexique décolonial » dont voici un extrait :

> « - Je ne dis jamais ''métropole'' qui suppose un rapport subalterne avec un centre éloigné servant de référence. J'utilise les mots de la géographie. Je dis la France ou j'évoque ''l'Hexagone'' comme on parle du Pentagone.
> - Je ne dis jamais ''îles sœurs'' pour évoquer la Guadeloupe et la Martinique, ce qui serait admettre qu'elles sont deux enfants ayant la France comme ''maman''. Un truc infantilisant ! Le 1er février 2019, le Président français E. Macron, lors du ''Grand débat'' dans le cadre de la crise des ''Gilets Jaunes'', s'adressait à une soixantaine d'élus des ''Outre-mer'' réunis à l'Élysée : « Non ! Les enfants ! C'est moi qui donne le micro. Ce n'est pas une communauté autogérée. Je vous demande... de vous asseoir ».
> - Je limite l'emploi du mot ''Antilles'' un terme prisé des Français qui évoque pour moi le jardin privé, domestiqué de la France, réduit à ses deux colonies-départementalisées de Guadeloupe et Martinique. Je lui préfère l'expression ''Caraïbes-Amériques'' qui intègre une résonnance et une spatialité plus ouvertes, qui insiste sur la diversité qui les caractérise (non seulement francophones, mais anglophones, « hispanophones, petites et grandes, insulaires et continentales…) »[789].

---

[787] Artocarpe, *Mémorial Art without Pathos*, https://www.artocarpe.net/Memorial-Art-Without-Pathos-our-Slave-Descents-have-too-invented-Modern-and-Contemporary-Art-A-new-reading-of-artwork_a230.html consulté le 29 décembre 2015.

[788] La 5e édition de "Au-delà des tendances : décolonisation et critique d'art" du 29 au 31 mai 2019 explore le thème de la *: décolonisation du discours critique au-delà de son usage fonctionnel actuel de simple critique culturelle et institutionnelle.* https://tiltingaxis.org/news/2019/2/9/tilting-axis-5-beyond-trends-decolonisation-and-art-criticism consulté le 29 mai 2019.

[789] Jocelyn Valton, extrait de la communication *Les mots comme armes*, 5e conférence *Tilting* Axis au MémorialActe. https://www.facebook.com/groups/minoritart/ consulté le 03/06/2019.

L'émergence d'un marché de l'art martiniquais et guadeloupéen s'inscrit ainsi dans un climat délétère hérité du passé colonial qui, en plus de raviver la question de l'appartenance et des liens stratégiques, pose celle de sa viabilité économique.

2.3.5. Les marchés

2.3.5.1.L'art afro-caraïbéen en quête de statut et de promoteurs

Quels sont les fondements de la création afro-caraïbéenne, sur quels héritages est-elle souchée : l'Afrique, l'Europe, l'Asie ? Créolisée, hybride, dite ni légitime, ni Art premier, elle n'est pas identifiée par des instances officielles. D'aucuns questionnent sa spécificité, l'apport de son métissage et pour adapter la remarque d'André Whittaker à notre objet, demandent « Quelle est la nature de ce mélange ? Quelle en est la signification, la portée historique [artistique] ? Comment la nommer, la définir pour mieux l'appréhender »[790]. D'autres, des collectionneurs, des intellectuels, des plasticiens, des chercheurs, à l'instar d'André Whittaker invitent à penser cette création comme « l'émergence de nouvelles identités collectives et pratiques sociales »[791]. À partir de de sa pensée de l'endogènisme, il semble possible de dépasser la vision d'un monde fragmentée et antagoniste. La transformation du modèle classique de légitimité évoqué par Hervé Glevarec[792], comme la « philosophie de la complétude » d'André Whittaker supposent le dépassement de l'opposition dominant-dominé et la construction de l'universel incluant les « substrats de pensées, de pratiques et de savoirs locaux ». La lumière naturelle ne nous apparaît-elle pas blanche justement parce qu'elle est composée de multiples radiations colorées ? Pourrait-elle exister sans cet agrégat ? La spectroscopie n'illustre-t-elle pas la présence de toutes les couleurs dans l'arc en ciel ? La cataracte congénitale dont souffrent les leaders de certaines instances de légitimation n'est-elle pas une forme de négation de la diversité ? Et surtout ces instances sont-elles toujours les seules détentrices d'un pouvoir

[790] André Whittaker, *L'endogène: pour le dépassement des limites du métissage et de la créolité,* Researchgate [En ligne], 11 | 2002, mis en ligne le 15 novembre 2003, http://socio-anthropologie.revues.org/143, https://www.researchgate.net/publication/317364103_L'endogene_Pour_le_depassement_des_limites_du_metissage_et_de_la_creolite consulté le 24/11/2019.

[791] Ibid., André Whittaker

[792] Ibid., Hervé Glevarec, *La fin du modèle classique*, p.96.

légitimant ? Cette perspective d'une identité locale détachée du regard exogène et du désir de légitimation du dominant soulève cependant la question des modalités de l'émancipation de la pensée et de son action. Comme nous le montrons dans cette étude, les plasticiens de la Caraïbe sont pour la plus grande part, pleinement conscients du sens et des enjeux d'une création spécifique au lieu et de la nécessité de la voir évoluer en harmonie aux côtés de toutes les autres. Et si à cela l'UNESCO répond par un vote en 2005 en faveur de la promotion de la diversité des expressions culturelles[793]. À la faveur de la paix et reconnaissant le trouble lié à la faible représentation de la diversité dans les instances de monstration nationales, l'État français envisage la monstration de l'altérité… mais par alternance.

L'Institut français lance *Visas pour la Création* et prône le rapprochement de l'Afrique et de la Caraïbe. Dans ce contexte l'Institut français soutient l'exposition de l'artiste afropéen d'origine guadeloupéenne Jean-Marc Hunt. En 2018, le plasticien présente *État de couleur/ State of color* à l'Alliance française de San Francisco. Cette exposition est montée dans le cadre du dispositif « Afrique et Caraïbes en créations ». Des résidences d'artistes sont financées en France, sur le continent africain ou dans les Caraïbes (à l'exception du pays d'origine de l'artiste). Les seules conditions à la participation de ces artistes : faire valoir une expérience professionnelle dans le domaine artistique concerné et résider 3 mois à l'étranger. Les artistes des Départements Français d'Amérique (DFA) et du Surinam sont éligibles.

Si les actions en direction des DFA méritent d'être soulignées elles restent insuffisantes comparativement à celles menées pour la promotion des arts contemporain africains. Du fait de l'existence d'une une tradition de la monstration des arts premiers, du développement économique du continent et de la forte implication des institutions privées et de riches mécènes, l'art afro-caraïbéen reste peu visible. En effet, l'art traditionnel africain est quantitativement bien représenté dans les musées nationaux depuis la fin du XIXe siècle en dépit de scénographies souvent critiquées, de cartels incomplets et d'une désacralisation des œuvres.

L'art contemporain africain fait une entrée remarquable ces dernières années dans les lieux de monstration nationaux. À l'inverse, la création contemporaine de la diaspora caraïbéenne peine à obtenir ses lettres de noblesse. Cet état de fait tient sans doute à son statut abscons. Soumise à l'injonction d'une officialité nationale et à une typologie poreuse, elle ne bénéficie ni d'une reconnaissance, ni de lieux spécifiques dans les espaces légitimes de l'Hexagone. Afin

[793] Le 8 novembre 2006, seize États ont ratifié la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO en octobre 2005.

d'accroître sa visibilité, les professionnels de l'art et de la culture cherchent une autre voie et se tournent vers l'Afrique. Dans la partie qui suivra, il s'agira de montrer comment l'investissement venu d'Asie en contribuant à l'essor économique du continent africain participe aussi à la valorisation de la création contemporaine du continent, mais aussi de celle de sa diaspora.

L'acteur essentiel du développement socio-culturel sur le continent africain, c'est l'investissement structurel. Comme le rappelle l'économiste Françoise Lemoine, au début du XXIe siècle, la Chine a entamé et réussi son entrée sur le marché capitaliste. Quatrième économie du monde en 2006 par son produit intérieur brut et troisième puissance commerciale, elle s'est engagée dans la voie de la modernisation de son économie[794]. Mais comme le signale aussi Laetitia Guilhot, depuis la fin des années 1970, la Chine qui a misé pour son essor sur une forte « compétitivité-coût »[795] prend conscience des limites de cette ascension fulgurante qui s'accompagne de préoccupations économiques, écologiques et sociétales.

Au moment où la population chinoise subit les contre-coûts de la politique de l'enfant unique se soldant par une population vieillissante, la Chine se voit contrainte, pour poursuivre son développement et rester compétitive, d'une part de trouver des matières premières et d'autre part une main d'œuvre à meilleur coût[796].

C'est dans ce contexte que la Chine pour des raisons éminemment économiques et sans doute idéologiques à en croire la professeure d'économie politique Deborah Brautigam, se tourne vers le continent africain. Dans son aspiration de réussite économique, la Chine fait son entrée dans le monde des affaires et ses investissements directs étrangers passent à 249 milliards de dollars si l'on inclut ceux de Hongkong en 2015[797]. Mais pour Deborah Brautigam, la Chine n'est pas un prédateur en Afrique, elle tend la main ou mieux encore, elle « fait des cadeaux » aux pays du continent africain.

---

[794] Françoise Lemoine, *L'économie de la Chine*, éd. La Découverte, 2009, pp.3-4.

[795] Laetitia Guilhot. *Le nouveau modèle de croissance de l'économie chinoise, un moyen pour relever le défi de la trappe à revenu intermédiaire ?* ATM *Le bilan des Objectifs du Millénaire pour le développement 15 ans après : réduction de la pauvreté et/ou montée des inégalités ?* Rouen, France, 2015, 16 p. <halshs-01165405>

[796] Selon Jean-François Di Meglio, président d'Asia Centre « la coopération sino-africaine répond à un triple objectif de la Chine : assurer un accès aux matières premières pour son industrie lourde, offrir des perspectives de développement aux entreprises chinoises, asseoir son influence et gagner de nouveaux alliés. », in. Claire Guélaud, *Chine-Afrique, le désenchantement,* Le Monde Economie.
04.12.2015http://www.lemonde.fr/economie/article/2015/12/04/chine-afrique-le-desenchantement_4823908_3234.html#Z08wRG5UsAbkTZWV.99 consulté le 12/10/2017.

[797] Conférence des Nations unies sur le commerce et le développement (Cnuced), « Rapport sur l'investissement dans le monde 2015 » (PDF), Genève, 2016 consulté le 18/10/2017.

Dans ses nombreuses conférences, articles et plus particulièrement dans un ouvrage intitulé *The dragon 's gift, The Real Story of China in Africa*[798], Deborah Brautigam jette un éclairage sur les relations économiques qui désormais lient la Chine au continent africain. Des relations qui selon Harry G. Broadman, se caractérisent par un développement économique disparate depuis une dizaine d'années. Ce dernier note que depuis le milieu des années 1990, 19 pays d'Afrique subsaharienne ont enregistré une croissance moyenne de leur PIB de 4,5%, sans doute liée à la hausse du prix mondial du pétrole. Parmi ces pays, 13 ont connu une plus faible croissance - inférieure à 3 % en moyenne-, pour certains proche de zéro ou négative. Des résultats causés par l'engagement dans des conflits. À l'exception de l'Afrique du Sud et du Nigeria - les deux économies dominantes en Afrique - le marché national et international reste faible. En somme, dit-il, l'hétérogénéité démographique, aggravée par le sous-développement des institutions, les contraintes à la concurrence commerciale et la faible gouvernance rendent coûteux le commerce et l'investissement international en Afrique. Il constate qu'en dépit de l'augmentation du commerce mondial et des flux des investissements en forte croissance ces 15 dernières années, la performance commerciale globale du continent africain sur le marché mondial reste décevante. Cependant, les pays d'Afrique qui connaissent une forte croissance en dehors de l'industrie pétrolière ont bénéficié en partie de la hausse des prix mondiaux des métaux et des minéraux non pétroliers[799]. Cette situation est à l'origine de l'augmentation des ressources des Africains et de l'apparition d'une classe moyenne et surtout d'une classe très fortunée qui se tourne vers l'investissement dans le luxe et dans l'art.

Pour les investisseurs financiers, mécènes et collectionneurs, l'intérêt réside avant tout dans le développement d'une activité lucrative qui nécessite l'approvisionnement diversifié et abondant d'un marché avide de renouvellement, qu'ils orientent et façonnent.

Afin de répondre aux besoins d'une frange de la population socio- économiquement ascendante, les grosses enseignes du luxe cherchent à capter une nouvelle clientèle en proposant des

[798] Deborah Brautigam, *The Dragon's Gift, The Real Story of China in Africa*, éd. Oxford University Press, 2009.

[799] Harry G. Broadman, *Africa's silk road : China and India's new economic frontier*, The World Bank, Cette croissance s'explique aussi par l'exportation récente de produits manufacturés légers, d'aliments transformés, d'horticulture, et le développement de services tels que le tourisme. Des pays, comme le Nigeria et l'Afrique du Sud - ont également augmenté leur part des exportations de produits à faible ou moyenne technologie, un secteur de plus en plus délaissé par la Chine et par l'Inde » 2007, p. 6.

produits destinés à satisfaire les exigences consuméristes de ces nouveaux « potentiellement » riches[800].

2.3.5.2.Les Henry's, des clients providentiels

Suite à l'essoufflement des marchés européens, les enseignes de produits de luxe partent à la conquête de nouveaux marchés. Louis Vuitton, Zegna, Gucci, Ralph Lauren, Burberry, Carter Fendi ou encore Salvatore Ferragamo[801] sont d'ores et déjà présentes sur le continent africain. D'après le cabinet de conseil en stratégie Coface for trade « en 2018, le marché du luxe a progressé de 5 % (à 1 200 milliards d'euros), poussé par la hausse de la consommation en Chine avec une classe moyenne en pleine croissance »[802]. Dans un contexte pourtant contrasté, les enseignes du luxe capitalisent aussi sur le potentiel d'une clientèle africaine ciblée, d'entrepreneurs, d'hommes et de femmes d'affaires, de décideurs africains émergents. La stratégie commerciale s'appuie globalement sur l'estimation d'un développement local assuré par l'augmentation du niveau de vie et de son corrélat une augmentation de la consommation de produits de luxe. Ceux que l'on nomme déjà les futurs riches, les Henry's (high earnings not rich yet), ou en français-les bientôt riches- ainsi que les classes moyennes et supérieures constituent un vivier de clients « bankable » ou en français-solvables-. Pour Christel de Lassus, maître de conférences et chercheur à l'Institut de recherche en gestion de l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée, le terme Henry's

> « a été utilisé pour la première fois par le magazine américain *Fortune*, en référence à des managers dont les revenus annuels se situaient entre 100 000 et 250 000 dollars. On assiste en Europe comme aux Etats-Unis, et même en Chine et dans les pays d'Asie [et aujourd'hui en Afrique et dans les Caraïbes] à l'émergence de cette nouvelle classe d'acheteurs[803]qui devient un client roi, particulièrement pour le secteur du luxe »[804].

---

[800] Ibid., Roger Maveau, *L'Afrique partie pour être une nouvelle contrée d'hommes riches, très riches*.
[801] Ibid., Ariane AGBO, *L'industrie du luxe en Afrique* consulté le 02/06/2017.
[802] Coface for trade*, Dans une économie mondiale en ralentissement, le luxe continue à surperformer mais fait face à de nouveaux défis*, publié le 09/05/2019. https://www.coface.fr/Actualites-Publications/Actualites/Dans-une-economie-mondiale-en- ralentissement-le-luxe-continue-a-surperformer-mais-fait-face-a-de-nouveaux-defis consulté le 26/11/2019.
[803] Dans cette optique, la banque française Société Générale a par exemple annoncé dans son communiqué de presse du 19 septembre 2017, qu'elle ouvrait un bureau de représentation à Nairobi au Kenya.
[804] Christel de Lassus, *Les « henrys », nouveaux clients des « marques dans le secteur du luxe »,* Le Monde économie, 22/06/2016, consulté le 07/10/2017.

Le marché du luxe en Afrique bien que potentiellement lucratif n'est qu'à un stade embryonnaire comme le signale James Lawson, directeur du Ledbury Research, mais représente tout de même près de 2 milliards d'euros et connaît une croissance à deux chiffres depuis 2010[805]. D'après l'institut, en 2014, la plus forte croissance en matière de consommation de produits de luxe passera par cinq pays : le Ghana, le Kenya, le Nigeria, l'Afrique du Sud et le Zimbabwe et pour la journaliste Ariane Agbo « dans 30 ans l'Afrique subsaharienne sera la région au monde la plus prolifique et la plus dynamique dans le cadre de la vente de biens de luxe » [806] .

L'engouement pour les produits de luxe s'étend aussi au marché de l'art afro-contemporain qui s'avère lui aussi très lucratif. C'est ce dont témoigne l'augmentation du nombre d'échanges commerciaux, d'expositions, de foire, de galeries mais surtout du prix de vente de ces œuvres extra-européennes. Sur le plan culturel, la relation sino-africaine se traduit aussi par le financement de lieux patrimoniaux et de valorisation de l'art. L'ancien président sénégalais Abdoulaye Wade sollicite des financements chinois pour relancer le projet muséal du Président Senghor qui, bien qu'entamé dès 1966, à la suite du premier Festival mondial des arts nègres, avait été abandonné faute de financements. Selon Roxana Azimi, une correspondante du journal en ligne le Monde Afrique, la Chine a accordé environ 20 millions de dollars au Sénégal pour la construction du Musée des civilisations noires[807], dont le chantier a été mis en œuvre en 2009. Le bâtiment conçu par l'Institut d'architecture de Pékin est un édifice d'une superficie de 14 500 m^2 et dispose de 3 500 m^2 de surface d'exposition ainsi que d'un amphithéâtre. De la même manière, et à titre d'exemple, la Chine a également financé le Grand théâtre national. Mais parallèlement les riches Africains font de la valorisation de l'art africain un acte économique, philanthropique et politique. C'est le cas de Sindika Dokolo[808].Il est propriétaire

---

http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/22/les-henrys-nouveaux-clients-des-marques-de-luxe_4955727_3232.html#G3O68gPbYECVqIUV.99, consulté le 2 août 2017.

[805]Roger Maveau, *L'Afrique partie pour être le nouvel eldorado du luxe*, Le Point 22/07/14. http://fr.africatime.com/articles/lafrique-partie-pour-etre-le-nouvel-eldorado-du-luxe consulté le 07/10/2017.

[806] Ariane AGbo*, L'industrie du luxe en Afrique,* SunayOn Business Club, https://fr.linkedin.com/pulse/lindustrie-du-luxe-en-afrique-sunayon-business-club **,** publié le 18 décembre 2016, consulté le 02/06/2017.

[807] Le Sénégal inaugure un musée consacré aux civilisations noires https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/05/le-senegal-inaugure-un-musee-des-civilisations-noires-a-dakar_5392879_3212.html consulté le 07/12/2018.

[808] Sindika Dokolo est né le 16 mars 1972 à Kinshasa au Zaïre. Il est un collectionneur d'art et homme d'affaires congolais. Il est le gendre de l'ancien président de la République d'Angola, José Eduardo Dos Santos. Il tire sa fortune de son père, Augustin Dokolo Sanu, qui a créé dans les années 1970 la première banque privée de la République Démocratique du Congo (à l'époque le Zaire) https://fr.wikipedia.org/wiki/Sindika_Dokolo consulté le 10/06/2017.

de la deuxième plus grande collection d'objets d'art africain au monde après celle d'André Magnin. Sa collection se compose de 45000 pièces et pèse 50 millions d'euros selon sa propre estimation. Les motivations de Sindika Dokolo sont triples : devenir le premier collectionneur d'art africain, détrôner l'Européen André Magnin, rapatrier sur le sol africain les trésors de la création de son continent et de la diaspora. Pour le collectionneur les enjeux sont les suivants : intégrer l'Afrique et sa diaspora dans les circuits internationaux du monde de l'art et leur permettre de prendre conscience de la richesse de leur art. Mais contre toute attente le projet du collectionneut tourne court, puisque l'on apprend le décès de Sindika Dokolo le 29 octobre 2020, à la suite d'un malencontreux accident de plongée à Dubaï.

Il reste que plusieurs facteurs concourent à l'intérêt naissant pour la création contemporaine africaine et caraïbéenne comme en atteste le projet de création du musée d'art d'Afrique de l'Ouest d'Edo au Bénin prévue en 2021. Selon l'étude menée par le marchand Jean-Philippe Aka, le chercheur Sénégalais Malick Ndiaye et plusieurs critiques d'art (Osei G. Kofi, Lionel Manga et Nii B. Andrews à partir du rapport *Africa Art Market Report* (2014)[809], le marché de la création moderne et contemporaine africaine se porte bien. À partir d'une liste de 100 artistes, ils analysent les échanges commerciaux entre les fondations, les musées, les galeries et les collectionneurs[810].

Toujours d'après ce rapport 10 artistes se distinguent tout particulièrement avec des chiffres d'affaires atteignant jusqu'à 4,3 millions de dollars en 2014 pour l'artiste ghanéen El Anatsui ou estimé la même année à 5,9 millions de dollars pour l'Éthiopienne Julie Mehretu. Le très célèbre artiste congolais Cheri Samba exposé par le marchand d'art français André Magnin à la Fondation Cartier (Paris), pour « Beauté Congo » arrive à la dixième place de ce classement avec un chiffre d'affaires tiré de la vente de son œuvre estimé à 97 000 euros en 2014. Ces résultats impressionnants contribuent à la promotion de l'art contemporain dans les régions d'Afrique subsahariennes, mais selon l'écrivaine indépendante Jonelle Twum[811] soulèvent aussi la question de savoir à qui profite vraiment l'émergence des arts africains. Un

---

[809] Le rapport *Africa Art Market Report* a été mené par le marchand d'art Jean-Philippe Aka (Handpick). Il a travaillé pour l'occasion avec la société avec Tutela Capital, mais aussi avec le chercheur Sénégalais Malick Ndiaye et plusieurs critiques d'art (Osei G. Kofi, Lionel Manga et NII B. Andrews), le rapport *Africa Art Market Report* (2014) apporte un point de vue rare sur l'état du marché de la création moderne et contemporaine africaine.http://www.jeuneafrique.com/292751/culture/dix-artistes-africains-mieux-cotes/ consulté le 29 mai 2017.

[810] Selon une méthodologie équilibrée qui prend en compte les ventes sur les marchés primaires (à hauteur de 25%) et secondaire (25%), mais aussi le nombre d'expositions en musées (20%) comme en galeries (20%) et la reconnaissance par la critique (10%).

[811] Jonelle Twum, *Who is African Art 'Rising' for?* Radington Report, 28/09/2017, https://raddingtonreport.com/who-is-african-art-rising-for/

questionnement qui intéresse tout autant le contexte caraïbéen vers lequel les regards commencent à s'orienter.

Un décentrement du regard

Pour comprendre les nouvelles opportunités qui s'offrent aux artistes contemporains issus des minorités ethnoculturelles ou exerçant loin du centre de légitimation, nous pouvons signaler le propos développé par le sociologue Hervé Glevarec. Celui-ci évoque le phénomène d'hétérogénéisation socio-culturelle [812] des classes supérieures de la population et « l'importation de goûts exogènes à la classe dominante ». Bien que le processus s'attache chez le sociologue à décrire la légitimation des arts populaires, nous verrons comment il semble aussi adapté pour décrire le processus de légitimation des arts plastiques minorisés comme l'illustre l'implication de nouveaux acteurs férus de créations visuelles extra-européennes.

De la promotion d'État à celle du privé

Si comme le souligne Raymonde Moulin, les Ministres de la culture André Malraux et Jack Lang ont « eu un effet incitateur puissant sur la politique des régions et des municipalités à l'égard de l'art contemporain » [813] entre 1990 et 2000, le financement de la culture a connu un recul.

> « Les parts relatives des dépenses pour le spectacle vivant et pour le patrimoine se sont régulièrement accrues alors que, sur la même période, les parts des crédits consacrés aux musées et aux arts plastiques et surtout au développement culturel (dernier secteur en termes de crédits) ont au contraire régressé. Ces tendances se poursuivent puisque, entre 2005 et 2009, les programmes en tête sont toujours le « Patrimoine » (39% en 2009) et la « Création » (spectacle vivant, arts plastiques, livre et cinéma) [en dépit de la baisse des financements alloués aux arts plastiques et aux musées ce programme] a

[812] Hervé Glevarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle », in. *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, (Dir.) Eric Maigret, Eric Macé, Armand Colin, 2005-2013 p. 90.
[813] Ibid., Raymonde Moulin, p.155.

continué de progresser, passant de 27% à 33,5% des crédits totaux, alors que le programme « Transmission » a régressé de 29% à 23% »[814].

S'engouffrant dans la brèche laissée ouverte par le désengagement de l'État en faveur des arts plastiques, les Fondations privées opposent à l'exception culturelle française, la mondialisation culturelle. Cet autre modèle que Guillaume Piens[815], commissaire général d'Art Paris Art Fair 2017[816] met en avant, favorise la diversité ethno-culturelle.
L'étude du marché artistique est euristique et permet de mettre à jour à la fois les rouages de la fabrique d'un segment de l'art contemporain tout autant que les motivations qui animent les institutions privées.

2.3.5.3.Dynamique commerciale et filiation artistique

Les Fondations

Prenant le relais de l'État, les entreprises privées financent les arts plastiques contemporains et favorisent la diversité par l'entremise de leurs fondations.
À la suite de l'État, les grandes enseignes se targuent à leur tour de vouloir mettre en avant l'intérêt général et de contribuer ainsi à la démocratisation des arts et de la culture en montrant des œuvres plastiques au plus grand nombre. Le projet de la future Galerie d'art Lafayette illustre cette initiative privée et commerciale. Situé à proximité de la gare Saint-Lazare, le groupe entend exploiter une localisation géographique favorable et ainsi bénéficier de son volume de visiteurs et de clients potentiels. Dans cette lutte commerciale et philanthropique,

---

[814] Culture et médias 2030, *Financement et régulation, Budget de l'Etat*, «Le ministère de la Culture a ainsi bâti un projet de nomenclature regroupant les crédits en une mission unique, ventilée en trois programmes (auxquels il faut ajouter un programme annexe pour le développement de la recherche culturelle et de la culture scientifique) : préservation, conservation et promotion des patrimoines ; développement et diffusion de la création ; transmission des savoirs et démocratisation de la culture. La répartition des crédits du ministère se fait donc désormais entre ces programmes et non plus par secteurs, ce qui rend difficile (voir impossible) l'analyse comparative sur le long terme. » Fi*che 29.*
http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/annexe/29-fiches-culture2030-29-.pdf

[815] Du 30 mars au 2 avril 2017, la 19e édition d'Art Paris Art Fair fait honneur à l'Afrique. Cette année, elle accueillera 139 galeries d'art moderne et contemporain représentées par 29 pays dont 20 réservées aux pays africains. La foire est ouverte à toutes les formes d'expression et à toutes découvertes surtout la création artistique africaine. Pourquoi le continent africain? - Les détails avec: Guillaume Piens, commissaire général d'Art Paris Art Fair. Et André Magnin, spécialiste de l'art contemporain africain. - 12h l'heure H, du mardi 28 mars 2017, présenté par Hedwige Chevrillon, sur BFM Business http://video-streaming.orange.fr/autres/art-paris-art-fair-2017-l-afrique-a-l-honneur-28-03-CNT000000FvJC6.html consulté le 29 mai 2017.

[816] Art Price, https://fr.artprice.com/events/74760/Art+Paris+Art+Fair consulté le 5 juin 2017.

Guillaume Houzé le responsable de l'image et de la communication des Galeries Lafayette[817], et petit-fils de Théophile Bader fondateur de la célèbre enseigne parisienne, insiste sur la primauté du projet. Il fait remonter les intentions familiales [818] de concilier intérêts commerciaux et promotion de l'art aux pères fondateurs du Grand magasin parisien soit à « près de cinq générations »[819].

De la même manière Bernard Arnault, première fortune de France avec 73 200 M€[820] exprime sa volonté d'apporter un plus au niveau environnemental et de « partager un peu avec le public ce que le groupe a réussi au niveau économique »[821]. Dans cet élan, et pour accueillir un public diversifié, le PDG de LVMH propose de transformer l'ancien Musée des arts et traditions populaires (ATP) situé en lisière du bois de Boulogne à Paris fermé au public depuis douze ans. Bernard Arnault espère en faire un centre culturel autour des métiers d'artisanat d'art. Baptisé Maison LVMH - Arts -Talents Patrimoine-[822], celui-ci devrait ouvrir en 2020. De son côté, le Président Directeur Général du groupe Fimalac [823], Marc Ladreit de Lacharrière [824], 23e fortune [825] de France, crée la Fondation Culture & Diversité en 2006. Pour ces riches entrepreneurs, la diversité est une aubaine pour l'art comme pour le négoce. Pour cela, ils

---

[817] Vicky Chahine, Guillaume Houzé, *Les Galeries Lafayette, c'est une entreprise familiale"*http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2015/10/14/guillaume-houze-les-galeries-lafayette-c-est-une-entreprise-familiale_4785101_4497319.html#1L5ggSPLdTH6WQs6.99 , publié le 14/10/2015 consulté le 04/09/2017.

[818] Patricia Barbizet souligne que la « Pinault collection » n'est pas une fondation d'entreprise mais une filiale d'Artemis, structure 100% familiale. Les Echos https://www.lesechos.fr/04/12/2014/LesEchos/21828-090-ECH_art-patricia-barbizet-prend-en-main-le-destin-de-christie-s.htm consulté le 29 mai 2017.

[819] Guillaume Houzé ; François Quintin, propos recueillis par Emmanuel Rubin et Yamina Benaï, L'Officiel Art, 01.01.2017, https://www.lofficiel.com/art/la-fondation-galeries-lafayette consulté le 02/09/2017.

[820] Challenges, *Les 500 plus grosses fortunes de Frances*, 2018. https://www.challenges.fr/classements/fortune/bernard-arnault-et-sa-famille_13

[821] JC, vidéo-Fondation Vuitton : le vaisseau de verre inauguré à Paris, BFM, 21/10/2014 http://www.bfmtv.com/culture/la-fondation-louis-vuitton-ouvre-ses-portes-a-paris-841304.html consulté le 03/09/2017.

[822] Jean-Jacques Larrochelle et Nicole Vulser, *Bernard Arnault va faire rénover le Musée des arts et traditions populaires par Frank Gehry.* Le Monde, http://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/03/08/lvmh-va-transformer-le-musee-des-arts-et-traditions-populaires_5091031_1809550.html#0EHa9rwGMEam4csV.99 publié le 08/03/2017 consulté le 02/09/2017

[823] Marc Ladreit de Lacharrière détient 100% des parts de FIMALAC.

[824] En 2006, Marc Ladreit de Lacharrière crée la Fondation Culture et diversité, qui s'inscrit dans la continuité du double engagement de Fimalac en faveur de la culture et de la solidarité. La Fondation Culture et diversité a pour mission de favoriser l'accès des jeunes issus de l'éducation prioritaire aux pratiques artistiques ainsi qu'aux grandes écoles culturelles et artistiques. En cinq ans, la Fondation a touché près de 11 600 élèves dans 150 établissements scolaires

[825] Christophe Alix, *Affaire Fillon : Marc Ladreit de Lacharrière mis en examen,* Libération (en ligne) 14 mai 2017, AFP, chiffre fournis par l'hebdomadaire *Challenges* qui estime la fortune de Marc Ladreit de Lacharrière à 2,25 milliards d'euros, en hausse de 12,5% l'an dernier. http://www.liberation.fr/politiques/2017/05/14/affaire-fillon-marc-ladreit-de-lacharriere-mis-en-examen_1569478 consulté le 02/10/2017.

mettent en place des Fondations d'entreprises**.** Leur financement provient uniquement de l'entreprise fondatrice et éventuellement de leurs salariés. En effet, une Fondation d'entreprise ne peut être bénéficiaire de dons ou legs. Ces établissements ont aussi le souhait de s'imposer comme acteurs clé de l'environnement en participant au développement local. La création d'une fondation permet de réaliser trois opérations : la valorisation de l'image de la marque par le mécénat d'un artiste vivant, la modernisation et la valorisation de locaux professionnels avec des œuvres originales, le bénéfice d'avantages fiscaux.

Sur ce dernier point, rappelons que les œuvres d'art sont exonérées d'IDF (impôt de solidarité sur la fortune dû par les personnes possédant au 1er janvier de l'année d'imposition un patrimoine d'une valeur supérieure à 790 000€)[826]. Si la défiscalisation des œuvres d'art est un dispositif ouvert en théorie à tous les contribuables, l'article 238 bis du code général des impôts en vigueur au premier décembre 2005 accorde une déduction spéciale aux entreprises[827]. Les sociétés peuvent déduire de leur résultat imposable le coût d'acquisition d'œuvres originales d'artistes vivants inscrites à l'actif immobilisé à condition qu'elles restent exposées au public, d'où l'intérêt qu'ont les Fondations à développer des lieux de monstration. Cette déduction s'effectue par fractions égales sur les résultats de l'exercice d'acquisition et des quatre années suivantes pour les œuvres achetées à compter du premier janvier 2002 (ou des neuf ou dix-neuf années suivantes pour les autres œuvres acquises à compter du premier janvier 1994 ou avant cette date).

La déduction effectuée au titre de chaque exercice, inscrite à un compte de réserve spéciale, ne peut excéder la limite de 5/1000 du chiffre d'affaires, minorée du total des autres déductions opérées au titre de mécénat. Sont concernées les entreprises relevant de l'impôt sur les sociétés, de l'impôt sur le revenu dans la catégorie des bénéfices industriels et commerciaux (BIC), des bénéfices non commerciaux (BNC) ou des bénéfices agricoles (BA). Les stratégies des fondations profitent aussi aux artistes en contribuant à : l'émergence et la reconnaissance des arts visuels dits « illégitimes », la création d'un vivier de collectionneurs, la diffusion des œuvres et la promotion de la diversité ethnoculturelle.

Parce qu'elles ont besoin de nouveaux publics, les Fondations privées investissent et développent d'autres modèles axés sur l'implantation de nouvelles structures muséales

---

[826] Avocats-picovschi.com, *Droit et fiscalité du marché de l'art*, http://www.avocats-picovschi.com/droit-et-fiscalite-du-marche-de-l-art_menu2_60_1.html consulté le 06/10/2017.

[827] Les Echos, *Loi de finances 2018*, *une fiscalité des œuvres toujours attractive*, https://www.lesechos.fr/02/05/2018/lesechos.fr/0301541334411_loi-de-finances-2018---une-fiscalite-des-oeuvres-d-art-toujours-attractive.htm consulté le 12/01/2019.

originales dédiées à l'art contemporain. Elles contribuent aussi au financement de lieux de formation artistique, à la promotion d'artistes émergents, au montage d'expositions, à la constitution de collections, à l'édition de catalogues, à l'organisation de conférences, au financement et au contrôle du réseau.

En définitive, leurs actions vont de la production au consommateur et du financement de la création de l'œuvre à sa vente.

Pour Guillaume Piens, les institutions privées sont soucieuses de renouveler l'offre artistique, de prendre part au dynamisme d'une création pourtant jusque-là autonome et de valoriser la diversité dans l'art. Il souligne l'appétence des Fondations privées, ces dix dernières années pour l'art africain. Comme nous le mentionnions plus haut, c'est ce que semble suggérer l'importante exposition financée par la Fondation Cartier « Beauté Congo » en septembre 2015 ou cette autre exposition organisée par la Fondation Louis Vuiton[828]intitulée « Art Afrique, le nouvel atelier[829] ». Cet engouement pour la création contemporaine extra-européenne a été initié par Jean Pigozzi l'héritier de la firme automobile Simca et le collectionneur d'art africain André Magnin. Lorsque Jean Pigozzi associé à Magnin présente la première exposition d'envergure *Les magiciens de la terre* au Centre Pompidou en 1989 à Paris, il en confie le commissariat au Camerounais Simon Njami[830], un spécialiste de l'Afrique et des Caraïbes. Et ce faisant, ils ouvrent la voie de la reconnaissance de la diversité et de la spécificité culturelle.

---

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

[829] La Fondation Louis Vuitton à Paris célèbre l'Afrique. Rassemblées sous le titre *« Art Afrique, le nouvel atelier »*, ces deux expositions – nommées *« Les Initiés »* et *« Etre là »* – sont présentées à la Fondation Louis Vuitton à Paris jusqu'au 28 août. Elles reflètent l'effervescence et le dynamisme de la scène artistique du continent africain. La première réunit une sélection d'œuvres de quinze artistes emblématiques de la collection d'art contemporain de Jean Pigozzi, présentée pour la première fois à Paris. La seconde témoigne du foisonnement culturel que connaît actuellement l'Afrique du sud. Angéline Scherf, co-commissaire des expositions. http://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2017/04/28/la-fondation-louis-vuitton-a-paris-celebre-l-afrique_5119126_1655012.html consulté le 29 mai 2017.

[830] Simon Njami est écrivain, commissaire d'exposition indépendant, critique d'art, essayiste et maitre de conférences, Co-fondateur de la mythique Revue Noire, magazine consacré à l'art contemporain africain et extra-occidental, il fut l'un des premiers à présenter les œuvres d'artistes africains contemporains sur des scènes internationales et à réfléchir sur leur travail. Simon Njami fut le Directeur Artistique des Rencontres de Bamako, la Biennale Africaine de la Photographie, de 2001 à 2007. Sa célèbre exposition *Africa Remix*, fut présentée à Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo, Stockholm et Johannesburg de 2004 à 2007. Il fut le Co-commissaire du premier pavillon africain à la 52ème Biennale de Venise. Il a participé à l'élaboration de la première foire africaine d'art contemporain à Johannesburg en 2008.Il fut également Directeur des Triennales de Luanda et de Douala, et Directeur Artistique de Picha, la Biennale de Lumumbashi en 2010. Son exposition « La Divine Comédie » a été présentée aux MMK- Museum für Modern Kunst de Franckfort, au SCAD Museum de Savanah et au Smithsonian – National Museum of African Art de Washington, DC. Njami est Conseiller et Directeur Artistique des fondations Sindika Dokolo

Membre du comité de sélection d'AKAA, Simon Njami œuvre encore dans ce cadre au rapprochement des arts visuels contemporains de la Caraïbe et du continent africain. Cette stratégie, AKAA[831] la déploie en 2017 en mettant la Caraïbe à l'honneur. Un rapprochement que Serge Bilé, un journaliste ivoirien à « Martinique La Première », appelait déjà de ses vœux en créant en 1994 l'association interculturelle ivoirienne et martiniquaise Akwaba et qu'il continue d'animer.[832]Une unité dans l'art souhaitée également par l'organisation Africanah, une arène pour l'art contemporain africain, africain-américain et caraïbéen[833]et par des artistes telles que la plasticienne martiniquaise Valérie John qui rappelle combien l'Afrique a influencé son travail.

(Luanda) et Donwahi (Abidjan).Il est actuellement Directeur Artistique de la Biennale Dak'Art, Dakar, Sénégal. Il a été également désigné pour réunir les œuvres constitutives de la collection permanente du MémorialActe en Guadeloupe.

[831] AKAA (Also known as Africa) ou en français-Bien connue sous le nom d'Afrique. Pour cette première édition d'AKAA UNDERGROUND une carte blanche a été donnée à l'artiste Sud-Africaine, Lady Skollie. Une édition qui insiste sur le lien entre art africain et diasporique.

[832] Makandal speaks, *Serge Billé veut rapprocher l'Afrique et les Antilles*, Nofi, 30/04/ 2019. https://www.nofi.media/2019/04/serge-bile/65092?fbclid=IwAR1U9mfyTL2rawPXI7ApFuRORgqqQeYPPGSuaB4863-W8hcFu56GTg_SZck consulté le 02/05/2019.

[833] Africanah. Org, Arena for contemporary African, African-American and Caribbean Art, AFRICANAH.ORG - Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art

36

Mercredi 13 janvier 2016

Pour contacter la rédaction
Vous souhaitez nous communiquer vos informations sur des spectacles, des sorties... Vous pouvez nous joindre au 0596.72.89.39. ou par mail sortir@media-antilles.fr

SORTIR

Formations à l'humour
Le Martinique Comedy Club propose deux sessions de formation. Aujourd'hui, de 17 h à 19 h, Sebastian Marx animera la formation « Comment rédiger une chronique pour la télé et la radio » et samedi, de 15 h à 17 h, ce sera au tour de Jocelyn Régina et Waly Dia (photo). ▶ Garage Popular, 121, rue Lamartine, à Fort-de-France - Inscription par mail : martiniquecomedyclub@gmail.com - Contact : 0696.77.60.20.

Valérie John, *plasticienne*

« L'Afrique m'a fortement marquée »

INTERVIEW. Dans le cadre de ses expositions mensuelles, Tropiques Atrium a prolongé jusqu'au 13 février, **« Voyage(s) dans mes silences »** de Valérie John. Rencontre avec une **plasticienne martiniquaise** qui livre de l'**intime de création.**

Que raconte cette exposition ?
Cette exposition est un voyage dans l'intime de la création, car l'intime comme le silence sont en ce qui me concerne des actes politiques au sens noble du mot. Cette exposition se veut « palimpseste* » , mémoire et « anti-mémoire ».

Vous avez imaginé différents espaces…
En effet, trois espaces composent l'exposition. Le premier, « Palimpseste – Ancestralité(s) », le deuxième, « Palimpseste – Et si les griots… » . Enfin le troisième, « Palimpseste– Image(s) – Matières ».

Combien d'œuvres présentez-vous ?
Je présente une quarantaine de pièces. Il y a des installations et de la vidéo. Je tisse inlassablement des papiers de provenances diverses ; je les dépaye pour constituer ce que j'appelle le corps de l'œuvre.

En quoi ce travail est-il novateur dans votre parcours ?
On ne peut pas vraiment dire qu'il est novateur, car ce travail rentre dans le continuum de mes recherches, qui s'intitulent « Errance du lieu, dépaysement, rapiécement ».

Êtes-vous une artiste caribéenne ?
Je suis une artiste caribéenne si l'on considère mon lieu de naissance... Sinon mon territoire, c'est le lieu de l'émergence de l'œuvre : l'atelier. Je m'identifie à ce lieu. Il est lieu de trace de mémoire et d'histoire.

Quelles sont vos influences ?
Je suis curieuse et ouverte au monde. Cependant, il me faut avouer que l'Afrique m'a fortement marquée. Mes voyages en terre africaine sortent les points d'encrage de tout mon travail. J'ai grandi grâce à ces lieux… Sinon, quel artiste que je ne me lasse pas de regarder ? Soulages…

Quelle sera votre prochaine exposition ?
Je ne travaille jamais pour une exposition ! Mon rythme est quotidien : tous les jours, je continue de tisser ma toile entre « errance dépaysement et rapiécement », au gré des rencontres avec les papiers que je collecte.

Propos recueillis par S.N.
▶ *Palimpseste : manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte.
« Voyage(s) dans mes silences » de Valérie John, salle La Véranda à l'Atrium jusqu'au 13 février.
Présence de l'artiste le mercredi de 13 heures à 18 heures, le samedi de 10 heures à 13 heures et le lundi après midi, sur rendez-vous.
Contact : 0696.36.63.26.

Un peu plus sur Valérie John...
L'artiste, née à Fort-de-France, étudie les arts plastiques à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Dès la maîtrise, Valérie s'intéresse au paigne comme « objet d'un mythe ».
Lors d'un voyage – retour aux sources –, l'étudiante découvre le Sénégal. Elle en fera son port d'attache, « son espace de création ». De retour au pays natal, elle prépare un DEA sur le thème « Dépaysement-rapiécement ».
Après avoir été professeur d'arts plastiques, elle prend les fonctions de déléguée académique aux arts et à la culture, puis devient la directrice du département arts visuels du Campus caribéen des arts. À la rentrée de 2015, elle retourne dans un lycée pour s'occuper d'une classe préparatoire en arts appliqués.

AU CINÉMA
● MADIANA
Programme fourni par le Circuit Eliot, sous réserve de modification de sa part

Les huit salopards
Western de Quentin Tarantino
Auj. 10h45-14h-17h30-19h-21h

Le grand partage
Comédie avec Karine Viard
Pas de séance mercredi
Jeudi 16h30-22h

Le goût des merveilles
Comédie avec Virginie Efira
Auj. 14h-16h30

The big short : le casse du siècle
Com. dramatique d'Adam McKay
Auj. 19h15-22h

Snoopy et les peanuts
Animation de Steve Martino
Auj. 11h-13h45-15h45-17h45

Star Wars, le réveil de la force
Aventures de JJ Abrams
Auj. 11h-14h-17h-19h-20h-22h

Belle et Sébastien, l'aventure continue
Aventures de Christian Duguy
Auj. 11h-14h

Au cœur de l'océan
Aventure de Ron Howard
Auj. 11h-14h-16h30-19h15-22h

Baby sitting 2
Comédie de Philippe Lacheau
Auj. 11h-14h-16h30-19h30-22h15

Le voyage d'Arlo
Animation de Peter Sohn
Auj. 11h-13h30-15h30-17h45

007 Spectre
Action avec Daniel Craig
Auj. 11h-14h-18h-21h

Le dernier chasseur de sorcières
Action avec Vin Diesel
Auj. 11h-14h-16h30-19h30-22h

Les nouvelles aventures d'Aladin
Comédie avec Kev Adams
Auj. 11h-14h-16h30-19h45-22h

La voie du rapprochement est aussi empruntée par le groupe martiniquais de Bernard Hayot (GBH) dont le parcours est un cas emblématique du développement commercial et artistique tant dans le bassin caraïbéen que sur le continent africain. Avec la Fondation Clément, le Groupe GBH jette un pont entre les Caraïbes, l'Hexagone et l'Afrique. En 2010, il est le commanditaire de l'exposition "*3X3*", Paris pour laquelle il confie lui aussi le commissariat à Simon Njami[834]. Le prestige de la Fondation Clément et la visibilité qu'elle apporte aux artistes de la Caraïbe n'est plus à démontrer, au point que la Fondation n'a plus à démarcher les institutions nationales qui à l'inverse la sollicite pour développer des projets d'exposition d'envergure. Après l'accord passé avec le Centre Pompidou lors de l'exposition Télémaque[835], elle s'accorde avec la Fondation Dapper. Cette dernière est spécialisée dans la monstration des Arts premiers et de la diaspora. Mais après plus de 30 ans et subissant une baisse de fréquentation, la Fondation Dapper ferme ses portes parisiennes en mai 2017 et s'offre une

[834] Simon Njami est camerounais, il fut notamment un des commissaires de *Africa Remix.*

[835] L'exposition *Hervé Télémaque* fut montée au Centre Pompidou, Paris, (25 février au 18 mai 2015) puis à la Fondation Clément (24 janvier au 17 avril 2016).

nouvelle vie d'itinérance avec une escale à la Fondation Clément du 21 janvier au 6 mai 2018 pour l'exposition « Afriques, artistes d'hier et d'aujourd'hui ».
En juillet 2017, nous interrogions déjà le chargé du patrimoine du groupe Hayot, Florent Plasse, au sujet de cet engouement des Fondations pour l'art africain. À notre grande surprise, nous découvrions que l'Afrique venait en Caraïbe à travers le Fonds Dapper. À ce qui nous semblait être plus qu'une coïncidence, Florent Plasse nous informait qu'il ne s'agissait que d'une « sorte de curiosité du calendrier cette année en France ». Il est vrai comme, il le précisait par la suite, que la présidente de la Fondation Dapper, Christiane Falgayrettes-Leveau connaissait bien la Martinique et

> « […] qu'elle était bloquée par l'absence de lieu de monstration correspondant aux standards qu'elle voulait en Martinique. Il se trouve [ajouta-t-il] qu'elle a décidé de chercher des lieux hors les murs. Le lieu a fermé en juin et nous avons commencé à discuter avec elle il y a plus d'un an et demi. Nous avons chaque année une grande exposition sur trois mois avec un partenariat extérieur de niveau international avec des œuvres patrimoniales, nous avons fait deux projets indépendants avec le Centre Pompidou. Il se trouve que nous avons travaillé deux années de suite, mais il n'y a pas d'autres projets en tous cas pas pour l'instant ».[836]

À l'instar de Christiane Falgayrettes-Leveau, nous constatons que les regards semblent effectivement converger vers ce nouveau marché africain et caraïbéen. Selon la directrice de la Fondation Dapper :

> « […] à Paris, la fréquentation du musée ne s'est pas suffisamment diversifiée et stagne malgré quelques remontées liées aux sujets abordés. Après plus de trente ans, l'environnement et l'offre culturelle se sont transformés et nous devons nous adapter. […] Notre but étant atteint en France, nous allons œuvrer là où notre engagement trouvera désormais un véritable écho. Ainsi, conformément au souhait de Michel Leveau, nous allons amplifier nos activités au Sénégal et en initier d'autres, ailleurs en

[836] Florent Plasse, (voir Annexe 1).

Afrique et dans la Caraïbe. Nous avons commencé à mettre en place des partenariats qui nous permettront de poursuivre notre chemin et de sensibiliser un nouveau public »[837].

Christiane Falgayrettes-Leveau, Bernard Hayot, Jean Pigozzi et André Magnin, Alain-Dominique Perrin, Marc Ladreit de Lacharrière, Bernard Arnault comme les autres dirigeants d'entreprises intéressés par l'investissement dans l'art contemporain ont bien compris que les Henry's, les collectionneurs internationaux allaient venir à l'art africain et diasporique.
Tous ont conscience que « l'art ne connaît pas la crise »[838]. Et qu'en dépit d'un contexte économique particulièrement négatif, le volume de transactions sur le marché de l'art occidental se porte remarquablement bien. En effet, par rapport à 2015, l'Occident connaît une croissance de 11 %[839]. Pour Thierry Ehrmann, président-fondateur d'Artprice.com, les consommateurs d'art sont même de plus en plus nombreux et de préciser « Nous sommes passés de 500.000 collectionneurs dans l'après-guerre à près de 70 millions de « consommateurs d'art », d'amateurs et de collectionneurs dans le monde entier [...] C'est un marché de plus en plus mature et liquide, offrant des rendements de 10% à 15% par an pour les œuvres supérieures à 100.000 euros[840].
Selon Artprice.com, l'art demeure un placement lucratif « pour les investisseurs institutionnels, les gérants de fonds et les particuliers »[841]. À titre d'exemple, lors d'enchères organisées par Sotheby's à New York le 18 mai 2017[842], la vente exceptionnelle d'un tableau sans titre du peintre d'origine haïtienne Jean-Michel Basquiat a été adjugé à 110,5 millions de dollars soit 99,5 millions d'euros. Cela confirme l'envolée de ce type de placement.

---

[837] Christiane Falgayrettes-Leveau, *Une nouvelle vie pour la Fondation Dapper*, 16 mai 2017, http://www.madinin-art.net/une-nouvelle-vie-pour-la-fondation-dapper/ consulté le 05/008/2017.
[838] Jean-Louis Dell'oro, *Fiac : l'art ne connait pas la crise*, Europe 1, 20/10/2011, http://www.europe1.fr/economie/fiac-l-art-ne-connait-pas-la-crise-777777
[839] Thierry Ehrmann, *Le marché de l'art 2016*, Artprice, https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-lart-en-2016/edito-de-thierry-ehrmann-fondateur-et-president-dartprice Consulté le 10/06/2017.
[840] Thierry Ehrmann, in. *Auteur Rédaction Monfinancier*, 2015, *Le marché de l'art ne connait pas la crise,* « Le marché de l'art a faim » https://www.monfinancier.com/le-marche-de-lart-ne-connait-pas-la-crise-18466.html consulté le 5 juin 2017
[841] Rédaction Monfinancier, 2015, *Le marché de l'art ne connait pas la crise « Le marché de l'art a faim »* https://www.monfinancier.com/le-marche-de-lart-ne-connait-pas-la-crise-18466.html consulté le 5 juin 2017.

[842] Le Monde, *Un Basquiat atteint un record de 110,5 millions de dollars aux enchères* http://www.lemonde.fr/arts/article/2017/05/19/record-pour-un-tableau-de-basquiat-vendu-110-5-millions-de-dollars_5130140_1655012.html#AAI0z4qq3f8RWHl1.99 consulté le 2 juin 2012.

Le placement dans l'art contemporain d'artistes émergents d'Afrique et de la Caraïbe rentre dans cette logique spéculative qui, comme le précise le journaliste économique Jérôme Stern, est confortée par la création de 9.000 musées, centres d'art et autres institutions attendue dans les cinq années à venir[843].

Ces expositions renouvellent le regard sur le monde dans lequel le Centre et la Périphérie fêtent la rencontre.

La fête une stratégie de diffusion de l'art

La stratégie de la démocratisation de l'art emprunte la voie festive. Les vernissages sont des évènements attractifs dans l'esprit d'un art jeune. Ils s'effectuent dans la convivialité : musique, alcool et s'accompagne parfois d'actions spectaculaires. Pour exemple, la Fondation Vuitton s'adresse à un public noctambule et festif. Exit les musées poussiéreux et silencieux. L'heure est à « la couleur, à la danse, à la fête et à la dégustation ». Les expositions peuvent se dérouler la nuit plus propice à la fête et le programme de la nocturne annonce : un salon de coiffure pour ressembler aux modèles exposés, des concerts, un « danse floor » en présence de disc-jockey africains de renom et la participation de radios spécialisées dans l'évènementiel, de restaurants pour une invitation au voyage culinaire. Les tarifs des nocturnes restent très attractifs 10 euros et seulement 5 euros pour le tarif réduits s'adressant aux mineurs, aux personnes sans emploi et fort judicieusement aux artistes. Afin de faciliter les visites la Fondation propose un service de navette de la place Charles de Gaulle Étoile jusqu'à la Fondation au tarif de deux euros aller et retour. Comme les autres Fondations, le Groupe de Bernard Hayot (G B H) applique une formule analogue. À l'occasion du 125e anniversaire de la marque de rhum agricole martiniquais Clément, le G B H se délocalise partout dans le monde et organise des soirées « Street art », mais en intérieur. Lors de ces fêtes, le public trié sur le volet (VIP) peut assister à la peinture in situ et en direct d'œuvres de graffiti réalisées sur des bouteilles de rhum Clément. Les œuvres d'art originales sont en éditions limitées. Le Groupe fait exclusivement intervenir le graffeur d'origine dominicaine John Andrew Perello, dit JonOne, Jonone ou Jon156**,** né à Harlem, New York en 1963. L'artiste se déplace

[843] Selon Jérôme Stern « Ce boom artistique, essentiellement en Chine, en Russie, Australie, Etats Unis et dans les pays du Golfe, mais aussi en Allemagne, Suisse et Grande Bretagne influe fortement sur le marché. » In., *L'art contemporain ne connaît pas la crise*, http://www.huffingtonpost.fr/jerome-stern/art-contemporain-crise_b_1934879.html consulté le 5 juin 2017.

systématiquement et Bernard Hayot est aussi présent**.** À l'occasion de la grande vente annuelle « Urban Art » de la prestigieuse maison de vente aux enchères Artcurial du 5 février 2014, les Rhums Clément mettent en vente 5 exemplaires de leur bouteille de rhum vieux VSOP « Clément by Jonone » au profit de la Fondation Abbé Pierre. Lors de cette fête, de « nombreux acheteurs du monde entier se sont arrachés 5 exemplaires uniques dédicacés par l'artiste lors d'une soirée qui a « réuni 500 privilégiés, amateurs d'art contemporain et de spiritueux d'exception »[844].

En juillet 2014[845] Jonone et Bernard Hayot sont en République dominicaine. On les retrouve le 5 décembre 2014 à la Gallery Wynwood Space Gallery (Miami - USA)[846]. Cette fois la fête est organisée en collaboration avec la Fabien Castanier Gallery, Objekt International, Balthaz'Art. Le 10 septembre 2014, ils sont à New-York puis vont à Londres, Milan[847], Bruxelles pour ne citer que ces villes. Chaque évènement est organisé en collaboration avec une galerie en vue. La stratégie de diffusion de l'art est toujours thématique, rétrospective ou commémorative et s'adresse à des publics ciblés : tout public comme pour l'exposition Vuitton « Art Afrique, le nouvel atelier » ou VIP comme pour le GBH, qui cherche à s'établir dans le milieu de l'art tout en vendant ses spiritueux en dehors du cadre insulaire. Pour GBH, la fête donne lieu à la constitution d'un carnet d'adresses d'amateurs et de collectionneurs d'art ainsi qu'à la vente de produits dérivés et d'œuvres. La fête contribue surtout à ce que Richard Peterson et Albert Simkus nomment « l'importation de goûts exogènes à la classe dominante »[848].

In fine si la valorisation de l'art afro-caraïbéen est conditionnée par la volonté du politique comme du privé, la fabrique de ce segment relève d'initiatives de vulgarisation des pratiques au prisme d'une diffusion accrue, démocratisation, valorisation auprès des publics et sur le marché de l'art. En outre la promotion de ce segment tient à la capacité d'influencer positivement la représentation collective du plasticien minorisé. La représentation positive de soi contenue dans la « pensée endogène » a tout à gagner lorsqu'elle est accompagnée d'une diffusion audiovisuelle valorisante.

---

[844] Clément & Art Curial, P *Street Art, Contemporary Rhum;* Paris le 04/02/2014 https://youtu.be/2yK-mNPKmCE?t=1

[845] Clément, *Clément à la Don Gallery*, 03/07/2014, https://youtu.be/CHWOt1kKRXI?t=65

[846] Clément, *Clément & la Gallerie Wynwood*, Miami, 25/09/2014 https://youtu.be/fB1OAy8JZfU?t=50

[847] Clément, *Rhum Clément by Jonone - New York City Launch Party,* 25 sept. 2014. https://youtu.be/bytkyh7FxSs?t=34

[848] Richard Peterson, Albert Simkus, « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups", in. Lamont, Michèle & Fournier, Marcel (dir.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, University of Chicago Press, 1992, pp.152-186.

Le 5 octobre 1999 à la suite de l'audition du Collectif Égalité réclamant la représentation des « minorités visibles », le CSA commande une analyse quantitative de la programmation des chaînes de télévision à Marie-France Malonga. La remise du rapport en Juin 2000 confirme ce que tout le monde soupçonnait. Les minorités sont sous-représentées dans les médias français. Ces résultats vont entraîner une succession de mesures telles que « la redéfinition du rôle des médias dans la lutte contre le racisme avec l'intervention au Sénat d'Hervé Bourges le 6 juillet 2000, la loi sur l'égalité des chances (9 mars 2006), la modification des cahiers des charges des chaînes publiques (1er juin 2006 : le décret 2006-645)[849].

En dépit de ces initiatives le bilan reste « mitigé » au point qu'en janvier 2007 un groupe de travail sur la diversité est constitué au sein du CSA. Des auditions vont suivre en 2007 et le fonds « Images de la diversité » est créé par le CNC (Centre National du Cinéma) et l'ACSé (l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances). En 2008 le CSA commande une nouvelle étude au sociologue Éric Macé[850]. Ce rapport établit « la sous-représentation des classes populaires, la sur-représentation des cadres, sous-représentation des ouvriers, la sous-représentation des femmes, la discrimination genrée et ethnicisée (les femmes vues comme non blanches sont doublement sous-représentées, la discrimination au sein même des minorités ethnoculturelles (la diversité plus favorable aux personnes vues comme noires, défavorables aux personnes vues comme arabes et la fiction française est peu favorable aux personnages vus comme asiatiques, la discrimination disciplinaire (la publicité et fiction moins favorables à la diversité) ».

Pour Éric Macé, cette « exclusion télévisuelle révèle et renforce l'exclusion symbolique et sociale des minorisés, et que donc, par renversement, une meilleure visibilité médiatique et la présence de professionnels « issus de la diversité » engendreraient une « reconnaissance politique et symbolique au sein de l'imaginaire collectif national »[851]. Comme il le précise déjà aussi, la réaction effective a tardé à venir. En réalité ce n'est qu'à la suite des « émeutes de novembre 2005 dans de nombreuses banlieues populaires (consécutives à la mort de deux

---

[849] Magali Nayrac, « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », in. *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], 13 | octobre 2011, mis en ligne le 14 octobre 2011, consulté le 22/11/2020. URL : http://journals.openedition.org/urmis/1054 ;
DOI : https://doi.org/10.4000/urmis.1054.

[850]« Ce rapport est une étude de la perception de la diversité de la population représentée dans les programmes de télévision en France. Elle a été réalisée à la demande du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), sur l'initiative de son Observatoire de la diversité dans les médias audiovisuels, présidé par le conseiller Rachid Arhab. »

[851] Eric Macé, « Entre visibilité médiatique et reconnaissance politique », *Médiamoprhoses*, 2006, n° 17, pp. 114-118.

adolescents non-blancs poursuivis abusivement par la police) »[852] que les institutions commencent à envisager la violence collective comme l'expression d'un dysfonctionnement social[853]. L'effort de valorisation de la diversité qu'Éric Macé nomme une « politique volontariste » restera cependant inefficace et fera dire trois ans plus tard au président du CSA Michel Boyon[854] « *Je ne dirai pas que ces résultats ne sont pas satisfaisants, je dirai qu'ils sont inacceptables. Ils sont intolérables dans la France de 2008* ».

Ainsi en 2017, le législateur préconise une représentation de la diversité de la société française à la télévision et à la radio, qui soit désormais « […] *exempte de préjugés* »[855].

Cependant la soudaine apparition de la diversité dans l'audiovisuel et dans la publicité n'oblitère pas son absence dans la sphère des arts plastiques. Alors qu'en 2019 le Musée d'Orsay inaugure pour la première fois une exposition dédiée à la représentation de la figure Noire dans les Beaux-Arts[856], que les plus grands artistes africains exposent en France, qu'ils sont souvent représentés par les galeristes en Europe, aux États-Unis mais aussi en Afrique, ce n'est pas le cas des artistes martiniquais, guadeloupéens ou issus des Outre-mer. Le nombre d'acquisitions nationales d'œuvres des artistes des Outre-mer ces 3 dernières décennies est marginal comparé à celles de leurs comparses africains. Parce qu'ils sont Français, le milieu des arts ne reconnait pas ce que René Hibran appelait une « esthétique ethnique »[857]. Cette absence de reconnaissance traduit la volonté de fusionner les spécificités esthétiques locales dans un art officiel national qui n'est, en définitive, qu'un ethnocentrisme, une norme élitaire, un dysfonctionnement qui n'apparait cependant pas comme tel dans l'Hexagone.

Sur la base d'un problème de visibilité, les plasticiens réclament le droit de participer à la création d'un patrimoine artistique universel.

C'est pourquoi nous avons décidé de consacrer la troisième partie de notre étude à l'identification de l'artiste travaillant sur une esthétique caraïbéenne, à son recensement et à la compréhension de ses rationalités qui expriment aussi une diversité de propositions.

---

[852] Éric Macé, « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes, Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences », in.*Journal des anthropologues*, Association française des anthropologues, Hors-série, 2007.
Identités nationales d'État ethnoraciales.

[853] Herbert Blumer, (op cit.), p.187.

[854] Allocution de monsieur Boyon lors d'une conférence de presse CSA, le 12 novembre 2008.

[855] La loi n°2017-86 du 27 janvier 2017 relative à l'égalité et à la citoyenneté.

[856] Musée d'Orsay, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, exposition temporaire du 26 mars - 21 juillet 2019.

[857] René Hibran, « Le problème de l'art à la Martinique. Une opinion », *Tropiques*, n°6-7, février 1943, pp. 39-41.

3. TROISIEME PARTIE

L'OBJECTIVATION EN QUESTION

3.3. CHAPITRE VII – LA FIGURE DE L'ARTISTE

« Un artiste qui posera le problème social dans son art sans ambiguïté d'une façon propre à secouer la conscience léthargique ; l'artiste qui se posera au cœur du réel, pour aider son peuple à découvrir celui-ci ; l'artiste qui saura exécuter des œuvres nobles dans le but d'inspirer un idéal de grandeur à son peuple, qu'il soit poète, musicien, sculpteur, peintre ou architecte, est l'homme qui répond, dans la mesure de ses dons, aux nécessités de son époque et aux problèmes qui se posent au sein de son peuple. »

Cheikh Anta Diop[858]

3.1.1. L'étude sociologique

Si comme le souligne la sociologue Raymonde Moulin[859], les « enquêtes sociologiques de caractère national portant, en tout ou partie, sur les artistes plasticiens […] ont fait florès au cours des années soixante-dix » [860] et qu'elles ont montré une corrélation entre les méthodes et les résultats, elles n'ont, ajoute -t- elle, cependant pas conduit au recensement exhaustif de la profession d'artiste, ni même permis de conclure à l'univocité de cette CSP. Alors que la recherche convient du caractère indéterminé de la catégorie socioprofessionnelle de l'artiste, nous notons la plus grande difficulté à évoquer la sous-représentation de la diversité régionale et des jeunes dans les enquêtes nationales. Tout en reconnaissant la centralisation de la vie artistique, il nous semble qu'une enquête étendue aux régions ultramarines permettrait d'emprunter la voie élargie du savoir de ce que la sociologue Raymonde Moulin nomme les segments[861]de l'art qui se partagent entre un marché de l'art figuratif traditionnel et un marché contemporain qui lui-même se subdivise en sous-segments. Elle permettrait la mise en évidence de ce que nous présentons comme un « nouveau » segment, puisque non représenté dans les enquêtes nationales. L'art contemporain des Caraïbes-Amériques est lui aussi très diversifié : fondé sur une esthétique du renouvellement et bien qu'invisibilisé, il est « un manifeste ». Il

---

[858] Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, 4e édition, 1979, pp. 525-526

[859] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, 1997, p. 249,

[860] Ibid., Raymonde Moulin, p.264.

[861] Raymonde Moulin, « Le marché de l'art », in. *Raison présente*, n°107, 3e trimestre 1993. Y-a-t-il un art contemporain ? pp. 147- 156. Doi : https://doi.org/10.3406/raipr.1993.3147 https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1993_num_107_1_3147

détient le pouvoir de rendre visible l'art caché. Il est performatif lorsqu'il rassemble les héritages ethnoculturels. Il s'érige lui-même en action lorsqu'il permet l'identification des plasticiens minorisés et leur capacité d'énoncer un discours collectif qui le démarque. L'art des Caraïbes s'inscrit dans un espace, un temps, une écriture de l'histoire des arts contemporains.

3.1.1.1. Le statut social

Lors de son enquête, Raymonde Moulin rappelle qu'en Occident « les artistes se recrutent surtout dans les catégories sociales élevées (leur recrutement est comparable à celui des professions libérales). » Elle ajoute que « […] 49% des artistes sont bien des " héritiers "»[862].Cependant cette enquête centralisée par l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) reste partielle parce qu'elle n'inclue pas le recensement des artistes régionaux[863]. L'étude nationale que nous appelons de nos vœux, en incluant des départements des Outre-mer, permettrait d'aboutir à une cartographie plus étendue[864] et plus représentative de la profession d'artiste en France.

Comme nous l'avons amplement développé dans les deux premières parties de cette thèse, la prise en compte de l'histoire est déterminante pour comprendre le parcours et le profil de ces plasticiens. Au fil de la traite, les populations des Caraïbes ont perdu leur patrimoine matériel, la liberté de mouvement et de transmission du geste. Partant du principe que sous l'Ancien Régime le statut social était lié à la naissance et se transmettait de père en fils, il est aisé de conclure -à l'exception des Mulâtres- à un immobilisme social pour ce qui concerne les populations serviles de l'époque. Dans les anciennes colonies françaises, les esclaves et leurs descendants n'ont pas été concernés par le processus continu de transmission et de succession de capitaux[865]. Même si les conséquences de la démocratie sur la mobilité sociale en France ont

---

[862] Raymonde Moulin souligne que « La catégorie modale du père est celle de cadre supérieur ou profession libérale (37%), mais en ajoutant à ce pourcentage celui des pères possédant une profession intellectuelle élevée et celui de ceux qui ont été eux-mêmes des artistes, on constate que 49%des artistes sont bien des « héritiers ». Il faut en effet rappeler que ces mêmes catégories sociales ne représentent que 9.5% de la population active en France (cf. Enquête pour l'emploi, INSEE, 1981) », in. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché,* p.297

[863] Raymonde Moulin souligne elle-même ce point, mais en disqualifie le biais.

[864] L'élargissement de la définition permet d'inclure les professions artisanales, activités artistiques ou para artistiques (professeurs de musique, de dessin ou de peinture) des parents.

[865] Le capital économique est le capital premier. Il se compose de l'ensemble des richesses d'un individu (revenus, patrimoine). Pour le sociologue français Pierre Bourdieu, le capital culturel est le plus important. Il s'agit de l'ensemble des savoirs, des savoir-être (habitus : capacité d'un individu à se positionner), des diplômes et des biens culturels possédés par

permis l'élévation sociale et économique, il faut rappeler qu'en Caraïbes, les descendants d'esclaves se sont massivement orientés vers des professions du secteur tertiaire. En Martinique en 2015, le secteur tertiaire concentre une part très importante des emplois (81 %). Neuf actifs occupés sur dix sont salariés, mais seuls 9,2% de l'ensemble de la population active est cadre[866]. En Guadeloupe pour la même année, seuls 7,1% de la population active est cadre[867]. Dans ces deux départements les classes sociales sont majoritairement des classes moyennes -détenant de la richesse mais n'exerçant pas le pouvoir- ou des classes populaires -classes ouvrières, petits salariés, faibles revenus-.

La ventilation des CSP dans ces régions nous conduit à penser que si la sociologie permet de rendre compte « des traits les plus marquants de la population des artistes plasticiens en France »[868], elle ne cerne pas les traits saillants des artistes plasticiens des Caraïbes-Amériques. Et ceci d'autant plus que les artistes de ces régions n'ont pour la plus grande part jamais « […] vécu dans une famille d'artistes »[869]. S'il n'est point besoin de revenir sur la privation citoyenne, il n'est cependant pas superflu de rappeler les effets de l'interdit de représentation figurative évoqué dans la seconde partie de cette thèse. Dans le domaine plastique, ils sont triples :

- destruction des œuvres lorsqu'elles ont existé→ absence ou rareté de patrimoine financier et plastique dès le XVIe et jusqu'au XIXe siècle
- frein au transfert de créativité → élaboration d'un patrimoine immatériel
- limitation des transmissions des techniques picturales et sculpturales→mimétisme européen vs créations originales tardives

Ces créations sont en effet tardives puisqu'en Martinique ce n'est qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale que l'Atelier 45, le premier mouvement pictural endogène voit le jour. En Guadeloupe il faudra attendre vingt ans de plus. Comme le signale le plasticien guadeloupéen

---

un individu. Le capital social est le réseau de relations et connaissances dont dispose un individu et sa famille et qu'il peut activer pour obtenir des informations déterminantes pour avoir un stage, un emploi, etc.
Le capital symbolique qui valide un certain prestige social correspondant au rayonnement des individus dans la société. Il légitime la possession des autres capitaux. Il diffère en fonction de l'importance de chacun dans la prise de décision notamment.

[866] Lise Demougeot, *Enquête emploi en continu en Martinique : Stabilité du chômage en 2015,* Insee.

[867] IEDOM (Institut d'émission des départements d'Outre-mer, *Rapport 2015, Martinique* http://www.iedom.fr/IMG/pdf/ra_2015_iedom_mar_.pdf consulté le 14/09/2017

[868] Ibid., Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution*, p.276

[869] Ibid p.276

Christian Bracy, les premiers « […] changements apparurent en 1965, lors du premier Salon d'art moderne qui eut lieu au hall du bicentenaire de Bergevin, sous l'égide de la municipalité de Pointe-à-Pitre »[870].

Alors dans ces conditions, comment expliquer l'engouement récent pour la carrière artistique ? Et la question se pose d'autant plus qu'au moment de la départementalisation de 1946 dans ces « tout nouveaux » départements français des Outre-mer le choix de la profession d'artiste ne présente pas le gage de la sécurité de l'emploi. Dans ces récents départements français comme dans les autres, le métier d'artiste avait mauvaise presse. Michel Rovélas, l'un des prescripteurs de l'art en Guadeloupe dans les années 1960 dresse un constat identique. Lors d'un entretien avec Gérard Xuriguera[871], en 1996, le plasticien Michel Rovélas confie la crainte de ses parents de le voir embrasser la carrière d'artiste. Ses parents dit-il « étaient totalement hostiles à un métier qu'ils ne connaissaient qu'à travers la vie de ceux qui en avaient le plus souffert (la médiatisation de la vie des peintres tels Van Gogh ou Gauguin… étaient à la mode) et qui, de ce fait, ne pouvait garantir l'avenir de leur enfant » [872].

Alors que le mythe de « l'artiste maudit » est largement partagé par la population française ou tout au moins dans ses classes ouvrières et populaires, la plasticienne martiniquaise Patricia Donatien Yssa souligne l'impérieux besoin de créer des anciens colonisés.

Elle donne à considérer les causes des transmissions psychologiques, émotionnelles et gestuelles. L'artiste et maître de conférences à l'Université des Antilles explique que s'il n'y a pas eu de transmission d'un atelier ou de capital financier, le frein au transfert de créativité ne signifie pas son absence. Par ailleurs, elle souligne que rien ne permet d'affirmer qu'il n'y a pas eu de transmission d'une sensibilité artistique. L'artiste fait évidemment allusion au capital culturel et se réfère particulièrement à la transmission orale dans les milieux populaires, celle de la musique ou du conte, mais elle évoque également la danse et l'intéressante manière de percevoir les dimensions, la matière, les couleurs dans le domaine plastique. Elle évoque une transversalité. Pour Patricia Donatien Yssa « Aucun être humain n'arrive sans rien, démuni de toute sortes de choses. Même s'il a été maltraité, il a reçu une éducation, il a été formé, il a une certaine sensibilité, il a une culture. Même en arrivant les mains nues, il va chercher à recréer

---

[870] Christian Bracy, (op. Cit.), p. 68. « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », Roger Toumson
(dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, (op. Cit.), p. 68.

[871] Gérard Xuriguera, *Michel Rovélas,* Paris, éd. Garnier Nocera, 1996, p. 134.

[872] Ibid., Gérard Xuriguera, *Michel Rovélas*

dans son environnement et à se réapproprier avec les matériaux qu'il trouve sa culture»[873] . Ce propos fait échos à celui du plasticien Christian Bertin qui considère à son tour que tout individu « arrive chargé, intérieurement, il a quelque chose »[874].

En somme si le profil des plasticiens de notre corpus résulte d'une histoire spécifique qui n'est en rien comparable à celle des plasticiens européens, il illustre le pouvoir d'agir des acteurs sociaux ou bien invite à penser comme nous le propose le sociologue Raymond Boudon, l'inflexion de la théorie de la répétition mécanique des inégalités sociales [875] et des déterminismes.

3.1.1.2. L'identification et le recensement des artistes

Dans la mesure où des enquêtes sociologiques à caractère national portant sur des artistes exerçant dans l'Ile de France existent déjà, nous avons fait le choix d'orienter notre recherche sur les régions françaises des Outre-mer.

Pour l'identification des artistes, comme d'autres chercheurs en sociologie des arts et de la culture, nous nous référons à la définition de l'UNESCO, qui reconnait comme artiste « toute personne qui […] considère sa création artistique comme élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée *ou non* [876] par une relation de travail ou d'association quelconque ».

La méthode retenue pour la construction de la population de base de l'enquête a consisté en un croisement de sources quantitatives et qualitatives. Nous avons collecté les statistiques produites par la Maison des artistes (MdA)[877]. Nous avons sélectionné le maximum d'articles dans lesquels les plasticiens exerçant en Caraïbes francophones ou en étant issus et ceux de la

---

[873] Patricia Donatien, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 26/06/2017.

[874] Christian Bertin, entretien téléphonique avec Catherine Kirchner-Blanchard, du 21/01/2018-non transcrit dans les annexes-

[875] Raymond Boudon, « L'inégalité des chances, La mobilité sociale dans les sociétés industrielles » in. *Revue française de science politique*, 24e année, n°6, 1974.

[876] UNESCO, *Recommandations Concerning the Status of the Artist*, Paris, 1980, p. 5; (Trad.) Raymonde Moulin, in. *L'artiste*, p.265 (« que cette personne soit liée ou non » c'est Raymonde Moulin qui souligne note 25, p. 272)

[877] La Maison des artistes (La MdA) est l'organisme français, agréé par l'État pour la gestion administrative de la branche des arts graphiques et plastiques du régime obligatoire de sécurité sociale des artistes auteurs. L'enregistrement à la MdA permet de jouir de prestations diverses : la gestion des courriers électroniques, accueil téléphonique, un portail commun, l'obtention d'attestations. *Rapport d'activité 2016,* Agessa, https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Maison_des_artistes consulté le 26/01/2018.

diaspora étaient énumérés nominalement (AICA sud[878], annuaires culturels[879], revues spécialisées, ressources de la bibliothèque de l'Université des Antilles, publications et les actes de colloques du CEREAP (Centre d'Étude et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques)[880], catalogues d'expositions, reportages télévisés, réseaux sociaux).

Nous avons également retenu le principe de l'inclusion des amateurs dès lors que des sources, des spécialistes ou des pairs leur reconnaissaient le statut d'artiste. Notre sélection de 279 artistes est importante comparée à celle faite dans *l'Anthologie de la peinture en Guadeloupe*[881] (41 monographies), mais elle n'est cependant pas exhaustive. Elle traduit la nécessité de faire des choix afin de pouvoir saisir les cas les plus pertinents à la démonstration. Ils sont nécessairement arbitraires, mais servent l'étude de la profession d'artiste en région Caraïbe.

La réalisation d'une prosopographie exhaustive des plasticiens fait sens et s'inscrit dans cette dynamique de la transmission. C'est ce que laisse penser l'avancée majeure que représente l'ouverture du réseau d'édition de ressources pédagogiques transmédias CANOPE à l'enseignement des « Arts des Caraïbes-Amériques »[882]. Dans ce contexte où l'intérêt de la transmission semble prévaloir pour les institutions nationales et guadeloupéennes, nous nous sentons confortés dans notre projet de réalisation d'une prosopographie exhaustive des artistes impliqués dans les Arts visuels des Caraïbes francophones. Cependant, à mesure que le travail de thèse avançait, nous avons réalisé à quel point la collecte de données sensibles était conséquente et chronophage. Comme nous confiait l'artiste guadeloupéen Philippe Thomarel « On connait les statistiques pour l'Île de France, mais on ne connaît pas pour les Antilles »[883]. Face à ces obstacles, nous avons bâti nos premiers résultats sur les données recueillies et les proposons pour un complément d'enquête quantitative et qualitative. Elle répondrait à la

---

[878] Association Internationale des Critiques d'Art.

[879] Christian Bidonot, *Top Outre-Mer,* éd complète Promodom, 2017.

[880] Parmi les sources retenues, signalons également, mais de manière non exhaustive celles mentionnées sur le site du Ministère des Outre-mer et de l'agence de promotion et de diffusion de la culture des Outre-mer. Cette dernière fournit une liste d'artistes caribéens, leurs disciplines ainsi qu'une brève présentation de leur travail, leur actualité, leurs coordonnées. Le site officiel du tourisme en France consacre quant à lui une page internet à *Terre d'artistes en Outre-mer* qui fait la part belle à quelques artistes plasticiens régionaux emblématiques. De son côté Christian Bidonot répertorie dans son ouvrage *Top Outre-mer une édition complète* les personnalités locales emblématiques du monde artistique et culturel. *Le Guide de la Caraïbe culturelle* permet d'accéder aux contacts des créateurs, à l'analyse d'entretiens par pays et par domaine artistique. Le site Fabcap signale le travail d'artistes de rue et l'identité d'artistes graffeurs.

[881] Coll, *l'Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, (Dir.), Roger Toumson, éd. Conseil régional de Guadeloupe/ HC, 2009.

[882] Réseau Canopé, « Placé sous tutelle du ministère de l'Éducation nationale, […] Acteur majeur de la refondation de l'école, il conjugue innovation et pédagogie pour faire entrer l'École dans l'ère du numérique. » https://www.reseau-canope.fr/qui-sommes-nous.html consulté le 02/12/2019.

[883] Philippe Thomarel, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), 14 juin 2015.

question des déterminismes socio-économiques dans la profession d'artiste. À partir des premières données recueillies nous ne dressons donc pas la CSP du père ni la mobilité sociale de la mère. En revanche nous posons quelques jalons qui pourraient avoir une valeur d'indicateurs pour qui s'intéresse à l'évolution de cette profession. À cet effet, nous avons pensé la typologie d'une fiche signalétique de la profession d'artiste permettant d'illustrer les spécificités des pratiques et des artistes issus des régions françaises des Outre-mer ou s'en réclamant. Le travail de thèse ne permettant pas une présentation exhaustive de tous les artistes, nous avons sélectionné ceux qui nous semblaient être les plus emblématiques de la création plastique contemporaine concernée.

Historiquement les artistes de la Caraïbe francophone ne sont pas, dans le sens bourdieusien du terme, des « héritiers »[884]. Si l'on s'en tient aux propos relatés par Christian Bracy dans l'ouvrage officiel publié par le Conseil Régional de Guadeloupe en 2009, ils ont une « modeste origine pour la plupart »[885] .

Mais ils sont parvenus à la reconnaissance dans leur profession. Dans la partie suivante, nous proposons une classification possible de ces artistes.

Nous avons fait le choix de mettre en regard différentes variables regroupant tout aussi bien le recensement des arts du volume (sculpture et architecture), des arts de la surface (peinture, dessin, gravure) que les nouvelles tendances artistiques que sont la performance, le bio et Street art, le numérique, la vidéo et toutes les formes d'expression plastique contemporaine.

3.1.1.3. Les premiers résultats de la prosopographie

> « […] la peinture martiniquaise réunit des artistes qui questionnent l'acte de peindre et privilégie les plasticiens qui tentent la conquête de nouveaux territoires de la peinture, ceux qui l'explorent et l'expérimentent : nouveaux outils, nouveaux pigments, nouveaux gestes, nouvelle insertion dans l'espace, mixité des techniques »[886].

[884] Pierre Bourdieu, « L'école conservatrice. Les inégalités devant l'école et devant la culture », in. *Revue française de sociologie*, 7-3, 1966, pp.325-347.
[885] Christian Bracy, (op. Cit.), p.70.
[886] Dominique Brebion, *Pictural*, Fondation Clément, 26 avril 2019 - 19 juin 2019.

Dans le cadre de cette étude l'objectivation de la profession des artistes de notre corpus a souvent été rendue difficile par une réticence à communiquer des données autres que celles strictement professionnelles. Ainsi les liens de filiations, la catégorie socio-professionnelle (CSP) des ascendants ou du conjoint -en particulier lorsque celui-ci est soutien familial- n'ont pas toujours été informés. Nous prenons à titre d'exemple la réponse d'une plasticienne guadeloupéenne présidente d'association qui à notre question « quelle était la profession de vos parents ? » a répondu, « Je ne réponds pas à ce genre de questionnaire […] comme déjà dit, je ne réponds pas aux questions personnelles, mais uniquement artistiques ; merci d'en prendre bonne note ».

De la même manière il est arrivé que la gêne occasionnée par l'absence de formation dans le domaine artistique ait conduit à l'inhibition de la parole lors de quelques entretiens. À titre d'exemple nous reproduisons un extrait tiré d'un entretien volontairement anonymisé réalisé par courriel avec une plasticienne guadeloupéenne reconnue par ses pairs.

> « Je n'ai fait aucune étude en art plastique, car dans les années 80 il n'existait aucune école de ce genre en Guadeloupe. Étant professeure, mariée et mère de famille, il m'était impossible de partir étudier en France. J'ai donc accompli un travail solitaire, bien qu'entretenant des liens d'amitié avec les autres plasticiens guadeloupéens et martiniquais que je fréquentais. Mon travail s'apparente davantage à celui d'un moine copiste qu'à celui des Performances ou Installations des plasticiens qu'il m'a été donné de fréquenter […] Je souhaiterais répondre, mais je ne me sens pas légitime »[887].

Bien qu'incomplet et ne permettant pas de répondre à toutes les interrogations que se pose le chercheur, l'entretien reste instructif. Il permet de mettre au jour le paradoxe de la condition féminine oscillant entre accomplissement socio-professionnel et équilibre de la vie familiale. D'un côté le statut de professeur et la maternité sont des éléments de satisfaction pour cette femme, mais de l'autre les devoirs professionnels et les responsabilités liées à la gestion d'un foyer restent des freins au choix individuel et à la formation artistique qui devient alors accessoire.

[887] Notre entretien anonyme avec CKB a été réalisé par courriel le 11 janvier 2017.

Le propos confirme l'inégalité d'accès à la formation artistique en Guadeloupe par rapport aux possibilités offertes en Martinique à la même période. Cette situation contraignait à la relocalisation géographique et c'est encore le cas aujourd'hui.

Enfin, le témoignage de cette artiste laisse penser qu'il existerait une hiérarchie de valeur entre une création plastique traditionnelle qui serait légitime et une autre contemporaine qui serait réservée aux jeunes plasticiens et qui de son point de vue le serait moins.

Cette enquête a montré l'importance de la proximité entre l'enquêteur et son terrain. Elle est indispensable lorsqu'il s'agit de lever les premiers freins que sont l'appréhension ou la défiance. Elle a toutefois été facilitée par notre statut de commissaire d'expositions, la rencontre lors d'évènements mondains et par l'introduction effectuée par des pairs. Cependant il nous paraît évident de signaler que la conduite d'une enquête à l'échelon régional nécessiterait la constitution d'une équipe d'enquêteurs habilités par une instance officielle, formée aux techniques de l'enquête sociologique. La réunion de tous ces éléments nous semble être un préalable à une cartographie exhaustive de la profession des artistes français. Elle serait également utile à la mise en place d'une politique culturelle adaptée aux régions. Nous amorçons cette étude à partir des quelques éléments quantitatifs à notre disposition.

3.1.2. Enregistrement des artistes par région

3.1.2.1. Des disparités régionales

La Maison des artistes a pour mission le recensement de la profession d'artiste en France. Dans son rapport, elle mentionne qu'entre 2015 et 2016 le nombre d'auteurs cotisants à la Maison des Artistes (MdA) a augmenté de +2,7 % pour s'établir à un total de 262 617[888].

Sur le total des cotisants les artistes-auteurs ultramarins ne représentent que 0,4% contre 44,4% pour ceux de l'Île de France. Ces données nationales établissent deux catégories d'artistes : les

[888] Ibid., Agessa, *Rapport d'activité 2016*, « 262 617 auteurs cotisants Affiliés MDA : 21 797 Assujettis MDA : 38 395 en 2016 ». http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MDA%202016.pdf et 270 489 auteurs cotisants Affiliés MDA : 23 162 Assujettis MDA : 38 061 TOTAL MDA : 61 223 en 2017. http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MDA%202017.pdf

assujettis et les affiliés[889]. Le recensement de 2016 dénombre 16 598 assujettis MdA de plus que d'affiliés et 1859 assujettis AGESS[890] de plus que d'affiliés[891].

L'augmentation du nombre de cotisants assujettis peut être considérée comme un marqueur de précarité. Car, si l'inscription et le paiement d'une cotisation confirment le statut juridique de l'artiste, elle ne confère pas les mêmes avantages. Seule la déclaration d'un revenu supérieur au seuil retenu en 2009 de 6 864€ permet le statut d'affilié. Il ouvre le droit à une couverture sociale complète. Lorsque les revenus sont insuffisants, l'artiste-auteur a trois recours : exercer une autre activité professionnelle, être affilié par le biais d'un.e. conjoint.e, effectuer une demande d'obtention de la couverture maladie universelle (CMU).

[889] Assujetti *:* qui cotise à La Maison des Artistes du fait de la perception de revenus artistiques mais sans permettre le bénéfice d'une couverture sociale. Les artistes dans ce cas peuvent dépendre du régime de sécurité sociale d'une autre activité ou de la sécurité sociale d'un parent. S'ils répondent à certains minima sociaux, ils peuvent demander à bénéficier de la Couverture Maladie Universelle (CMU). Affilié **:** qui cotise à La Maison des Artistes et bénéficie de la couverture sociale du régime. L'affiliation est automatique pour les artistes déclarant un bénéfice artistique au-dessus du seuil d'affiliation (*6 864€ en 2009*) (*6 864€ en 2009*).

[890] Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs.

[891] Ibid*., Rapport MdA 2016, sécurité sociale des artistes*.

Figure 57 : Recencement Mda

Région	**Affiliés**	**Assujettis**	**Total**	**Pourcentage d'assujettis dans total des cotisants**
Île-de-France	11 090	15 628	26718	5,9%
Auvergne-Rhône-Alpes	1 776	3 398	5174	65,7 %
Occitanie	1 440	3 394	4834	70,2 %
Provence-Alpes-Côte d'Azur	1 537	2 870	4407	65,1 %
Nouvelle-Aquitaine	1 378	2 969	4347	68,3 %
Bretagne	772	1 845	2617	70,5 %
Pays de la Loire	872	1 682	2554	65,8 %
Grand Est	770	1 755	2525	69,5 %
Hauts-de-France	613	1 376	1989	69,2 %
Centre-Val de Loire	518	1 104	1622	68 %
Normandie	504	1 094	1598	68,5 %
Bourgogne-Franche-Comté	419	1 002	1421	70,5 %
Outre-mer	67	185	252	73,4%
Corse	41	93	134	69,4 %
Total	**21 797**	**38 395**	**60 192**	

À l'exception de la région Île de France où l'écart entre les auteurs cotisants assujettis et affiliés est le plus faible, dans toutes les autres régions de France, les assujettis sont significativement plus nombreux.

En 2016 la MdA ne recense que 252 artistes-auteurs ultramarins contre 26718 en Île de France. Sur les 252 artistes-auteurs ultramarins, 73,4% sont assujettis contre seulement 5,9% en Île de France. En proportion du nombre d'artistes-auteurs inscrits à la MdA, le pourcentage d'assujettis ultra-marins est le plus fort de France

Les artistes cotisants de l'Île de France ont des revenus plus importants que ceux issus des autres régions de France. Cette situation se comprend par des écarts de revenus importants d'une région à une autre et d'une discipline à une autre. D'après ce même rapport, en 2015, 46,5 % artistes-auteurs déclarent des revenus inférieurs à la moitié du seuil d'affiliation (4 289 €), 5,0% des revenus déclarés sont situés entre 4 289 € et le seuil (8 577 €), 41,0 % des revenus sont compris entre le seuil (8 577 €) et (37 548 €) et seulement 8,0 % des revenus sont supérieurs à 37 548 €.

En Caraïbe francophone, il n'existe pas de marché constitué, ni de cote officielle pour ces artistes. Les revenus tirés de l'activité artistique sont peu déclarés, mais ils ne sont pas pour autant inexistants. Ainsi d'après la publication du prix de vente des œuvres de l'artiste urbain JonOne[892] sur le site en ligne Artsper, le prix de vente d'une œuvre s'établit entre 540 € et 42000 €. De même à l'occasion d'expositions organisées par l'association Yehkri.com pour la promotion des arts de 2013 à 2016, nous avons constitué une liste de prix de vente d'œuvres qui s'échelonnait de 1500 €[893] à 7000 €[894]

Ainsi, les revenus tirés de l'activité artistique révèlent de fortes disparités régionales. Il en va de même pour l'implantation géographique.

Sur les 48536 artistes recensés à la MdA**,** près de 25 000 sont inscrits en Ile de France. Cette donnée quantitative confirme l'attrait pour la Capitale, qui offre des possibilités professionnelles plus importantes à certains artistes.

---

[892] Artsper, œuvres de JonOne. https://www.artsper.com/fr/rechercher?q=JonOne&hPP=60&idx=artworks&p=0&selection=youngtalents&sort=5&is_v=2 consulté le 08/07/2019.

[893] Prix de vente de l'œuvre de la plasticienne Cat Mira pour son œuvre *Case Océan*, - technique mixte photographie - de format 120x80cm, 2012.

[894] Prix de vente de l'œuvre du plasticien Louis Laouchez pour son œuvre *Vous et nous,* - peinture technique mixte avec écorce marouflée- de format 106x82cm, 2012.

3.1.2.2. Répartition des activités à l'échelon national

Sur l'ensemble du territoire national quelques disciplines sont plus pratiquées que d'autres. En 2016 l'activité du graphisme, sans doute portée par les innovations technologiques et la simplification des usages est la plus pratiquée. Elle représente 36,0 % du total des activités pratiquées à l'échelon national. La peinture vient en deuxième position avec 31,4 % des activités. Les progressions les plus fortes sont enregistrées chez les plasticiens et les graphistes -respectivement (+ 4,8 % et + 4,0 %).

La catégorie des verriers peine à trouver une clientèle. On explique cette défection par les économies réalisées lors d'achats de cadeaux de mariage ou encore celles réalisées sur la commande d'objets de luxe et d'objets de table[895]. Cette pratique connait un recul de - 5%. En 2016, le nombre de peintres décorateurs connait lui aussi un recul et ne représente que 0.5 % des activités comme l'illustre le tableau ci-dessous[896].

[895] Véronique Brumm, *Le secteur verre et cristal, crises récurrentes et nécessaires adaptations*, Idverre.net *http://www.idverre.net/veille/dostec/crise-adaptation/valeurs.php* consulté le 27/01/2018

[896] Ibid., L'agessa, *Rapport d'activité 2016*, http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MDA%202016.pdf

Répartition des activités artistiques nationales

Activités des auteurs	**2015**	**2016**	ÉVOLUTION
Graphistes	20 853	21690	+ 4,0 %
Peintres	18 703	18922	+ 1,2 %
Plasticiens	5 929	6216	+ 4,8 %
Sculpteurs	5 039	5093	+ 1,1 %
Illustrateurs	4 285	4417	+ 3,1 %
Dessinateurs	1 994	2039	+ 2,3 %
Dessinateurs textile	852	845	- 0,8 %
Graveurs	469	479	+ 2,1 %
Céramistes	223	224	+ 0,4 %
Peintres verriers	221	210	- 5,0 %
Peintres décorateurs	32	31	- 3,1 %
Liciers	25	26	+ 4,0 %
Total	**58 625**	**60 192**	**+ 2,7 %**

Figure 58 : Répartition des activités artistiques nationales -Tableau A-

Tandis que seuls 252 artistes issus des départements français des Outre-mer (Guadeloupe, Martinique, Guyane, Réunion) se sont enregistrés à la MdA en 2016, nous en recensons 279 en 2020 pour les seuls départements de Martinique et de Guadeloupe. Les artistes de notre corpus ont été retenus dès lors qu'ils étaient invités à exposer par des institutions publiques ou privées. Nous avons également fait le choix d'élargir la définition traditionnelle de l'œuvre (peinture, dessin, gravure, sculpture) à d'autres catégories fortement représentées dans l'art contemporain que sont la performance, les happenings, l'art numérique ou l'installation.

Comme nous le précisions plus haut, nous avons fait le choix de ne pas distinguer l'amateur du professionnel pour la simple raison que, comme dans le reste du monde, rares sont les artistes à ne vivre que de la vente de leurs œuvres. En effet, les entretiens avec les artistes ont montré que la majorité des plasticiens exerçaient une autre activité professionnelle souvent principale et que l'activité artistique était secondaire. Ils sont 90% à enseigner de manière régulière ou ponctuelle.

Tout d'abord, nous constatons que la répartition des activités dans les régions ultramarines diffère de celle que l'on retrouve à l'échelon national. Ensuite, nous notons que la catégorisation par genre diffère également. Sur l'ensemble du territoire national, la parité homme/femme est globalement respectée respectivement 50,1 % et 49,9 % [897] à l'exception des métiers du dessin textile 91,1 %, de la tapisserie 88,5 % et de la céramique 72,8 % qui sont très féminisés, ce n'est pas le cas dans les départements des Outre-mer.

3.1.2.3. Répartition des activités artistiques locales

En 2020, les artistes de notre corpus sont majoritairement des peintres. Ils représentent 36% des 279 artistes recensés. Il n'y a aucun : licier, peintre décorateur, graveur, dessinateur textile. Les artistes de notre corpus ont souvent plus d'une pratique artistique à titre d'exemple : lorsqu'un artiste exerce l'illustration ou le graphisme, cette pratique n'est jamais exclusive : le plasticien guadeloupéen Joël Nankin est aussi musicien, le Martiniquais Victor Anicet est céramiste et verrier, le Guadeloupéen Luc Marlin est reconnu en sa qualité de plasticien, il est aussi céramiste.

[897] Tableau A.

Activité des auteurs	Martinique		Hexagone		Guadeloupe		Autres régions		TOTAL Par discipline
	Femmes	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes	Hommes	
Peintres	18	32	09	05	06	27	01	03	101
Peintres musiciens	00	00	00	00	00	01	00	00	01
Plasticiens	13	16	09	10	13	19	01	01	82
Artistes de rue	00	07	01	03	00	15	00	00	26
Plasticiens sculpteurs	00	10	00	02	00	06	00	00	18
Photographes	04	07	01	02	01	05	00	00	20
Photographes musiciens	00	00	00	00	00	01	00	00	01
Stylistes	04	01	01	00	03	05	00	00	14
Designers	03	03	03	02	00	01	00	00	12
Plasticiens céramistes	00	02	00	00	00	00	00	00	02
Dessinateurs	00	01	00	00	00	01	00	00	02
TOTAL	**42**	**79**	**23**	**24**	**24**	**81**	**2**	**4**	**279**

Les femmes

Dans notre corpus, les femmes sont globalement moins nombreuses à peindre que les hommes. Elles représentent 35% du total des peintres. Toutefois, les possibilités plus importantes de formation artistique en Martinique ont eu des effets positifs pour les peintres martiniquaises qui sont aujourd'hui plus nombreuses que leurs collègues guadeloupéennes. Les peintres originaires de l'Hexagone et exerçant en Caraïbes francophones sont aussi plus nombreuses que les guadeloupéennes respectivement 8,9% et 5,9%.

Les peintres

En Guadeloupe, la quasi- inexistence de structures d'enseignement artistique et d'exposition a considérablement retardé l'essor de la peinture. Et bien qu'à partir des années 1960 on assiste à l'émergence de cette pratique en Guadeloupe avec des peintres tels que Michel Littée, Michel Rovélas ou Ricardo Roberto, les peintres martiniquais restent plus nombreux que leurs collègues guadeloupéens ; soit respectivement 31,7% [898]contre 26,7% du total des peintres de notre corpus. Ceux originaires du Continent et exerçant dans l'un de ces deux départements représentent 4,9% et la catégorie « Autres » seulement 2,9%.

Les plasticiens

Les plasticiens représentent 29,3% du total des artistes de notre corpus.
Si la peinture est plus prisée en Martinique qu'en Guadeloupe, les plasticiens guadeloupéens sont légèrement plus représentés en Guadeloupe qu'en Martinique soit respectivement 23,1% contre 19,5%. Ceux du Continent représentent 12,2%, ceux venant d'une autre région représentent 1,2 %.

[898] Les pourcentages sont arrondis à la décimale supérieure.

Les femmes sont bien représentées. Sur les 82 plasticiens nous dénombrons 36 femmes (43,9% du total de plasticiens de notre corpus). Les Guadeloupéennes faiblement représentées parmi les peintres prennent leur place dans la sphère de l'art contemporain, qui offre une grande diversité de pratiques. Elles sont aussi nombreuses en Martinique qu'en Guadeloupe soit 36%. Les femmes plasticiennes originaires d'une région hexagonale de France représentent 25% du total des plasticiens. L'unique plasticienne non nationale de notre corpus est originaire de la République dominicaine - Luz Sévérino-.

Les artistes de rue

Nous avons recensé 26 artistes de rue. Ils représentent 25,7% de l'ensemble des artistes présents dans notre corpus. Toutefois depuis quelques années les collectivités guadeloupéennes soutiennent cette pratique, qui connait un bel essor[899].

Contrairement aux peintres, les artistes de rue guadeloupéens sont plus nombreux que les martiniquais et représentent 57,7% du total des « Street artistes » de notre corpus. Initialement considéré comme un art marginal, l'art urbain, nous dit Anne-Catherine Berry, est pourtant présent « en Martinique depuis la fin des années 80. Il a été lancé par le groupe des graffeurs JAMES, R-MAN… qui avait déjà formé le collectif MADA PAINT »[900] , mais n'a jamais réellement connu l'essor escompté. Toujours selon la professeure en Arts plastiques, seuls « deux groupes de graffeurs se partagent véritablement les murs du pays ; le collectif NPL MADA PAINT et le KPC CREW » [901].Moins enclins à l'exposition dans l'illégalité ou la clandestinité, les artistes martiniquais investissent davantage les lieux de monstration dits légitimes, et de ce fait les artistes de rue ne représentent que 26,9%. 11,5% sont originaires de l'Hexagone. Notre corpus d'artistes de rue ne comprend aucun graffeur ni taggeur issu d'une autre région du globe.

Aux Antilles très peu de femmes pratiquent les arts urbains. Jessy Monlouis Doudoustyle, née en 1984, fait figure d'exception. Elle est afropéenne, c'est-à-dire que sa famille est originaire des Antilles -Martinique- mais qu'elle a vu le jour sur le Continent. L'artiste a fait une année

[899] Voir chapitre V, 2.3.

[900] Anne-Catherine Berry, « Le Street Art aux Petites Antilles Françaises », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 29, 2015, mis en ligne le 20 janvier 2016, consulté le 08 août 2019. URL: http://journals.openedition.org/narratologie/7413

[901] Ibid., Anne-Catherine Berry.

préparatoire aux Arts appliqués à Montreuil et pratique depuis 2006. Alors que nous notions la faible représentation féminine, Jessy Doudoustyle évoquait un changement de la tendance. Elle relatait[902] qu'en dépit d'un manque de formation et de visibilité, la féminisation de la scène nationale est une réalité. Mais en ce qui concerne notre enquête, notons que Jessy Monlouis Doudoustyle est l'unique artiste urbaine afropéenne de notre corpus. Elle a entamé son travail dans la rue entourée de garçons avec lesquels elle dit avoir plus d'affinités. De jour comme de nuit, elle réalise des œuvres murales, au commencement sans autorisation. Mais au fur et à mesure que son travail est reconnu des municipalités, des agences de publicité ou d'évènementiel, des sociétés privées lui passent commandes. Pour ne pas être enfermée dans une catégorie et toucher un plus large public, elle cherche à mettre en avant des valeurs fédératrices et universelles qu'elle dit retrouver dans la figure animale du panda. Le mammifère est devenu son animal fétiche parce qu'il rassemble, dit-t- elle, « tous les contraires »[903] . Il lui permet de mettre en avant les valeurs que sont l'écologie, la diversité ethnoculturelle, la mort, la transcendance. En réalité la figure de l'animal lui est plus personnelle voire cathartique. Le panda qu'elle célèbre dans sa création est un hommage rendu à son père décédé en 2000. Elle nous raconte comment selon la légende chinoise les pandas, qui étaient complètement blancs, en signe de deuil, trempèrent leurs mains dans la cendre. Tout en pleurant, ils se frottèrent les yeux pour essuyer leurs larmes et se consolèrent en entourant leurs bras autour de leurs corps et se bouchèrent les oreilles pour me pas entendre pleurer les autres. À travers cette légende, l'artiste entend signifier les valeurs symboliques incarnées par la figure de l'animal : sensibilité, solidarité et leurs effets sur la matière physique : transcendance, métamorphose[904].

[902] Jessy Monlouis Doudoustyle, entretien téléphonique avec CKB, le 03/07/2019.
[903] Ibid., Jessy Doudoustyle.
[904]Otaku mon site.com, *Légende du panda*, pour en savoir plus http://ile-otaku.e-monsite.com/pages/legendes-urabaines/la-legende-du-panda-1.html#phdab0idU4Qh51Yz.99 consulté le 03/07/2019.

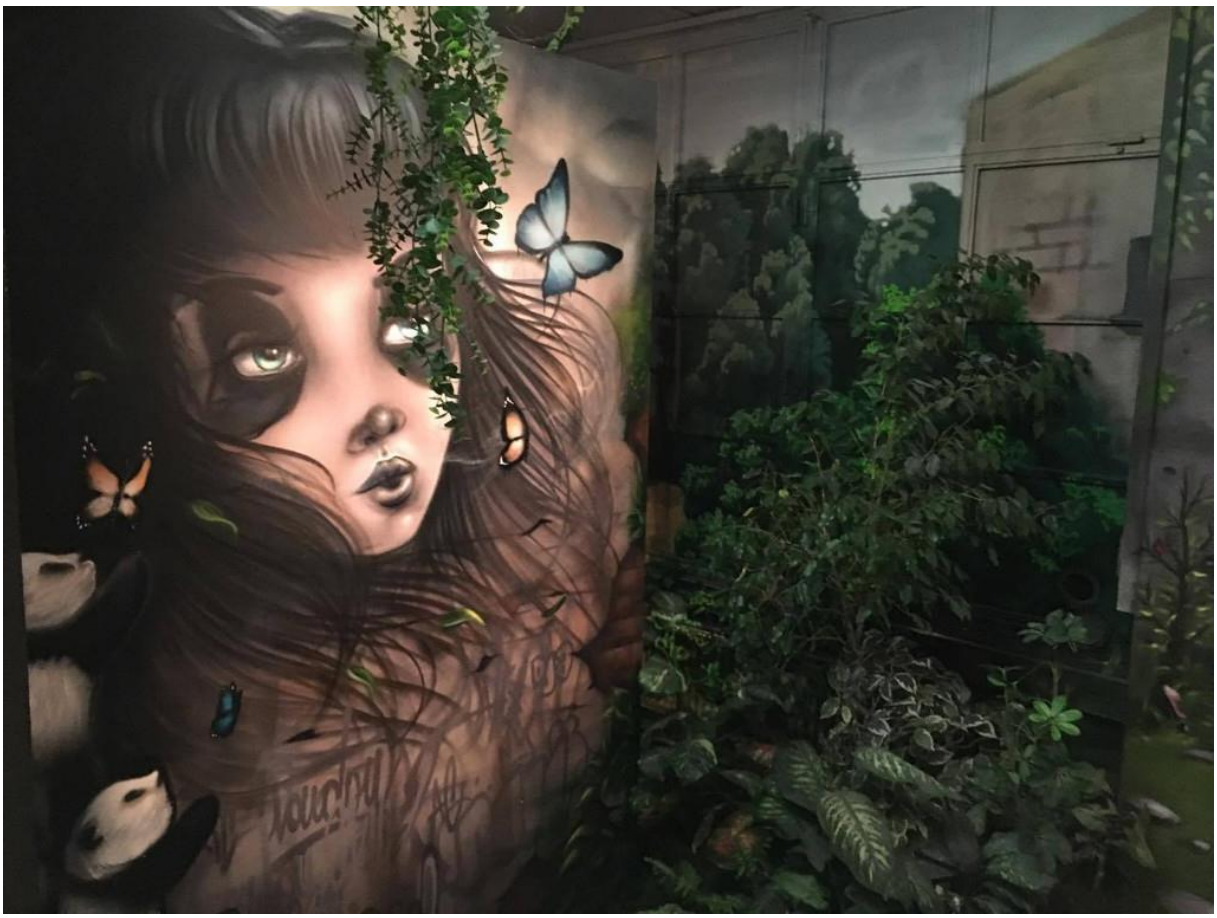


Figure 59: Jessy Doudoustyle Le labyrinthe, le Lab 14 avec le collectif Photograffée, 2017 photo@Vincent Bruno

Il faut noter qu'en dépit du soutien des institutions locales guadeloupéennes qui ont contribué à atténuer la mauvaise presse qui caractérisait les arts urbains jusqu'à Banksy, les collectivités territoriales parviennent difficilement à convaincre les femmes de créer dans l'espace public. Une tendance qui pourrait changer en Martinique, notamment avec l'implication récente d'institutions privées et aussi de la DAC, de la municipalité de Fort de France dans le 8e *Festival art mural*[905]. L'évènement international itinérant organisé pour la première fois à Fort de France présentait le double intérêt de sensibiliser les publics à l'écosystème et d'offrir un espace de visibilité dans l'espace public aux femmes et notamment aux plasticiennes : Gwladys Gambie (Guadeloupe), Hélène Raffestin (Martinique), Emylee (Martinique).

[905] IPAF, « Festival art mural", 8e édition, Fort de France, Martinique 2030. 21 juin 2019. https://www.martinique2030.com/actualites/ifap-un-festival-de-muralisme-ecoresponsable-dans-les-rues-de-fort-de-france

Les sculpteurs

Ils ne sont que 18 soit 6,4% de notre corpus à exercer cette pratique. Plus de la moitié 55,5% sont martiniquais, 33,3% sont guadeloupéens, et 11,1% viennent du Continent. Il n'y a aucun sculpteur originaire d'une autre région du monde. S'il existe de nombreuses techniques pour travailler et déplacer les matières pesantes comme le fer ou le bois, on constate néanmoins que les sculpteurs de notre corpus se recrutent exclusivement dans la gente masculine. Cette dominante masculine ne surprend pas le sculpteur martiniquais Joël Gordon, qui évoque la force physique nécessaire à ce type de création. Débarqué en 1983 et découvert par Jean Paul Césaire, le fils de l'ancien maire de Fort de France Aimé Césaire. Joël Gordon met en place un atelier de formation à la sculpture sur bois et déploie une grande énergie à la réalisation de pièces colossales[906]. Il en va de même pour le métropolitain Jérôme Radigois. Architecte de formation, J.Radigois vit aujourd'hui à Barcelone en Espagne. Il est le frère de la plasticienne Emmanuelle Podgaietsky, qui de son côté a posé ses pinceaux en Guadeloupe. Jérôme Radigois a réalisé de nombreuses sculptures monumentales en Caraïbes qui combinent différentes techniques et matériaux, (métal, fer à béton, le plâtre, le sable volcanique, la résine, le vitrail et l'argile). Elles ornent l'espace public comme ce portrait en trompe l'œil de 5m de hauteur intitulé *Césaire étudiant.* Il fut réalisé en 2015 et posé sur un giratoire de la ville de Fort de France, Martinique. L'artiste a également réalisé une sculpture qu'il a nommée *Yole urbaine*[907]. Elle est située sur un rond-point de la ville du François, Martinique.

[906] Conseil Général de la Martinique, *Portrait de Joël Gordon*, You Tbue, 03/06/2015 https://youtu.be/4cMEG_zA2Gc consulté le 08/07/2019.

[907] La yole est une embarcation rapide traditionnellement utilisée dans la Caraïbe pour la pêche, le transport humain et de matériaux et aujourd'hui pour les sports de plaisance.

Figure 60: Jérôme Radigois, Yole urbaine 10m de longueur, Année inconnue, photo @service communication Ville du François

Tout comme J.Gordon, Jérôme Radigois veut transmettre ses techniques et son savoir. Il propose des cours de sculpture en argile pour l'étude du portrait ou encore des stages en formation en moulage plâtre et élastomère. À titre d'exemple signalons aussi le travail du sculpteur martiniquais Robert Manscour et celui de Régis Granville qui réalise lui aussi des yoles en verre ou celui du guadeloupéen Jacky Poulier qui travaille la terre, la corde, le plâtre, l'époxy ou le fer.

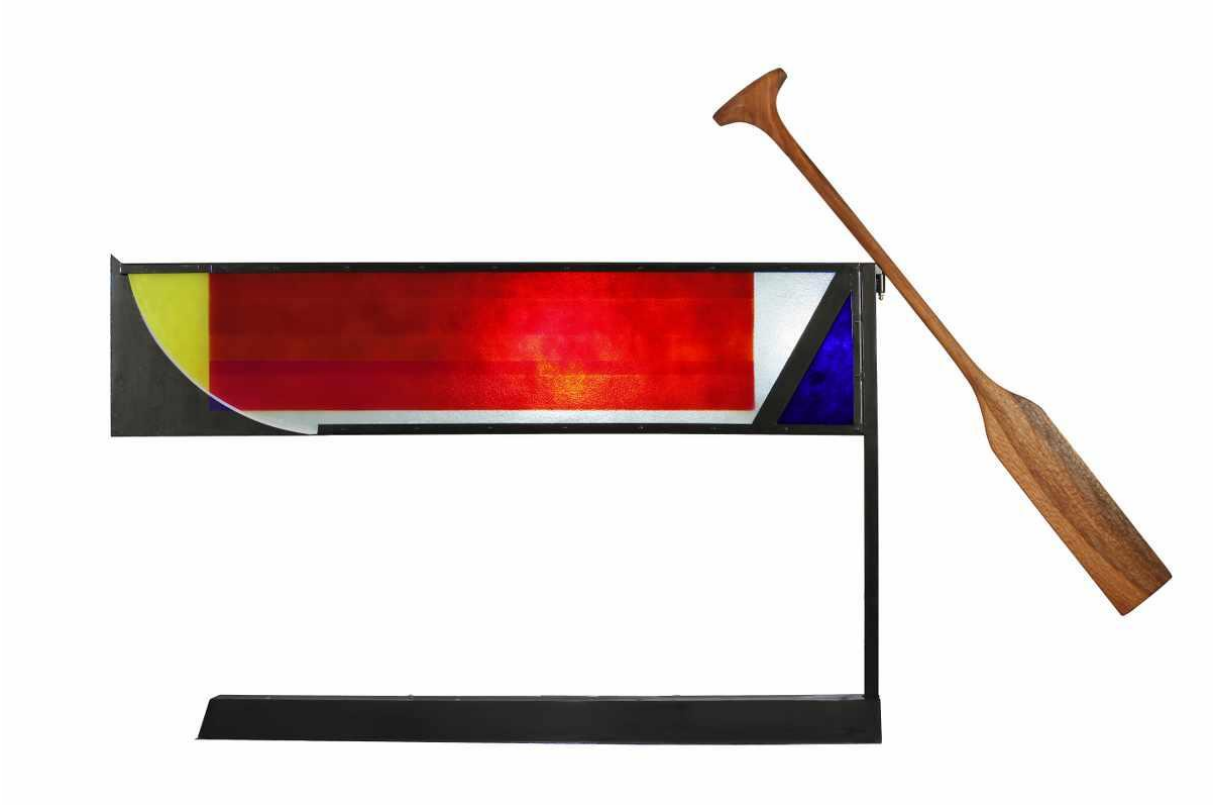


Figure 61: Régis Granville, Yole, Œuvre monumentale, 203 cm x 51 cm x 3 cm, 75 kg, verre fusionné en multicouches par inclusion de pigments, 2012, photo @Régis Granville

D'autres artistes de notre corpus pratiquent la sculpture de manière annexe ou occasionnelle. C'est le cas du Martiniquais René Louise, qui est avant tout connu pour ses peintures sur cadres circulaires et qui, précédemment a sculpté des décors de pièces de théâtre et les masques utilisés lors de la représentation de la pièce de théâtre d'Aimé Césaire, *Une saison au Congo*[908]en 1989[909].

[908] Aimé Césaire, *Une saison au Congo,* Patrice Lumumba, éd., du Seuil, 1973. L'ouvrage d'scénographie retrace la lutte anti-colonialiste du leader congolais.
[909] Spectacle *Une saison au Congo*, Paris (France), Théâtre de la Colline – 19/09/1989. https://data.bnf.fr/fr/42340888/une_saison_au_congo_spectacle_1989/ consulté le 04/07/2019.

Figure 62: René Louise, Une saison au Congo, sculpture, 1989, photo @ Laurencine Lot

Figure 63: Louis Laouchez, Message, Bois de mahogany, 282 x 32 cm, 2002, photo @Robert Charlotte

Citons aussi Louis Laouchez, qui bien que très connu pour sa peinture, a également sculpté d'impressionnants totems en mahogany de près de 3 mètres de haut qui nécessitaient eux aussi force et vigueur autant que d'espace pour le traitement et le stockage.

Les photographes

Ils ne représentent que 7,2% de notre corpus 35% sont des Martiniquais, 25% des Guadeloupéens. Dans notre corpus, seul le photographe Jean-Louis Saiz vient du Continent. À la manière de Robert Doisneau, Jean-Louis Saiz capture des sujets divers avec spontanéité. Ses photographies ne sont jamais retouchées et sont tantôt cocasses comme dans son œuvre *Profonde Martinique*

Figure 64: Jean-Louis Saiz, Profonde Martinique, photographie couleur, 2019 photo@ Saiz

et tantôt acerbes avec par exemple cette photographie de la *Tour Lumina*, une construction démesurée au coût pharaonique, qui a défrayé la chronique dans un département où la pauvreté est notoire et dont le nom renvoie aussi à l'esclave Lumina Sophie morte en martyre.

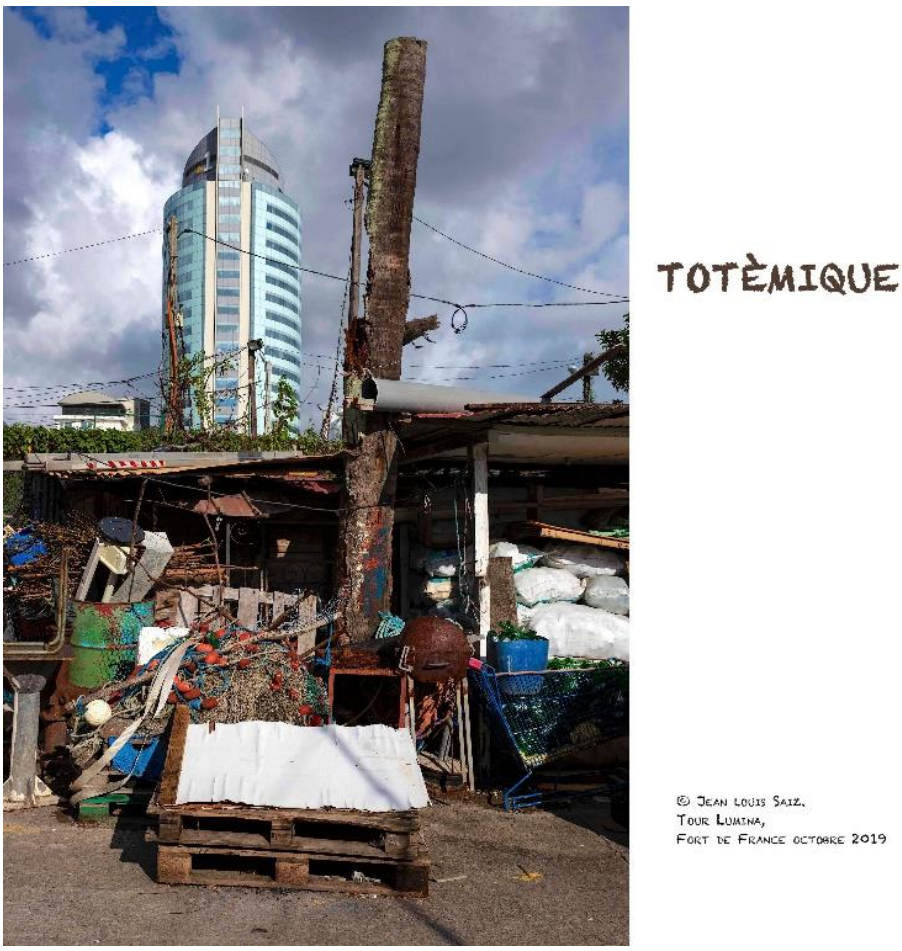


Figure 65: Jean-Louis Saiz, Tour Lumina, photographie couleur, 2019 photo@ Saiz

Les Martiniquaises représentent 20% du nombre total de photographes. Citons la photographe martiniquaise. Shirley Ruffin qui fait du traitement filmique une expérience déroutante tant les images de couleur sont pixélisées jusqu'à devenir « évanescentes ». Son travail est centré sur la monstration du corps nu de la femme en milieu postcolonial et renvoie dos à dos la pudeur et l'indécence. Son œuvre interroge les phénomènes de transgressions sexuelles acceptés, voire encouragés durant la période carnavalesque aux Antilles, ou encore le traitement du corps de la femme noire. Elle s'intéresse également au principe de l'exposition forcée dans le contexte des « zoos humains » des années 1870 à 1940. Comme nous le mentionnions dans la deuxième partie de cette étude, cette dernière thématique a déjà été abordée par Lyle Ashton Harrisen lors de l'exposition « Kréyol Factory » en 2009 à La Villette. Le sujet photographié mettait en scène une femme callipyge en référence à Saartjie Baartman que l'on nommait aussi la « Vénus Hottentot ». Aussi appelée la Vénus noire, elle fut exhibée dans les zoos européens ; après sa mort elle fut naturalisée puis exhibée à nouveau au Musée de l'homme jusqu'en 1974.

Abordant aussi la représentation de la femme, la photographe guadeloupéenne Cynthia Phibel traite une grande variété de sujets qui mettent tout autant la femme en lien avec la mythologie que le décryptage de l'espace urbain. Cynthia Phibel est la seule photographe guadeloupéenne et Marielle Plaisir vient de l'Hexagone.

Pascal Vicart est à la fois photographe et musicien. Né d'une mère guadeloupéenne et d'un père picard. Il a suivi des cours de violon au conservatoire pendant 8 ans et pratique la photographie depuis l'âge de 14 ans. Son portfolio est impressionnant dans les domaines de l'audiovisuel, de l'évènementiel, du portrait, notamment de musiciens comme Keziah Jones, Kassav, Zouk Machine, Man Féfé- pour ne citer que quelques noms[910].

Les stylistes, les designers et les dessinateurs

Nous dénombrons 14 stylistes soit 5% de notre corpus d'artistes. Contrairement au schéma global de la répartition des activités, les femmes toutes régions confondues sont plus nombreuses que les hommes à exercer cette discipline artistique 57%.

Au niveau national, les designers sont à parité avec leurs collègues de sexe féminin. En revanche en Caraïbes francophones les designers et les stylistes de sexe féminin issues de l'Hexagone sont plus nombreuses que les hommes.

Notre corpus d'artistes ne comprend que 2 dessinateurs, l'un est guadeloupéen -Roland Monpierre- l'autre est martiniquais -François Gabourg-.

3.1.3. Profil des artistes

3.1.3.1. Les éléments caractéristiques

Le profil des artistes a été conçu à partir de l'exploitation de données numérisées sur l'ensemble de notre corpus. La première variable fournit des éléments biographiques, la seconde informe la formation de l'artiste et la troisième précise les thèmes de recherche et les techniques.

L'enregistrement des données des 279 plasticiens n'a pas pu être finalisé, cependant les premières données pour la classe d'âge permettent d'estimer la fiabilité du résultat établi sur un échantillon de 130 artistes soit 47% de notre corpus. Ces premières données montrent

[910] Pascal Vicart, site de l'artiste http://www.pascalvicart.com/informations/references/ consulté le 04/07/2019.

l'importance des plus de 50 ans qui représentent 70,7 % du corpus enregistré. Ils sont 29,2% à avoir entre 25-49 ans et les moins de 40 ans ne représentent que 7,7%. Notre prosopographie débute par l'enregistrement d'artistes nés en 1920 et se termine en 1987, une date correspondant à la naissance du plus jeune artiste de notre corpus. Cette première photographie de la profession en incluant des plasticiens emblématiques, aujourd'hui disparus pour certains, pose la question de la reconnaissance de l'artiste mais surtout celle de la transmission des savoirs. Avec la disparition des précurseurs, la problématique de la transmission existe pour les plus jeunes plasticiens.

Au MémorialActe de Guadeloupe en 2019, elle a par ailleurs fait l'objet d'une conférence-débat intitulée « Comment enseigner l'art en explorant les œuvres d'artistes contemporains des Caraïbes-Amériques avec la ressource *Art des Caraïbes-Amériques* ? »[911]. Depuis peu les professionnels de l'art s'interrogent sur les modalités de légitimation et de pédagogie dans le processus de transmission des savoirs et des techniques artistiques issus du bassin caraïbéen. C'est dans ce sens que la plateforme CANOPE entame la construction d'une base de données. Fort utile, elle devra sans doute enrichir ses contenus par des données quantitatives et qualitatives actualisables. Or de tels éléments, s'ils existent dans la presse spécialisée, restent épars et non exhaustifs pour les artistes de la zone Caraïbes-Amériques. Une enquête régionale sur la profession d'artiste pourrait faire œuvre utile et s'agréger à celle menée sur la consommation des biens culturels en 2019 à la Martinique, la Guadeloupe, la Réunion et prochainement la Guyane. En effet près d'un demi-siècle plus tard, cette sixième édition d'une série d'enquêtes qui a commencé en 1973 se penche sur les pratiques de loisir dans les Outre-mer. Très attendue, cette enquête illustre l'intérêt naissant des pouvoirs publics pour la consommation de biens culturels en Caraïbes, que l'on explique par le fait que d'une manière générale, nous nous intéressons davantage à son accroissement. Contrairement à cette enquête sur les pratiques de loisir, notre ébauche d'étude vise à l'objectivation de la profession d'artiste. Et s'il est vrai que de telles enquêtes existent déjà pour l'Île de France, (citons à titre d'exemple les travaux des sociologues Raymonde Moulin et Nathalie Heinich), elles n'ont pas encore été étendues aux régions françaises. Cette absence de prise en compte des régions des Outre-mer est symptomatique des relations Centre-Périphérie, mais elle est aussi à l'origine du maintien de dysfonctionnements -violence symbolique, hiérarchie des biens de légitimité, faible

[911] L'évènement pédagogique a été organisé le 11/12/2019 avec la participation de Sylvie Lay (IA-IPR d'arts plastiques), Adiva Lawrence (chercheuse/doctorante de l'Université de Hull en Angleterre) et la présence de Michel Rovelas et autres artistes.

représentation ethnoculturelle-. Ce manque de recensement jette un voile sur la création visuelle de la zone et représente un frein à sa visibilité et à son émergence. Partant de ce constat, nous nous sommes appuyés sur nos questionnaires, l'étude de documents spécialisés, et aussi sur nos entretiens avec les artistes.

Nos entretiens font ressurgir que rares sont les artistes à évoquer la position sociale privilégiée de leurs parents dans le choix de leur métier. Le capital financier des familles n'est pas non plus un élément déterminant dans le choix de carrière. En revanche, les artistes de notre corpus évoquent volontiers l'inspiration puisée dans la « débrouillardise » pour l'enjolivement de l'habitat. Lors de nos entretiens, le plasticien Christian Bertin nous racontait comment sa mère découpait les images des journaux pour en tapisser les murs intérieurs de leur domicile. Il nous disait combien cette manière de décorer leur habitat était à l'origine de son désir de créer à partir du recyclage. Mais pour la majorité des artistes de notre corpus, l'inspiration sans la technique ne vaut pas la formation. Conscients de cette réalité, ils décident de se former.

3.1.3.2. La formation des artistes

Les premières données recueillies pour la variable « formation » permettent d'estimer la fiabilité du résultat établi sur un échantillon de 66 artistes soit 24% de notre corpus. Ces informations permettent de dire que les artistes de notre corpus issus ou exerçant dans la Zone Caraïbes-Amériques font des études supérieures dans le domaine des arts puisqu'ils ne sont que 6 à ne pas avoir poursuivi des études supérieures en art soit 9,09%. C'est notamment le cas de la plasticienne guadeloupéenne Marie-José Limouza qui nous confiait dans un entretien par courriel de 2016, être néanmoins parvenue à suivre ultérieurement les formations dispensées dans l'atelier de son mentor -Michel Rovélas-. De même la plasticienne Nicole Réache dévoile dans *l'Anthologie de la peinture en Guadeloupe* que pour une femme, il n'était pas facile de s'adonner à l'art. Elle était enseignante comme la majorité des artistes de notre corpus et avoue avoir été contrainte de s'occuper, dit-elle, de « l'avenir des enfants qui m'étaient confiés, de ma carrière, et aussi de ma propre famille »[912]. Quant au plasticien Lionel Anicet, le fait d'être autodidacte ne l'a pas empêché de produire des œuvres classiques de grande facture. La majorité de ces artistes reconnaît pratiquer l'art dès leur plus jeune âge. À titre d'exemple, le

912 Michelle Gargar, *Paysage de splendeur*, entretien avec Nicole Réache in. « Anthologie de la Peinture en Guadeloupe », p.330.

plasticien martiniquais Raymond Médélice nous disait lors de notre entretien du 13 avril 2015 « j'ai toujours pratiqué, depuis que je suis gamin, quand j'étais gosse, je faisais déjà les petits concours d'expo au collège. J'avais des craies, je faisais déjà des grands trucs sur le sol ». Nous avons cherché à rendre compte du parcours de l'artiste et lui avons demandé pourquoi il n'avait pas suivi une formation en art. Il nous a répondu

> « : […] mes parents ont refusé, je me souviens qu'il y avait une école d'art à Joinville le Pont, et quand j'allais à l'école, je passais tous les jours devant et je voyais les élèves qui avaient leurs grands cartons à dessins, ça me faisait rêver. Je me disais aller à l'école et dessiner !!… Mon père m'a dit : « C'est quoi ce truc, ce n'est pas un métier ! »[913]

La profession d'artiste effraie. La plasticienne guadeloupéenne Nicole Réache qui tient son goût de la matière de sa grand-mère couturière et l'amour du dessin de sa mère, reconnait que cette dernière « aurait bondi si elle avait su [qu'elle souhaitait] embrasser cet avenir de saltimbanque ! ». [914]

Aux Antilles comme ailleurs, la profession d'artiste a souvent été associée à l'idée de précarité, à une vie de bohème. En revanche certains ont suivi une formation en Martinique à l'École Régionale des Beaux-arts, anciennement Institut Régional des arts visuels (IRAV) et depuis, Campus Caraïbéen des Arts (CCA). Mais quelques artistes ont eu une pratique antérieure à leur formation. C'est le cas de la plasticienne Julie Bessard qui nous disait en 2015 « quand j'étais plus jeune, je faisais des compositions, je n'avais pas de pratique particulière […] c'était l'idée d'être artiste »[915]. De la même manière l'artiste Valérie John, nous confiait avoir

> « toujours pratiqué, mais pratiquer et se considérer artiste c'est autre chose, donc effectivement, j'ai fait des études d'art plastique au départ, donc quand j'ai quitté la Martinique, je suis partie là-bas à Paris 1 à la Sorbonne, euh… ça s'est passé très favorablement, mais en même temps effectivement je n'avais pas une pratique édifiante qui me permettait de me reconnaître par rapport à un territoire »[916].

---

[913] Raymond Médélice (voir Annexe 1).
[914] Ibid., Michelle Gargar, p.329.
[915] Julie Bessard, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 16/04/2015.
[916] Valérie John, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 16/04/2015.

Pour un grand nombre de plasticiens le choix de la profession d'artiste est un moyen d'exprimer une identité, un sentiment d'appartenance ethnoculturelle, le produit d'habitudes acquises dès l'enfance. Certains font référence à ce qu'ils considèrent comme étant une vocation et d'autres aspirent à embrasser une vie professionnelle qu'ils idéalisent. La maîtrise technique est une seconde étape qui les pousse à poursuivre des études dans l'Hexagone - Beaux-arts, écoles d'arts visuels, de design industriel, d'arts appliqués, de communication visuelle, d'arts décoratifs ou d'histoire de l'art-. Après leur formation, ces artistes sont généralement retournés directement exercer en Caraïbes francophone. Il y a toutefois quelques exceptions. À titre d'exemple Valérie John est partie compléter sa formation en Afrique de l'Ouest. Lors d'un entretien, elle nous confie « […] j'appelle la période parisienne de l'ordre de l'exercice d'un étudiant, parce que je pense que tant qu'on est dans une école on n'est pas encore vraiment un artiste, c'est vraiment au sortir de cela qu'on essaie de recracher ». De la même façon l'artiste martiniquais Louis Laouchez qui a intégré les Arts appliqués en Martinique, puis les Arts décoratifs à Nice et qui fut diplômé de l'école des Beaux-arts à Marseille est parti chercher ses racines en Afrique et s'est intéressé à l'artisanat d'art. Son travail de coopérant, la proximité avec la population ivoirienne ont inspiré ses créations plastiques par la suite[917].

Pour les artistes de notre corpus la profession d'artiste nécessite la maitrise des techniques qui s'acquiert dans les lieux de formation reconnus, mais aussi en allant au contact d'un terrain dont les esthétiques peuvent être éloignées d'un académisme européen.

Les possibilités de formation et la liberté d'expression créative n'ont pas toujours existé. Mais aujourd'hui elles permettent la circulation de formes culturelles spécifiques au bassin caraïbéen. Des créations originales donnent à leurs auteurs une élévation statutaire.

3.1.3.3. L'artification ou la transfiguration des individus

Afin de comprendre le statut de ces nouvelles productions, nous avons interrogé deux sociologues des arts et de la culture et leur avons demandé si les créations plastiques émergentes de la Caraïbe entraient dans le cadre de la définition de ce qu'elles nomment « artification ». C'est à l'occasion du séminaire *Cross-Cultural Perspectives on Artification* ou en français,

[917] Dans l'ancienne capitale Grand Bassam, Louis Laouchez a créé pour le ministère du tourisme un atelier polyvalent d'artisanat d'art. De retour en Martinique et alors qu'il est employé par le Conseil Régional, il aura à cœur d'œuvrer à la valorisation du bambou présent en Caraïbe et pourtant peu utilisé.

L'artification : perspectives internationales[918] que Nathalie Heinich et Roberta Shapiro nous expliquaient ce qu'était, mais surtout ce que n'était pas l'artification. Pour les deux spécialistes, l'artification induit la « transformation du non-art en art, la transfiguration des personnes, des objets et de l'action, à la fois symbolique et pratique, discursive et concrète »[919].

Nous souhaitions qu'elles expliquent si des œuvres d'art conçues à partir de la transformation d'objets usuels, traditionnels, mystico-religieux, coutumiers pouvaient être identifiées comme étant des objets artifiés. Nous avions évoqué l'introduction symbolique du coutelas, du baril dans les œuvres de Christian Bertin, celle de l'échelle de cordes, du jeu du Sébi chez Norville Guirouard Aizée.

Pour Nathalie Heinich, si les pratiques esthétiques du lieu rendent bien compte de l'historicité insulaire et diasporique, en revanche, elles ne « relèvent pas de l'artification mais du processus propre à l'art contemporain ».[920] Un processus qu'elle dit avoir décrit dans *Le Triple jeu de l'art contemporain* et dans *Le Paradigme de l'art contemporain.* Ce processus est dit-elle

> « la transgression des frontières de l'art telles que les perçoit le sens commun, et notamment la frontière entre l'art et la vie ordinaire. Il n'y aurait artification des objets en question (au sens où nous l'avons défini avec Roberta Shapiro dans De l'artification) que si toutes les échelles de cordes, tous les coutelas, tous les barils etc., se voyaient désormais reconnus comme des œuvres d'art, d'une façon stabilisée, institutionnelle, juridique, sémantique etc. L'artification ne peut concerner une œuvre unique, une personne unique: il s'agit d'un processus collectif, engageant des représentations communes, des institutions, des appellations etc. C'est donc bien un concept sociologique et non une grille d'interprétation esthétique semblable à ce qu'utilise l'histoire de l'art ou la critique d'art »[921].

---

[918] *Cross-Cultural Perspectives on Artification, L'artification : perspectives internationales* LAHIC IIAC (UMR 8177) et du département de sociologie de l'université d'Exeter, second volet intitulé De l'artification (II), Auditorium du Collège Franco-Britannique 13 février 2015.

[919] Roberta Shapiro, *Qu'est-ce que l'artification*, XVIIème Congrès de l'AISLF « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art Tours, juillet 2004.

[920] Nathalie Heinich, entretiens par courriel avec Catherine Kirchner-Blanchard les mercredi 9 et jeudi 10/03/ 2016.

[921] Ibid., Nathalie Heinich, entretiens.

Pour la sociologue, bien que ces objets perdent leur utilité fonctionnelle et deviennent des objets de monstration dans les musées « […] il n'y a […] pas artification, mais seulement fabrication d'œuvres d'art à partir de matériaux empruntés à la vie quotidienne ou à l'industrie - une des caractéristiques de l'art contemporain- »[922]. Pour que l'on puisse parler d'artification, trois éléments sont indispensables, « les transferts culturels et le mécénat, public en particulier »[923]et « l'internationalisation des échanges »[924].

Cependant pour Nathalie Heinich si le concept ne s'applique pas aux créations plastiques des artistes de notre corpus, elle reconnaît qu'il est heuristique sur le plan social et qu'il était pertinent d'étudier l'évolution statutaire des anciens colonisés. La sociologue précisait :

> « Je ne connais pas grand-chose au contexte en question, mais il me semble que la question du passage d'un statut d'esclave à un statut d'homme libre, puis à un statut d'artiste, devrait être étudié de près, dans des contextes précis, qu'il s'agisse de la temporalité, du lieu, du cadre juridique, etc. ».[925]

Comme le suggère Nathalie Heinich, la contextualisation ainsi que l'étude de l'évolution du droit positif et naturel en Caraïbe francophone pourrait faire œuvre utile en la matière. Car s'il est vrai que le décret signé le 27 avril 1848 a permis l'émancipation des esclaves, il a aussi redistribué les cartes des humanités. En modifiant la Loi tout autant que l'ordre supérieur des valeurs, il a sans nul doute conduit à la transfiguration du statut des personnes serviles. Et dans ce cas, il paraît pertinent de montrer, comme nous le faisons tout au long de cette étude, que l'exercice de ce droit recouvré a eu des conséquences et notamment qu'il a libéré le désir créatif, de même qu'il a nourri une création plastique plurielle.

---

[922] Ibid., Nathalie Heinich.
[923] Ibid, *Cross-Cultural Perspectives on Artification L'artification : perspectives internationales.*
[924] Ibid., Roberta Shapiro, De l'artification (II).
[925] Ibid., Nathalie Heinich.

3.2. CHAPITRE VIII – DE LA POSTMODERNITÉ À LA DÉCOLONIALITÉ

« Celui qui a le contrôle du passé a le contrôle du futur. »

George Orwell[926]

3.2.1. Les influences dans l'art afro-caraïbéen

Notre classement de la profession d'artistes par catégories prend en compte la variable géographique. Celle-ci nous permet de répertorier les artistes en fonction de l'influence de la zone d'ancrage dans la recherche en esthétique. Notre prosopographie régionale reste incomplète et pour être exhaustive, nécessiterait un surplus de moyens logistiques. Nous faisons toutefois la proposition d'une typologie. Cette fiche signalétique est conçue en trois parties et reprend les grands traits de l'analyse de l'œuvre plastique développée par Erwin Panofsky.

La première partie s'inspire de l'analyse iconologique développée par l'historien de l'art. Elle a pour objectif d'établir une « science des images » produites en zone Caraïbes-Amériques. Elle nous permet de mettre en lumière les conditions de production des images ainsi que le message qu'elles véhiculent aujourd'hui. C'est dans ce sens que nous avons inclus un filtre intitulé « influences esthétiques ». Celui-ci permet de rattacher l'artiste à une zone géographique, ses esthétiques, son contexte historique, le courant artistique auquel l'œuvre se lie mais aussi aux messages contenus dans l'œuvre (les rationnalités de l'artiste, les valeurs, les croyances, l'intérêt historique, artistique et l'innovation). L'analyse pré-iconographique permet de renseigner les titres des œuvres, auteurs, dates d'exécution, types, support, dimensions et devrait pouvoir préciser les lieux de conservation et le genre. L'analyse iconographique nous permet d'étudier le côté technique des œuvres -présentation, description, personnages, objets, décors -, les techniques employées - palette, lumière, dimensions, matière, interprétation, l'identification des composantes, l'agencement.

Ces fiches permettent l'identification des traits saillants, des polarités et contribuent à l'objectivation de la profession d'artiste comme de ses pratiques. La gestion de la base de données permet l'ajustement et le cumul des variables entre-elles. Bien entendu, ces variables sont des constructions schématiques. Elles découlent de choix nécessairement arbitraires que nous avons faits afin de constituer une grille de lecture.

---

[926] George Orwell, *1984*, éd. Secker & Warburg, 1949.

Pour cela, nous nous sommes notamment appuyés sur les résultats issus des enquêtes préliminaires réalisées sur ce même terrain au cours de nos mémoires de master 1 et 2. À partir de celles-ci, nous avons tenté de repérer les données et les régularités qui nous semblaient les plus probantes. Le croisement dynamique des données nous a notamment permis de mettre en évidence l'importation de modèles stylistiques et formels en provenance des zones – Europe, Afro-Caraïbes et Caraïbes-Amériques -.

Notre enquête fait ressortir l'hétérogénéité de ces modèles que nous avons répertoriés en trois sous catégories : européanité, africanité, américanité. Elles permettent de montrer l'influence culturelle sur la représentation figurative.

3.2.1.1. L'européanité

Nous prenons le cas de Lionel Anicet parce qu'il est un artiste atypique. Autodidacte et ne revendiquant pas le titre de peintre d'histoire, il développe une œuvre qui relève cependant de ce genre majeur de la peinture classique. Comme le souligne l'écrivain Ernest Pépin dans l'*Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, la filiation avec les grands peintres de l'Europe transparaît dans le travail du plasticien guadeloupéen. C'est ce qu'illustre l'intitulé de son tableau *L'hommage des grands Maîtres.* L'œuvre quadrillée en six parties est aussi une invitation au voyage dans le temps et dans l'espace et à revisiter l'histoire de l'art et les courants artistiques de la Renaissance, de l'époque baroque, du romantisme, du réalisme, de l'impressionnisme ou du cubisme. Dans un processus de mise en abyme, Lionel Anicet met en relation des figures historiques, spirituelles comme du monde des arts. La toile devient le support de la rencontre figurée par cette surimpression de personnages qui apparaissent en filigrane. La représentation du peintre impressionniste Van Gogh, du portrait de la Mona Lisa de Léonard de Vinci, la marque de Picasso apparaissent en diachronie. La représentation figurative devient le lieu où le fictif et le réel permettent l'objectivation des savoirs techniques et esthétiques qui alimentent un acte de réappropriation créatif pour cette œuvre qui se veut cependant contemporaine puisqu'elle a été réalisée en 2002.

Figure 66: Lionel Anicet, L'hommage des grands Maîtres, acrylique sur toile, 157x200 cm, 2002, @Yves Véron

L'influence des courants artistiques européens très diverse se retrouve dans le travail d'un grand nombre d'artistes afro-caraïbéens ou se réclamant de ces esthétiques : l'abstraction de Piet Mondrian chez la Dominicaine Luz Severino ou chez le Guadeloupéen Goodÿ, la figure abstraction chez le Martiniquais Hector Charpentier ou chez le Guadeloupéen Thierry Lima, l'arte povera chez le Martiniquais Christian Bertin, l'expressionnisme abstrait chez Philippe Thomarel, l'influence du support surface chez le Guadeloupéen Jean-Claude Lespingal ou les influences s'étendant « du pop art à Valério Adami »[927] dans l'œuvre de Roscetti Antonio.

[927] Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », in. *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de Guadeloupe, 2009.

Figure 67: Roscetti Antonio, Hommage aux travailleurs du sucre, acrylique sur toile, 456 x 157 cm, 1992, photo © Service régional de l'Archéologie et du Patrimoine

L'art européen inspire aussi la Guadeloupéenne Michèle Chomerau-Lamotte. Dans son travail l'influence surréaliste est très prégnante. Les œuvres présentées dans cette étude rappellent inévitablement l'onirisme contenu dans la peinture du peintre espagnol Salvador Dali. Mais pour la plasticienne guadeloupéenne, le rêve est oppressant, effrayant et traduit l'angoisse, le malaise, les méandres de l'existence d'une population locale que l'artiste a toujours eu à cœur d'exprimer dans son art.

Figure 68 : Michèle Chomereau-Lamotte, Cauchemar-octobre, huile sur toile, 46 x 55 cm, 1977, photo@Yves Véron

Figure 69 : Michèle Chomereau-Lamotte, sans titre, huile sur toile, 52 x 44 cm, 1977, photo@Yves Véron

Parmi tous les artistes de notre corpus nous avons fait le choix de nous attarder plus particulièrement sur le travail du plasticien Rodrigue Glombard. Polymorphe, son œuvre s'inscrit dans l'art conceptuel. Cependant dans le cas du plasticien martiniquais, il serait réducteur de dire comme le soutiennent les artistes Sol LeWitt et Dan Graham que seule

« l'affirmation de la primauté de l'idée prévaut sur la réalisation[928] ». Très inspiré par l'œuvre du peintre franco-polonais Roman Opałka, Rodrigue Glombard matérialise le temps qui passe et ses traces. Il démontre que si l'idée est liminaire, l'œuvre finalisée conserve un attrait parce que, in fine, si seule demeure l'idée, alors on n'arrive pas à grand-chose. Installé à Lyon depuis 1991, le plasticien qui est aussi scénographe trace inlassablement le sillon de son passage sur terre. À l'instar du peintre, sculpteur et plasticien français Jean Dubuffet, le simple stylo « Bic » suffit à laisser une marque qui chez Rodrigue est quantifiable. Comment mesurer la valeur du travail de l'artiste ? La profession d'artiste est-elle un vrai travail ? Le temps de la création permet-il d'évaluer la valeur de l'œuvre ?

Et alors que le temps s'échappe inexorablement, l'artiste l'immortalise, en prend la mesure qu'il inscrit minutieusement depuis vingt ans. C'est le labeur effectué heure après heure qui fait advenir l'œuvre. Il est aisé d'en identifier la date de création qui est affichée puisque dit-il « dans les temporels figurent toujours la date et les heures passées à les réaliser[929] ». Le 11 août 2015, à 11h00 l'œuvre est entamée. Une heure et seize minutes plus tard, c'est l'heure de la pause. L'artiste s'arrête d'apposer ces minuscules points et les traces du temps écoulé signent l'achèvement de la pièce. On peut difficilement évaluer les 2h58 de travail de l'artiste, mais la trace, elle, demeure.

[928] *La Collection*, Musée national d'art moderne, éd. Centre Pompidou, Paris, 1987, et *La Collection, Acquisitions, 1986-1996*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1996, -extraits des ouvrages-.

[929] Rodrigue Glombard, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard sur FB/messenger du 10/03/2020.

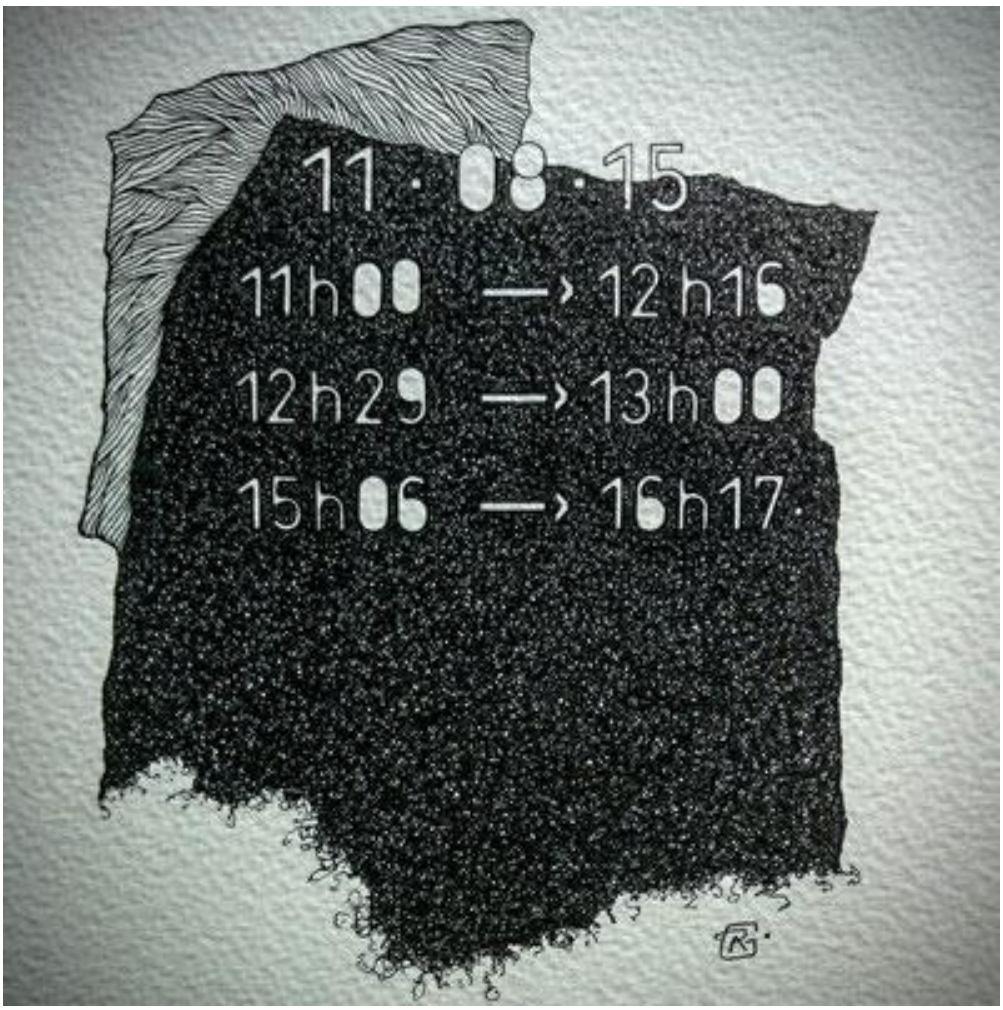


Figure 70 : Rodrigue Glombard, Mardi Temporel XII, 02h48mn. Série 2, pointe fine sur papier, format 15 x 15 cm photo ©Rodrigue Glombard

Les minutes s'égrènent inlassablement pour nous tous. Notre passage sur terre, notre fin, l'artiste l'annonce encore à travers l'installation *S'oublier de temps en temps*[930]. L'œuvre réalisée en 2011 dans le cadre d'Outre-*Mer Art Contemporain* à l'Orangerie du Sénat, témoigne de l'universalité des préoccupations humaines comme de celles des artistes d'ici et d'ailleurs.

[930] L'installation *S'oublier de temps en temps* a été réalisée dans le cadre d'OMA : Outre-Mer Art Contemporain à l'Orangerie du Sénat, à Paris. Exposition programmée par la Fondation CLEMENT.

Figure 71: Rodrigue Glombard, S'oublier de temps en temps, Sable, verre, bois, Orangerie du Sénat, Paris 2011 photo ©Rodrigue Glombard

Notre passage sur terre est fugitif, doit-il nécessairement être inscrit dans le marbre ?
Et dans ce cas les peintures, les installations auraient-elles comme les statues une fonction mémorielle ? Les installations éphémères de Rodrigue Glombard posent la problématique de la pérennité de l'œuvre dans l'espace muséal. Avec son installation *Constellation*, le plasticien se libère des contraintes de sa conservation dans le temps. Et contrairement aux traces laissées dans ses « temporels », l'œuvre n'a plus un rôle patrimonial, mais peut susciter l'émotion fugace qui ne s'inscrit que dans la mémoire du regardeur. L'œuvre est aussi un appel à la prise de conscience au ressenti dans l'immédiateté. Avec cette œuvre, la notion de l'éphémère ne concerne pas uniquement l'art mais semble s'étendre à l'écologie. En créant sa *Constellation*[931] Rodrigue Glombard paraît aussi questionner la fragilité d'un écosystème. Il conçoit de frêles aiguilles de céramique qu'il plante dans un manteau terrestre de silice. L'installation met en scène l'opposition de forces contraires. Alors que tels des plans de culture, les tiges s'érigent

[931] L'Installation *éphémère Constellation* a été réalisée dans le cadre d'une exposition personnelle à LA TEC de Voiron en 2013.

frénétiquement vers le ciel, des blocs de granite suspendus par des cordes de chanvre les menacent d'écrasement. Un pareil système pourrait-il résister ad vitam æternam ?

Figure 72 : Rodrigue Glombard, Constellation, ficelles en chanvre, granite gris, silice noir, aiguilles de céramique, diamètre 2,50 m x 2,50 m, 2014, photo@Voiro

> « […le chanvre avec lequel on fait la pâte de haschich était cette même herbe qui, au dire d'Hippocrate, communiquait aux animaux une sorte de rage et les portait à se précipiter dans la mer »[932].

La modernité, le progrès nous préviendront-ils de la folie humaine ? La nature reprendra-t-elle ses droits ? L'artiste nous présente une vision tragique du monde qui, en s'inscrivant au cœur de l'actualité mondiale, nous invite au respect de notre fragile environnement.
Ces questionnements qui forcent à se rapprocher de l'essentiel, conduisent inévitablement ces artistes à se pencher sur une partie de leurs origines et à regarder leur africanité en face.

[932] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, t. 2, éd. Charpentier, Paris, 1851, p. 186.

3.2.1.2. L'africanité

Pour un grand nombre d'artistes antillais, l'Afrique « est perçue comme la terre-mère, le lieu de l'origine. La connaître par l'étude, le voyage ou la pratique artistique apparaît comme une façon de renouer les fils d'une histoire sectionnée »[933]. Alain Dumbardon se demande ce que cela signifie que d'être Martiniquais. Il repart ainsi d'une culture africaine dans laquelle il trouve des ramifications étendues dans la société martiniquaise. Le point de convergence, il le trouve dans la réappropriation d'une palette de couleurs -jaune, rouge, orange, noir, ocre-. Ces couleurs peuvent renvoyer au soleil, la complexion humaine africaine et la teinte du sol. En peignant des objets et des signes, l'artiste reconstitue l'écheveau d'une mémoire collective. Le peigne ashanti réapparait fréquemment dans ses œuvres. Les croix rappellent l'histoire de la rencontre à la croisée des chemins et l'influence souvent délétère de la religion catholique. Le cœur qui bat en tout homme est une référence à l'amour qui doit unir l'humanité. Les deux tableaux *Djok homme* et *Djok femme* de Patricia Donatien Yssa-Yssa sont un hommage aux civilisations africaines ejagham, mandé ou kongo. À travers ce couple réalisé en 2011, l'artiste fait référence aux orishas, ou orixás, qui sont des divinités yorouba. Sa recherche en esthétique tout comme celle d'Alain Dumbardon la conduit à penser le signe. Dans une démarche similaire, elle introduit des croix qui, tout en évoquant le lieu de la rencontre ou du carrefour, évoquent explicitement une approche mystico-religieuse. Dans le travail d'Alain Dumbardon, le signe et les couleurs permettent le lien avec une ancestralité. Ils se retrouvent dans les œuvres picturales d'un grand nombre de plasticiens et notamment dans les suspensions de la guadeloupéenne Karine Gabon.

[933] Sylvie Clidière, *Etude sur l'expression culturelle des communautés originaires des Antilles et de la Guyane*, Rapport présenté au ministre de la culture et au secrétaire d'Etat chargé des départements et territoires d'Outre-mer, juin 1983.

Figure 73: Alain Dmbardon, Porteur n°1 1998, acrylique 38 x 46 cm @Anne Chopin

Pour le plasticien François Cauvin, l'art prend racine dans l'héritage africain de la culture haïtienne.

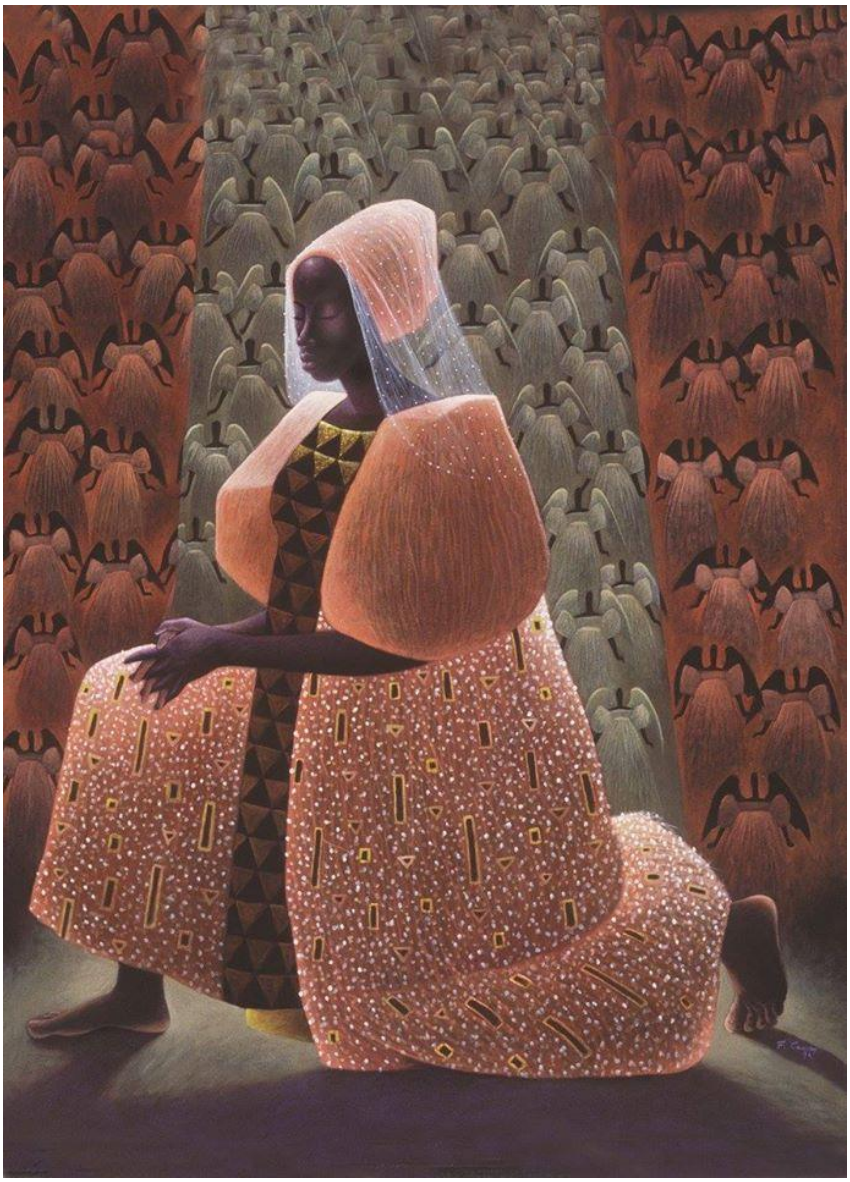


Figure 74 : François Cauvin, The Prayer, 50.8 x 60.96 cm, 1995, photo @François

« Les deux thèmes principaux que j'ai peints durant toute ma carrière sont la représentation de la femme noire et de la nature, développée selon le symbolisme religieux haïtien, liant ces deux sujets interdépendants. Ces thèmes sont abordés de deux

manières : dans l'interpénétration de l'archétype ou par la matérialisation de dieux et de déesses incarnés dans un mortel commun »[934].

Pour ces artistes, la référence à l'Afrique est un moyen de réaffirmer le partage de valeurs culturelles et esthétiques. C'est aussi le besoin de penser le caractère souvent religieux de l'art de l'Afrique noire, mais aussi de renouer avec la création comme acte du quotidien et comme un témoignage de leur passage sur la terre. D'autres artistes, parce qu'ils vivent ou travaillent dans la zone Caraïbes-Amériques s'en inspirent pour produire un art signifiant et souvent très éloigné de l'art européen dit légitime.

3.2.1.3. L'américanité

Comme le souligne la plasticienne Simone Cancelier « L'art européen n'est plus "le modèle" unique et imposé. Et même si Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni dit Michel-Ange, Ingres, Delacroix, Picasso, Kandinsky, Andy Warhol, Veličković demeurent des maîtres reconnus et admirés, les plasticiens guadeloupéens contemporains ont plutôt le regard tourné vers les plasticiens du bassin Caraïbéen tels Wifredo Lam, Matta, Orozco, Rufino Tamayo, Diégo Rivera, Mundaray, plus proches de leur sensibilité artistique » [935].

Comme pour les africanités, les américanités se perçoivent dans le choix de thèmes liant les Caraïbes à des modes culturels, des goûts, des pratiques ancestrales locales. On retrouve fréquemment cette tendance dans la création martiniquaise comme dans celle des Guadeloupéens.

Le travail plastique du Guadeloupéen Samuel Gelas nous donne un exemple tangible de l'effet d'entrainement vers une Amérique toujours idéalisée. Dans ses fresques sociales, l'artiste développe une capacité d'observation de la société guadeloupéenne, de sa cellule familiale et des tensions urbaines qui la parcourt. Samuel Gelas ouvre un pan de sa recherche esthétique et sociologique en abordant la question de la fascination des populations noires des Caraïbes pour la culture noire américaine. Dans son œuvre *Poésie urbaine*, en 2014 l'artiste représente l'influence du superstrat culturel noir américain et ses effets sur les comportements et les modes de la pensée. Il passe en revue les traits prototypiques d'une américanité à partir d'éléments

[934] François Cauvin, https https://cheurtelou.wixsite.com/fcauvin/about consulté le 29/12/2019.

[935] Simone Cancelier, (Cit.In.) José Lewest, *Les processus de reconfigurations dans l'art caribéen : Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, thèse sous la Dir. Dominique Berthet, Antilles, Arts plastiques, soutenue le 18/12/2015.

sociologiquement objectivables -embonpoint, sexualisation du corps, valorisation ou dévalorisation de la diversité ethnoraciale, fascination pour les marques. Il souligne les effets d'une économie libérale symbolisée par l'ostentation avec laquelle, le personnage situé en bas à droite de la toile, expose un éventail de billets verts -dollars-. L'abondance de personnages, leur hétérogénéité renvoie symboliquement à l'anarchie, à la désorganisation ou à l'invasion de la violence dans la société antillaise : une *Jungle* sociale ainsi décrite par le plasticien cubain Wilfredo Lam, qui est aussi une invitation au changement. C'est ce que laisse penser la représentation de l'archétype du super-héros du cinéma américain en lutte contre l'oppresseur et faisant appel à ses forces et ses pouvoirs retrouvés grâce au maître Yoda de la saga Star Wars. Ces personnages illustrent le désir de justice sociale et ses limites à travers la représentation des personnages de Superman le justicier, mais aussi de Batman qui, au regard des crimes des super-vilains, baissent les bras, se voile la face pour le premier ou envisage le suicide pour le second.

Figure 75: Samuel Gelas, Poésie urbaine, Pierre noire et acrylique sur toile, 160 x 500 cm, 2014, @CKB

Pour le plasticien Mickaël Caruge, le travail de Samuel Gelas est fascinant tant il va à l'encontre des enseignements dispensés aux Beaux-arts. Alors que selon Mickaël Caruge, les écoles d'arts françaises encouragent l'abstraction et le conceptuel dans l'art contemporain, il s'étonne que Samuel Gelas privilégie le portrait. Dans cette fresque sociale qui rappelle la bande dessinée humoristique et satirique « Fouyaya » créée à la fin des années 1970 par le Martiniquais Alexandre Cadet-Petit, le réalisme côtoie le surréalisme. Le plasticien nous donne à voir une société caraïbéenne diversifiée et contrastée. Dans son tableau, les personnages zoomorphiques flirtent avec la fiction cinématographique et le Centre avec sa périphérie. Seuls deux personnages placés au centre de la toile se distinguent des autres. D'un côté la masculinité blanche se joue de la périphérie et profère un jovial « nou ka ri sa » ou en français « nous nous en amusons ou nous nous en moquons ». De l'autre Samuel Gelas représente des minorisés désabusés qui renonçant aux valeurs sociales profèrent un cinglant « Fuck the system »[936]. Diverses interprétations peuvent être données à la présence du loup représenté au premier plan en bas et à gauche de la toile. Il peut symboliquement figurer l'opposition des imaginaires. Craint et admiré, il est le loup Fenrir germanique, la Bête du Gévaudan, Loupa, la louve romaine ou encore le loup des contes pour enfants. Il témoigne de la permanence de mythes et de croyances qui entourent le Lupus à travers le temps et l'espace. Diverses interprétations peuvent aussi être données à ses hurlements allant de l'appel au rassemblement, de la capture d'une proie à l'extériorisation des sentiments ou au désespoir d'une société antillaise face au chômage, car là-bas « Pani travay » ou en français « il n'y a pas de travail ». Désœuvrés et moqués par leur Métropole, excentrés géographiquement, les minorisés cherchent une alternative et se tournent vers une Amérique idéalisée. Celle-ci s'avère pourtant néfaste à en juger par les stigmates laissés sur le ventre de la femme racialisée marquée du logo de la célèbre chaîne de restauration rapide. D'autres au contraire disqualifient l'influence américaine et s'inscrivent dans les esthétiques caraïbéennes.

Pour ces artistes antillais, l'américanité dans l'art se décline sous des formes plurielles. Dans une notice, l'écrivaine Maryse Condé rappelle à propos du travail plastique de Thierry Alet, à « Chacun son antillanité à sa manière ». À l'instar de l'indigène incompris de la pièce de théâtre d'Aimé Césaire *La Tempête*, Thierry Alet est *Un Caliban de la peinture*[937]. Pour l'Afropéen né dans le Var, les racines réunionnaises de sa mère, l'origine guadeloupéenne de son père sont

[936] Librement traduit par « j'emmerde le système ».

[937] Maryse Condé « Un Caliban de la peinture », in. *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe,* éd. HC, 2009, pp.129-130.

certes sources d'inspiration, mais au-delà de ces ancrages ancestraux, l'artiste, qui a aussi longtemps résidé aux États-Unis, assemble ses expériences multiples dans une création éclectique.

Figure 76: Thierry Alet, Blood Panneau de bois contreplaqué en bouleau, armatures métalliques, mousse polystyrène haute densité, toile de fibre de verre, résine époxy, apprêt polyester et peinture polyuréthane, 250 x 700 x 60 cm, 2011, photo @Henri Salomon

Selon la galeriste Michèle Cazanove « *Blood* fait référence au poème *Rappel*[938] dans lequel Léon Gontran Damas semble indiquer que la mémoire est dans le sang et non pas seulement dans le cerveau »[939]. Dans son poème Léon Gontran Damas affirmait

> « Il est des choses dont j'ai pu n'avoir perdu tout souvenir. Et brimades en bambou pour toute mangue tombée durant l'indigestion de tout morceau d'histoire de France […] pendant qu'autour des zombies rôdent pendant qu'ils éjaculent les patrons d'Usine pendant que le bon nègre allonge sur son grabat dix à quinze heures d'Usine ».

[938] Léon-Gontran Damas, *Pigments, Névralgies*, éd. Présence africaine, 2003.
[939] Michèle Cazanove, "BLOOD" de Thierry Alet, https://www.thierryalet.com/blood-drawing consulté le 16/03/2020.

Campée dans les jardins de la Fondation Clément, une ancienne plantation coloniale, la sculpture *Blood* de Thierry Alet prend une dimension théâtrale dans laquelle le comique de situation ou l'incongru prévaut. L'artiste s'applique à créer la controverse en sous-titrant sa sculpture en volume « On a Caribbean Rum Trail »[940]. Tout en prônant les réminiscences d'un passé troublé dans les Amériques, Thierry Alet s'inscrit cependant dans un pan important de l'art contemporain. Le plasticien tire son inspiration de la typologie du signe iconique développé notamment chez le plasticien américain Robert Indiana. Tout en s'inscrivant dans le pop art américain, Thierry Alet contribue à la fabrique des esthétiques afro-caraïbéennes.

3.2.2. La posture dans l'art

Nous avons vu comment l'ancrage géographique influençait la création plastique des artistes de notre corpus. À travers leurs œuvres, ils se démarquent aussi en adoptant une posture ou si l'on veut une attitude de l'esprit exprimant l'évolution d'un état moral et une sensibilité. Leurs objectifs sont divers et se déclinent en trois catégories. Certains tentent de parvenir à la synthèse d'esthétiques hétérogènes, les seconds d'intégrer voire d'ingérer des valeurs exogènes et les autres d'imaginer des esthétiques générées à l'intérieur d'un modèle de pratiques et de croyances endogènes. Afin d'illustrer ces trois postures, nous avons pensé trois sous-catégories que sont premièrement le syncrétisme lorsqu'il permet de rassembler des cultures plurielles. En second lieu l'anthropophagisme culturel qui se nourrit des esthétiques ataviques et enfin l'endogénisme[941] ou l'avènement d'une création authentique du lieu.

3.2.2.1. Le syncrétisme

Le 15 avril 2015 nous avions interrogé Julie Bessard. Nous souhaitions connaître son état d'esprit et rendre compte d'un possible lien entre sentiment d'appartenance et réalisations plastiques. La plasticienne martiniquaise a obtenu son diplôme national supérieur d'expression

[940] Le sous-titre « On a Caribbean Rum Trail » peut être traduit en français par « Sur un sentier du rhum des Caraïbes »

[941] André Whittaker, *L'endogène*, *Socio-anthropologie,* Open edition [En ligne], 11, 2002, mis en ligne le 15 novembre 2003, consulté le 27 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/143 ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.143 consulté le 18/12/2019.

plastique en 1995. Celle qui est aussi inspectrice d'académie et agrégée d'arts plastiques depuis 2008 a accepté de répondre à nos questions. En ce qui concerne une assignation d'appartenance aux mouvements de Négritude, de Créolisation, d'Américanité ou d'Afro-caraïbéanité, elle répondait :

> « Rien de tout cela et en même temps tout cela à la fois, mais pas de manière déclarée, flagrante, revendicative, c'est-à-dire tout cela mais pas au même niveau, et pas de la même manière et pas avec la même intensité. Il peut y avoir les intentions, mais … les déclarations ! Mais la réalité du travail… parce que souvent les artistes mettent en avant une appartenance et valorisent entre guillemets ou rassurent leur travail par cette appartenance, donc ça pourrait-être plus un syncrétisme »[942].

La volonté d'éviter tout enfermement est très prégnante chez cette artiste. L'évocation d'un syncrétisme fait sens pour cette plasticienne métissée. Lors de notre entretien elle continuait et précisait sa pensée.

> « Quel travail artistique n'est pas un syncrétisme de toute façon. La créolisation est sûrement dans le processus de rencontres de mélanges auquel de toute façon on ne peut échapper. Bon ! je me sens assez proche de Glissant bien sûr, après Négritude il y a le côté de revendication d'une identité qui pour moi est tellement là, qu'il n'y a pas besoin de la revendiquer ; c'est comme on ne peut pas m'enlever mon sang, donc c'est comme mon identité, on ne peut pas me l'enlever, et elle est ce qu'elle est, même si j'ai des intentions ; c'est une réalité ce n'est pas de l'ordre du discours ou de la déclaration d'intentions » [943].

Le métissage est une réalité pour tous ces artistes au sang mêlé comme on l'entendait dire parfois. Et cependant pour d'autres le métissage ne provient pas nécessairement du brassage entre individus appartenant à des « races » différentes ; il est culturel, idéologique, poétique ou technique. La notion de syncrétisme se retrouve ainsi dans l'œuvre de Florence Poirier Nkpa. Née le 07 décembre 1972 à Bordeaux, elle fut enseignante d'Arts appliqués de 1998 à 2004. La plasticienne fonde en 2010 le Collectif HeadMade Factory à Saint Martin, une dépendance

---

[942] Julie Bessard, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, (voir Annexe 1), le 15/04/2015.
[943] Ibid., Julie Bessard

française de la Guadeloupe. Depuis 2014 l'artiste a entamé une recherche sur le thème de l'introspection, un travail qui dit-elle « est un ensemble de recherches individuelles ; il met en œuvre mon regard sur la réalité, le présent[944] ».

Figure 77: Florence Poirier Nkpa, NoName#6 , toile 101, 6 x76, 2 cm, acrylique, photomontage numérique collage et cire, 2017, @ Florence Poirier Nkpa

Florence Poirier Nkpa est une adepte du montage infographique. Les photographies qu'elle manipule mettent en scène ce qu'elle nomme « ses propres avatars[945] ». Dans ses autoportraits, elle mêle peinture, photomontage numérique et « mélange, mixte... déstructure et recompose une individualité marquée par la diversité de personnes réellement rencontrées »[946]. Ne se sentant « […] de nulle part, de partout, d'ici et d'ailleurs... »[947], son œil d'artiste, tel un objectif,

[944]Florence Poirier Nkpa, *Processus de création*, https://www.florencepoiriernkpa.com/ecrits-art-contemporain/demarche.html consulté le 17/03/2020.
[945] Florence Poirier Nkpa https://www.florencepoiriernkpa.com/ consulté le 17/03/2020.
[946] Florence Poirier Nkpa, entretien par courriel avec Catherine Kirchner-Blanchard, le 17/03/2020.
[947] Ibid.,

photographie le monde. Les images capturées se superposent pour donner une épaisseur à sa vie comme à ses œuvres. Dans un syncrétisme pictural, l'artiste embrasse ses identités plurielles, adopte celles des autres et s'invente une existence au contact de l'altérité. Les recherches de Florence Poirier Nkpa ne cessent d'évoluer. Dépassant l'introspection, l'auto-analyse et la réflexion des appartenances ethnoculturelles, elle pousse ses interrogations aux questions de genre et entame une nouvelle série photographique. Dans son travail « d'Intro-Fiction et d'extra-vestie », l'artiste « combine l'image de femmes, d'hommes, d'androgynes, de transgenres et de cisgenres » pour penser les assignations sexuelles.

Figure 78: Florence Poirier Nkpa, Femme / Homme / Autre(s), acrylique, collage et encaustique sur toile, 122 x 122 cm, 2020, photo@Florence Poirier Nkpa

Pour ces quelques artistes, le syncrétique est une forme particulière à travers laquelle ils tentent de dépasser la complexité de l'opposition hétérogénéité/ homogénéité.

Pour d'autres la question n'est plus de combiner, mais de dissoudre et de parvenir au dépassement des emprunts culturels, identitaires, des techniques pour délivrer une vision décentrée du monde.

3.2.2.2. Anthropophagisme

Alors que le concept de syncrétisme développé par Roger Bastide nous a permis d'évoquer les problématiques liées au phénomène d'acculturation en milieu postcolonial, nous nous intéressons en second lieu à l'anthropophagisme qui est un mouvement artistique brésilien fondé dès 1922 autour du modernisme. Partant de la notion du « bon Sauvage », l'écrivain brésilien Oswald de Andrade rédigeait son *Manifeste Anthropophage* en 1928 et proposait une révision critique du regard « exotisant » sur les minorités racialisées. Le projet de l'essayiste visait à l'établissement d'un nouveau rapport de force entre le colonisé amérindien et le colonisateur européen. Pour lui, il s'agissait de penser les modalités du renversement de l'emprise culturelle du dominant au prisme de la déconstruction de la hiérarchie de légitimité des biens symboliques. En affirmant dans son manifeste « seul m´intéresse ce qui n´est pas à moi. Loi de l´homme. Loi de l´anthropophage », C'est-à-dire l'exacte définition de l'atitude prédatrice du colonisateur, Oswald de Andrade dénonçait le sens de circulation des emprunts culturels, plus propices au dominant qu'au dominé, il proposait le renversement du phénomène d'appropriation culturelle. Une centaine d'années plus tard, ces questions demeurent d'actualité et sont l'objet d'une recherche en sociologie des arts et de la culture des Caraïbes-Amériques qui se pense sur trois plans. Le premier est spirituel, le second symbolique et le troisième esthétique.

Pour l'anthropophage, « la modernité n'est pas parvenue à totalement évacuer la question de l'hétéronomie »[948]. Elle n'est pas parvenue à imposer l'idée selon laquelle une société moderne devrait se fonder sans report à une transcendance. La modernité qui « n'a pu se dégager des fondements théologiques de l'hétéronomie chrétienne qu'au prix de nouvelles sacralisations : l'Individu, la Nation, le Progrès, la Raison, la Croissance économique, l'Humanité, c'est-à-dire autant de nouvelles formes d'hétéronomie »[949] n'est pas non plus parvenue à imposer une vision universaliste et ethnocentrée uniquement fondée sur l'empirisme, la rationalité et la scientificité.

Sur le plan spirituel, l'anthropophagie réactualise métaphoriquement le théologique et les rites du sacrement de l'Eucharistie, de la Sainte-Cène ou du Séder. Dans l'imaginaire anthropophage

[948] Vincent Peillon, Philosophie. Les promesses sont-elles faites pour être tenues ?, Arte TV, 2019 https://www.arte.tv/fr/videos/092170-002-A/philosophie-les-promesses-sont-elles-faites-pour-etre-tenues/

[949] François Gauthier, « Du mythe moderne de l'autonomie à l'hétéronomie de la nature, fondements pour une écologie politique », Revue de Mauss, n° 38/2, éd. La Découverte, 2011, pp. 385 à 393.

le corps du dominant est dévoré. En ingérant le corps du puissant, en buvant son sang et par les mystères de la transsubstantiation ou de la consubstantiation, le minorisé opère simultanément le transfert de l'âme du dominant au dominé et la digestion du dogme de foi du puissant. Au prisme du sacrifice rédempteur, l'opprimé accède soudainement à la liberté de dépasser le cadre d'un universalisme chrétien imposé. Pouvant ainsi communier dans une union sacramentelle, il se rapproche du corps historique des déités plurielles et mythologiques considérées comme païennes par l'Européen. Le dominé ressuscité, recouvre ainsi le pouvoir de mise en relation avec les êtres supérieurs, ses dieux et ses démons - manman Dlo, le zombie, le zoukounian, le dorlis, le volan, le ti-sapoti. Sortant de l'univers européen l'artiste anthropophage envisage les mythes comme un espace de résistance aux croyances uniques. Pour le plasticien guadeloupéen Michel Rovélas

> « Toutes les formes d'art, qui sont données à voir en tant que telles, sont des représentations codifiées du monde que l'on perçoit avec les cinq sens et la conscience de soi. Elles engendrent également ce qu'il est convenu de désigner par les mots invention, nouveauté, imagination, et ce mot-clé, interprétation, lequel fonde tous les imaginaires donc les mythologies » [950].

L'anthropophagie culturelle dissout l'injonction de se départir des tutelles théologico-religieuses imposées par la modernité. Contrairement à l'artiste européen, il n'éprouve pas la nécessité de s'émanciper des croyances métaphysiques et morales qui lui viennent du passé, l'ont porté et aidé à survivre à un oppresseur plus grand encore, l'Europe.

L'anthropophagie est aussi symbolique et s'adresse au ressenti de l'individu, aux sensations immédiates ou instinctives de chacun. Pour Oswald de Andrade « seule l'anthropophagie nous unit ».

Dépassant les contingences dogmatiques ou matérielles, l'anthropophagie, comme système symbolique, peut ainsi conduire à la fusion des oppositions au sein de l'unité. Mais elle peut aussi emprunter la voie étiopathogénique[951] et chercher ainsi à rendre compte de l'origine du mal-être du dominé. Dans ce dernier cas, l'usage du symbole dans la création plastique est cathartique. Il se fait le trope au prisme duquel l'artiste caraïbéen pense « les structures de

[950] Michel Rovelas, *Mémoires de sang Mémoires de vie, Mythologies créoles*, éd. Les Editions de Paris, 2019, p.255.
[951] Autrement dit l'étude des causes d'une maladie et des processus par lesquels ces causes agissent.

l'imaginaire et la fonction symbolisante de l'imagination »[952]. À travers les associations qu'il suscite, le symbole transforme la façon de voir collective des cultures qu'il met en œuvre**.** Pour le plasticien anthropophage, le symbole est aussi source de dévoilement. Il permet de renouer avec l'inconscient collectif (histoire, civilisation, religions, sociologie du dominé) et conduit au renversement idéologique d'une culture hégémonique dite universelle.

Chez le plasticien des Caraïbes-Amériques, la symbolique de la couleur est fréquemment utilisée en tant qu'instrument réflexif et critique. Dans l'œuvre du plasticien martiniquais Victor Anicet le *Soleil noir* qui maudit la peau, est une critique du système plantationnaire. Exposé des heures durant aux morsures de l'astre du jour, l'esclave n'est plus ; l'oxymore fait référence à la réappropriation d'une fierté restituée.

Figure 79: Victor Anicet, Soleil noir, techniques mixtes sur bois, 1.22 x 1.22m, 1970, photo@ Jean Popincourt

[952] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont, 1982.

Symboliquement la couleur noire -l'absence de couleur ou de lumière- est le plus souvent connotée négativement, mais dans l'œuvre du plasticien Victor Anicet, c'est l'inverse. L'étoile centrale de notre système planétaire est noire et domine sur un fond blanc. Rappelant que la vision du monde n'est pas monolithique, l'artiste anthropophage déconstruit l'idée d'une coupure entre l'être et le cosmos. À l'inverse il affirme sa puissance créatrice qui lui a davantage été refusée par l'homme que par la nature.

En réinvestissant la symbolique des couleurs, il renoue avec des valeurs extra-européennes, celles que l'on trouve en Egypte qui, à titre d'exemple, voit dans cette couleur sombre un symbole de fécondité, de fertilité du limon qui est aussi le réceptacle du grain, le tombeau qui prépare la renaissance.

Les artistes du bassin caraïbéen se réapproprient la symbolique de l'objet, mais pour la transcender. Christian Bertin réécrit l'histoire du coutelas et transmute sa fonction usuelle et guerrière : l'objet dans ses mains se fait œuvre d'art et pinceau servant à étendre en couches épaisses le magma volcanique sur la toile. S'emparant du symbole, l'anthropophage propose une nouvelle lecture du réel départi du regard surplombant d'un Centre désormais compris, intégré et digéré. L'anthropophage inscrit la pensée de la différence qui n'est pas mauvaise, mais tout simplement autre.

L'anthropophagie culturelle emploie également les voies de la symbolique à des fins esthétiques.

> « Une histoire de l'esthétique est concevable à la condition de donner à ce terme un sens élargi : elle serait dès lors, non une histoire des théories et des doctrines sur l'art, sur le beau ou sur les œuvres, mais l'histoire de la sensibilité, de l'imaginaire, et des discours qui ont tenté de faire valoir la connaissance sensible, dite inférieure, comme contrepoint au privilège accordé, dans la civilisation occidentale, à la connaissance rationnelle. […] l'histoire de l'esthétique se révèle au travers des ruptures successives que la sensibilité ne cesse d'opposer à l'ordre dominant de la raison »[953].

Particulièrement allégoriques les photographies du Martiniquais Philippe Bourgade puisent dans l'imaginaire caraïbéen et dans une sensibilité qu'il exprime en capturant les éléments de la nature. Le photographe isole le sommet d'un rocher qui par métonymie pourrait figurer l'ancêtre bossale ou sa descendance. L'artiste anthropophage a digéré le tragique « Passage du

[953] Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, éd. Gallimard, 1997, pp.26-27.

milieu » et fait un arrêt sur une image des Caraïbes. Transcendant la violence du voyage transatlantique, dissolvant la crainte viscérale du peuple noir pour la mer, il leur substitue son impavidité. Une mer d'huile vient langoureusement lécher l'insubmersible rocher noir. À l'image de l'homme qui a survécu, le roc impassible à la confluence des flots s'élève au-dessus de la mer. Revigoré par la puissance ignée du soleil qui transmute la surface de l'eau en une multitude de paillettes d'or, « l'homme-brisant » résiste.

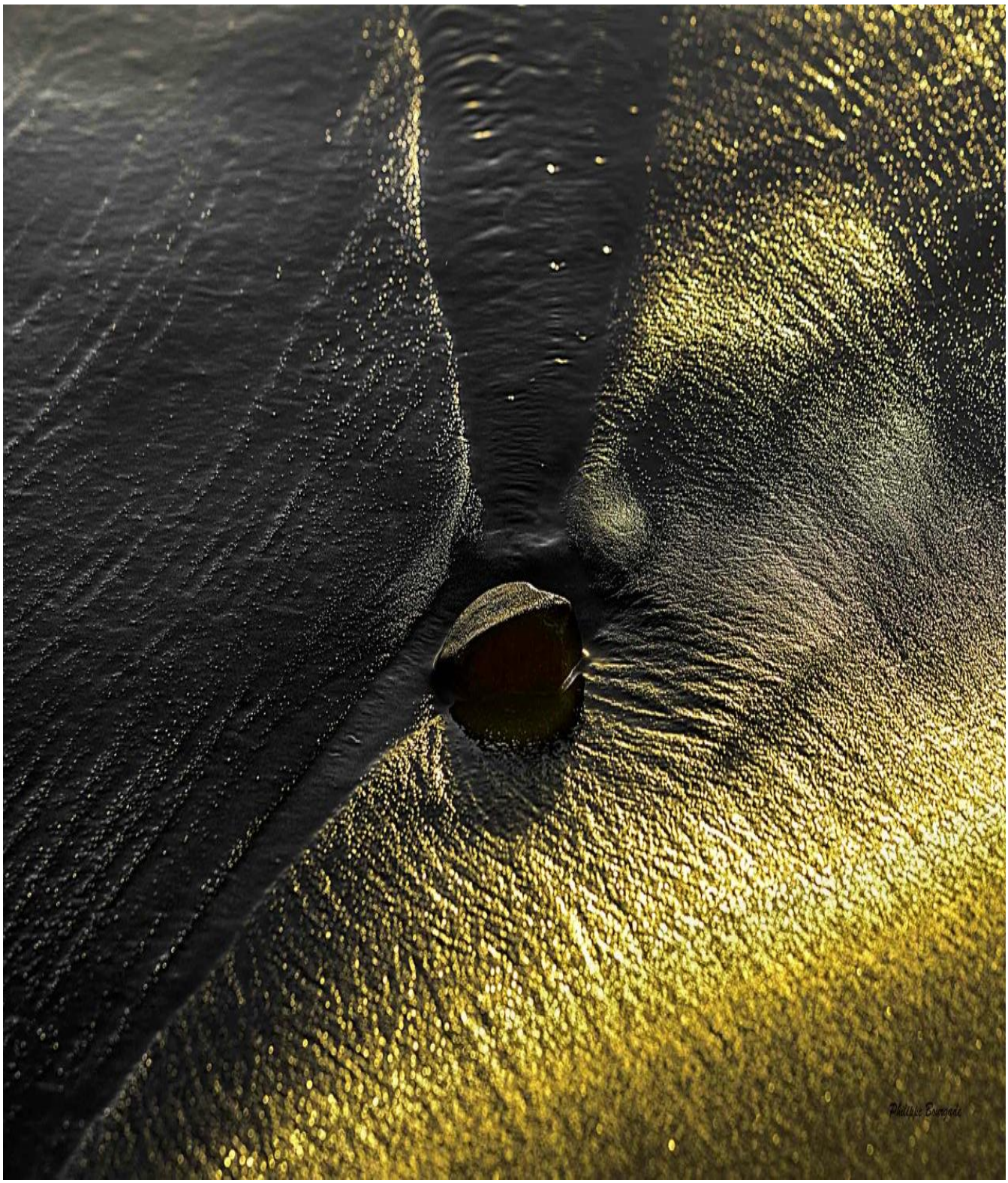


Figure 80: Philippe Bourgade, Autel, photographie, 77,6 cm X 120 cm, 2019, photo @ Philippe Bourgade

De nature il en est encore question avec l'installation/performance de cannibalisation *The Tears of Bananaman* du plasticien Jean-François Boclé.

Figure 81: Jean-François Boclé, The Tears of Bananaman, installation bananes, 2017, photo @RFI

Le mangeur de chair humaine, l'anthropophage n'est autre que l'industrie bananière. Partout où s'effectue l'exploitation du fruit, des hommes sont maltraités, contrôlés, déshumanisés ou tués. En exposant l'effigie de son Homme-banane, Jean-François Boclé commet un acte politique.

> « Ce ne sont pas des bananes jaunes et joies des rayons dans le Nord, des starlettes warholiennes, des bananes sourire, elles le sont aussi, elles sont bonnes, mais derrière, on sait et je veux le rappeler : il y a ce *Bananaman* qui dit sa colère, sa souffrance » [954].

L'artiste dénonce les États, les entreprises, leur corruption, l'appât du gain au détriment de l'écologie et des individus. Et pour montrer l'infortune du sacrifié, l'inconscience citoyenne, le

[954] Jean François Boclé, *La banane, objet artistique et esclavagiste,* entretien avec Siegfried Forster, RFI publié le 13/11/2017. http://www.rfi.fr/fr/culture/20171113-banane-objet-artistique-colonial-esclavagiste-jean-francois-bocle-akaa consulté le 25/04/2020.

plasticien fait l'offrande de l'Homme-banane soumis à la dévoration. Le public se délecte de cette chair souple et symboliquement inverse le concept d'anthropophagie jadis attribué au peuple que le colon nommait cannibale. Au plaisir de la dégustation s'oppose un acte d'une violence inouïe qui force la réflexion du convive et le place face à la réalité du dominé.

> « Mais il surgit parfois de l'impératif spirituel, comme peuvent l'être les masques et les totems africains, qui par ailleurs restent souvent cachés au regard profane, ou du besoin de transcender l'emprisonnement figuré par le « bracelet forçat en or » à la Caraïbe. Le Caraïbéen porte certes en lui les stigmates de son histoire mais il les exorcise avec les moyens à sa portée. Hier la voix, le corps et l'or, aujourd'hui le canevas, l'huile, l'acrylique, le pastel ou la gouache permettent de transcender le réalisme »[955].

La photographie transcende le monde extérieur tel qu'il apparaît. *Le Déjeuner sur l'herbe,* d'Édouard Manet fournit à la photographe martiniquaise Shirley Rufin l'occasion de repenser le réel en milieu postcolonial. En se réappropriant l'œuvre du peintre français, l'artiste opère le décloisonnement entre le grand maître précurseur de la peinture moderne et les aspirants à la légitimité. Partageant les problématiques du peintre que sont l'acceptation et la nudité, Shirley Rufin s'en s'éloigne pourtant par un traitement surréaliste de la représentation du corps. Dans ses clichés, le corps de la femme est travaillé, déstructuré et décomposé jusqu'à s'évanouir. Si de manière métaphorique les images de la photographe martiniquaise renvoient nécessairement au corps de la femme noire bafouée tout au long de la période coloniale, son *Archéologie I* de la nudité questionne plus directement les possibilités d'épanouissement individuel et la liberté de la femme au vingt et unième siècle (XXI). En phagocytant l'histoire de l'art européen, en effectuant une *incursion dans le Salon des Refusés* de l'art contemporain, Shirley Rufin, loin de s'inscrire dans un mimétisme venu d'ailleurs, aborde au contraire la problématique de la femme noire dans la photographie, une thématique de la recherche plastique encore peu abordée.

[955] Ibid., Daniel Maximin, entretien avec Catherine KB.

Figure 82: Shirley Rufin, Archéologie I, techniques mixtes : photographie argentique, numérique, traitement à l'acide, tirage sur plexiglas, année inconnue, photo @ Shirley Rufin

Des remarques similaires s'appliquent au travail du Guadeloupéen Bruno Pédurand[956]. Le plasticien emprunte à Dürer ou au Caravage une iconographie et des techniques qu'il met en scène dans des installations évoquant l'histoire de l'altérité. L'interprétation du travail du plasticien, autrement dit, l'épistémologie de ses œuvres, dissout le mythe, les violences physiques et symboliques imposées aux dominés. Le lent passage des humiliations, des injustices, de la colère sous l'effet du chyme de la création, conduit à l'extraction d'une esthétique nourricière et locale, un endogénisme.

3.2.2.3. Endogénisme

Selon André Whittaker l'inflation d'usage des termes créolité et métissage dans les sciences sociales a non seulement galvaudé ces concepts, mais elle a surtout créé « une confusion épistémologique inopératoire »[957]. Le métissage taxé de n'être qu'une « banale idéologie de la mondialisation » pour certains et la créolité qu'une « ruse du langage »[958] sombrant « dans un univers abstrait »[959] pour les autres, peinent dit-il à rendre compte des identités collectives et des pratiques sociales. C'est pourquoi s'intéressant à la société antillaise-guyanaise, le sociologue a développé une théorie du mode de production endogène. Cette dernière est fondée sur une nouvelle pensée socio-économique s'appuyant sur une méthode « empiric-projective[960] » menant à une « pensée autonome en soi et pour soi, qui ne se détermine ni avec ni contre qui que ce soit, mais dont le but ultime est la recherche de la complétude humaine »[961].

À l'instar d'André Whittaker, nous postulons que le concept d'endogénisme est opératoire dans l'étude des pratiques sociales en Martinique et en Guadeloupe. Nous le lui empruntons ce lexème afin de montrer qu'il permet de rendre compte de la tendance émancipatrice et

---

[956] Bruno Pédurand, (voir Annexe 1).

[957] André Whittaker, *L'endogène Pour le dépassement des limites du métissage et de la créolité,* éd. La Sorbonne, 2002.

[958] Ibid., André Whittaker, *L'endogène*

[959] Ibid., André Whittaker

[960] André Whittaker, *L'analyse transformationnelle en sciences sociales de la société antillaise-guyanaise et le mode de production créole : éléments pour une nouvelle théorie de l'entreprise et du développement ou efficience sociale de la production,* Thèse de doctorat en Sociologie, (sous la dir. de) Pierre Fougeyrollas, soutenue en 1996 à Paris 7.

[961] André Whittaker, *L'analyse transformationnelle*

cathartique de l'acte de création. Une philosophie de l'espace est elle-même solidaire d'une philosophie de la représentation de soi et de sa relation au monde.

Pour éprouver la validité de cette hypothèse, nous observons le processus par lequel les plasticiens comme, Ronald Cyrille, transforment leur environnement. Par le biais de la représentation figurative ils pensent l'identité sociale individuelle et collective. Autrement dit à travers ce premier exemple, nous détectons dans le travail de l'artiste de rue les marques d'une anthropisation du paysage local. Le mur sur lequel il peint est caractéristique de l'environnement urbain guadeloupéen. Les systèmes de climatisation ont entièrement modifié le champ visuel des villes guadeloupéennes. Ils sont sur tous les murs des HLM. Si leur rôle est évident en milieu tropical où la température moyenne annuelle est de 27°C, les climatiseurs sont aussi un produit de nuisance écologique, visuelle, voire sonore en même temps qu'un luxe. Pourtant l'œuvre du graffeur n'attire pas tant notre attention sur ces aspects, mais au contraire s'attache à montrer comment il est possible d'embellir l'espace public tout en évoquant le quotidien des autochtones. La représentation figurative se met au service de la question sociale. L'embellissement de l'espace urbain est une préoccupation de l'artiste qui agit sur la laideur des murs de la ville pour en faire des œuvres d'art. Au-delà de l'aspect esthétique, le plasticien adresse un message à ses concitoyens qui reconnaissent dans son travail le récit de leurs luttes quotidiennes pour la survie. Contournant les obstacles disséminés sur leur parcours, les personnages qu'il peint utilisent les climatiseurs -symbole de l'industrialisation- pour avancer vers des horizons plus cléments. Défiant le sens du vent indiqué par cette girouette rouge et blanche, la barque guidée par un pélican glisse à force de volonté et d'une branche, vers les étendues d'eau libre.

Figure 83: Ronald Cyrille, fresque acrylique, sans titre, année et photo @inconnu

L'endogénisme opère le recentrement du regard sur un microcosme local. C'est ce qu'effectue le photographe Jean Marie-Louise lorsqu'il questionne l'identité insulaire. L'artiste plonge au plus profond de la dramaturgie du monde caraïbéen. Sur le plan formel, la *Photograture 8* parce qu'elle ne renvoie à aucun référent extrinsèque, révèle l'existence de réalités jusqu'alors invisibles. L'abstraction photographique comme image autonome rompt avec le monde des apparences et offre un excellent terrain d'investigation à l'expérience sensible.

La photograture est l'aboutissement d'un processus créatif par lequel l'artiste met en évidence un détail qu'il magnifie. Elle n'a besoin de rien d'autre que de son esthétique pure pour être appréciée. Et cependant, le très gros plan fait la focale sur le point de suture ou sur les stigmates visibles qui se lisent à la surface de la coque d'un canot. Des images mentales se forment et peuvent renvoyer par métaphore à une histoire troublée, celle du Passage du Milieu, symbolisée par le monochrome bleu, celle du « bois d'ébène » –nom donné à l'esclave – rapiécé, mais dont

la fracture profonde se lit toujours en creux. Le procédé met en avant les émotions de même qu'il crée un rapport de proximité entre le spectateur et l'image.

Figure 84: Jean Marie-Louise, Photograture 8, ektachrome numérisé – tirage sur vinyle contrecollé sur alucobond, 45 x 70 cm, année inconnue, photo@Jean Marie-Louise

La mise en abîme visuelle nous replonge dans la réalité historique sociale et géographique du lieu. L'abstraction met en branle

> « […] l'âme de nos représentations, la violence de nos sentiments, l'âpreté de nos conflits intérieurs, la puissance des sens et des significations, les rêves avortés et les fantasmes, les fragilités de l'être, les difficultés à être, les éclats de l'identité. Toutes choses qui sont en permanence au bord de la transformation et luttent frénétiquement pour atteindre la lumière »[962].

Le photographe rafistole l'antre profonde, le gouffre inconnu qui ravage le dominé, le déporté, l'exilé.

Pour certains artistes le symbole, la posture, le regard sont les outils de l'endogénisme ; pour d'autres ce sont les matériaux lorsqu'ils permettent d'évoquer l'ancrage géographique et les réalités locales. La volonté d' « endogénéisation » de l'art, ou pour reprendre l'expression de Gerry L'Étang de « nativisation », passe aussi par l'innovation de constituants physiques.

3.2.3. Innovations et traditions dans l'art

3.2.3.1. Les matériaux

Lorsqu'ils envisagent de réaliser une œuvre, les artistes endogènes privilégient les ressources locales. La plasticienne Chantal Charron s'inscrit dans cette approche. Dans un entretien réalisé par l'United Karibean Artists (UKA), elle précise « J'invente ma propre peinture avec de la terre, des pigments et de l'acrylique. Ça me permet d'obtenir et de travailler la matière, d'avoir quelque chose d'ancré dans cette écriture »[963]. L'artiste introduit de nouveaux pigments à base de matières organiques spécifiques au lieu –indigo, lave, terre, ricin-. Les plasticiens caraïbéens sont nombreux à vouloir transcrire l'essence du lieu à partir des matériaux. Beaucoup d'encre a déjà coulé sur le travail de Christian Bertin et notamment à propos de

---

[962] Jean Marie-Louise, *D'un regard critique sur la photographie en Martinique à une autocritique de la photograture*, Texte à paraître.

[963] Chantal Charron, *Je me sens très bien dans la Caraïbe car il y a une diversité, une permission d'être ce que l'on est*, UKA, France Antilles, 02/05/2017 https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/actualite/culture/portrait-d-artistes-avec-uka/chantal-charron-je-me-sens-tres-bien-dans-la-caraibe-car-il-y-a-une-diversite-une-permission-d-etre-ce-que-l-on-est-427558.php consulté le 07/12/2019

l'introduction de la feuille de ricin dans sa création plastique. Rappelons que la plante a été utilisée en médecine pour soigner la mélancolie, plus communément appelée la « Blesse » qui est la blessure originelle liée à l'exil. Une maladie que seules « nos guérisseuses locales savent déceler, en identifier les symptômes et la traiter. Elles appliquent en cataplasme, une bouillie médicinale de feuilles, de sève et de pulpe, dont l'aspect après un certain temps, renseigne sur l'étendue et la profondeur du mal et détermine la suite du traitement : tisanes, frictions, prières, implorations… »[964]. Ce rapport à la matière n'est pas anecdotique et se retrouve dans la création d'artistes les plus divers. Le Martiniquais Marc Latamie utilise dans ses installations la canne à sucre, le coton, la noix de coco pour évoquer les effets délétères du commerce mondial. On retrouve ce même attrait pour les matériaux locaux chez Serge Goudin-Thébia. L'artiste est né à Agen, Lot et Garonne (France), mère catalane et père originaire de Guyane. Tout en honorant ses racines plurielles et affirmant un ancrage dans l'univers plutôt que dans l'insularité, l'artiste a élu domicile en Martinique sur la presqu'île de la Caravelle.

C'est là, que, pour les besoins de sa création, il ramasse « bambous, feuilles, os, morceaux de bois, racines, fibres, plumes, écorce, termitières, roches, pierres, coraux, coquillages, oursins, carapaces, d'animaux, etc. »[965].

[964] Jean Marie-Louise, « Christian Bertin : l'appropriation entre rébellion et rassemblement », *Art et appropriation*, Dominique Berthet (dir.), Cayenne, Ibis rouge, 1998, p.133.

[965] Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique. Esthétique de la rencontre* 1, éd. L'Harmattan, pp.111-112, 2012.

Figure 85 : Serge Goudin-Thébia, Le guerrier bleu Technique mixte, 140x107 cm, 1998, photo @Jean Popincourt

En 1998, Serge Goudin-Thébia réalise la sculpture *Le guerrier bleu* qui par métaphore renvoie à l'esprit de résistance et de survie de l'humain.

« Il m'est impossible de parler de mon travail sans parler du lieu où je vis : un lieu où j'habite mais aussi un lieu qui m'habite […] Le lieu où je vis, ça veut dire le lieu où j'ai un corps, là où je vois, entends, sens, respire, marche : c'est d'abord dans le corps que les questions se posent à moi »[966].

À travers ce corps l'artiste exprime une présence physique ancrée dans un lieu, lui-même inscrit dans un écosystème et dans le monde. À l'image du raisinier du bord de mer, le guerrier lutte contre les éléments contraires comme l'arbuste tropical qui résiste au sel et aux embruns. En assemblant les feuilles du coccoloba uvifera[967] en les peignant d'un bleu qu'il qualifie « d'amniotique »[968], le sculpteur rejoue le miracle de la vie et donne le jour à un soldat vaillant. Le geste créateur performe le cycle de la reproduction qui n'étant pas biologique prend une dimension magique ou chamanique en adéquation avec les croyances amérindiennes. *Le guerrier bleu* fait le lien entre des mondes traditionnel et moderne. Il est le gardien de la mémoire ancestrale et l'expression d'un art contemporain endogène. Guidé par la lumière de sa bougie et protégé par sa lance *Le guerrier bleu* veille sur son monde. Les objets et les matériaux utilisés par les artistes endogènes sont chargés de sens et font le lien entre l'histoire et le vécu des insulaires. Cette approche se retrouve chez quantité d'artistes antillais. Le Guadeloupéen Samuel Gelas choisit la pierre noire pour réaliser les portraits de la population locale plutôt que la pierre calcaire blanche d'Istrie des Latins. Les Guadeloupéens Rico Roberto introduit du sable, des fibres, Joël Nankin peint sur des peaux de cabri.

D'autres artistes utilisent des matériaux de l'industrie et les détournent. C'est le cas du plasticien Jean-Marc Hunt. En 2017, il nous conviait à la visite de son atelier de Baie Mahaut en Guadeloupe. Parmi les œuvres qu'il nous présenta, l'une d'elles attira particulièrement notre attention parce qu'elle pendait au plafond. Une demi-douzaine de crânes de métal suspendus à des fils de nylon tournoyait au-dessus de nous. L'œuvre qu'il avait appelée *Le Carrousel : Vanités off-set* renvoyait immanquablement aux calaveras mexicains exhibés le jour de la fête des morts et à l'éphémère de la condition humaine. Cependant la particularité des crânes utilisés dans cette œuvre tenait surtout au choix du matériau. L'artiste avait agrafé entre elles des

[966] Serge Goudin-Thébia, *La Peinture en Martinique*, éd. HC, 2007, p.274.
[967] L'arbuste coccoloba uvifera est plus connu sous le nom de raisinier de bord de mer.
[968] Ibid., Serge Goudin-Thébia, *La Peinture*

plaques offset provenant de l'imprimerie du journal *France-Antilles*. Inhabituel dans la création plastique, ce matériau lui permettait de questionner la distance et les relations entre le Centre et la Périphérie. La notion de complexité des rapports peut se lire dans le choix du matériau offset qui dans le cas du procédé par voie humide, illustre l'antagonisme des matériaux non miscibles. Une partie de l'œuvre figurant ci-dessous, alors intitulée *Vanités off-set* avait déjà été présentée à la Fondation Clément en 2014 dans le cadre de l'exposition *Négropolis.*

Figure 86 : Jean-Marc Hunt, Série Vanités, sculpture composée de plaques alu off set peintes, découpées et assemblées avec des agrafes inox, 25 x 25 x 25 cm, 2011, photo @Fondation Clément

Mais le carrousel de l'atelier prenait une autre connotation. S'il ne renvoyait pas à l'esprit de la fête foraine, le manège de crânes humains semblait au contraire suggérer l'itération des relations toxiques entre le Continent et les Antilles.

Le choix du matériau chez l'artiste endogéniste n'est jamais anodin et contient une portée intrinsèque qui évoque l'espace où il est prélevé. Il pose ainsi les fondements d'une histoire de l'art spécifique au lieu qui pourrait être intégrée à une histoire plus globale.

Nous verrons qu'il en va de même pour le choix des techniques et des outils qui est quelquefois audacieux.

3.2.3.2. Les techniques et les outils

S'il est une technique endogène déroutante, celle développée par le plasticien martiniquais Joseph René Corail en est une. L'artiste martiniquais que la population locale avait coutume d'appeler affectueusement Coco ou quelques fois Khokho surprend à tous points de vue. Homme engagé, il a indéniablement marqué l'histoire politique et artistique antillaise. À la fin des années 1950, il adhère à la fédération communiste de la Martinique (PCF) qui deviendra par la suite le parti pour l'indépendance de la Martinique. Impliqué dans la lutte anticolonialiste, il est emprisonné pour ses actions au sein de l'Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste de la Martiniquaise (OJAM) en 1963. Insoumis, Coco l'est aussi dans l'art. Celui qui maîtrisait toutes les techniques : céramique, sculpture, mosaïque, dessin, gravure et peinture fut un artiste maudit et souvent mal compris de son vivant, qui mourut en indigent. Coco n'obtint la reconnaissance qu'à titre posthume. Cependant après sa disparition, les institutions comme les artistes lui rendent hommage à diverses occasions en lui décernant « deux médailles d'or pour une tapisserie en patchwork et une sculpture en métal dans des expositions organisées par le Ministère de la Culture à Paris (1962) »[969], ou encore aux Trois Ilets, où deux artistes de rue Ochea et Xun ont réalisé un portrait de Khokho René-Corail intitulé *Lespri Khokho*

[969] Réseau Canopé, Art des Caraïbes-Amériques, *Joseph René-Corail [khokho]* https://www.reseau-canope.fr/art-des-caraibes-ameriques/artistes/joseph-rene-corail-khokho.html consulté le 29/04/2020.

Figure 87 :Ochea et Xun,Lespri Khokho, bombe acrylique, année inconnue, photo @ pigmentropie

L'esprit de Coco s'exprime aussi à travers son ingéniosité et l'usage strictement personnel qu'il fait de la technique d'inflammation de ses œuvres. L'homme saupoudre quelques-uns de ses tableaux en bois de sucre -symbole de l'exploitation en milieu colonial- avec lequel il trace les détails picturaux. Il asperge ensuite ses œuvres de white spirit -l'esprit blanc ou du Blanc-, d'acrylique et passe le tout au feu de son chalumeau. La technique plastique employée par l'indépendantiste communiste pourrait s'apparenter à un acte de guerre. Pratiquant la politique de la terre brûlée, il détruit, il endommage ce qui ne doit pas rester, pour ne laisser que l'essentiel qu'il nous donne à voir. Le résultat est édifiant comme en témoigne l'œuvre représentée ci-dessous. Le tableau qu'il a intitulé *Rue cases nègres* lui a sans doute été inspiré

par le film du même nom de la réalisatrice Euzhan Palcy[970] parce que lors du tournage, il « travaillait sur les décors et à la construction des cases »[971].

.

Figure 88 : Khokho René-Corail, Rue cases Nègres, techniques mixtes sur bois, 1993, photo @Robert Charlotte

Comme le film, le tableau de Khokho René-Corail exhibe la rudesse de l'existence et la survie conditionnée par le travail dans l'exploitation des champs de canne à sucre qui appartiennent aux Blancs. L'œuvre est aussi le constat de la misère, symbolisée par le contraste entre les cases rudimentaires en bois de la population locale en arrière-plan et en premier plan la maison cossue en pierre du patron. Tel le volcan de la Montagne Pelée qui après ses ravages enrichit le sol, Coco après le brûlis, laisse une œuvre fertilisée qui laisse surgir le sujet.

L'artiste endogéniste fait fréquemment le rapprochement entre les matériaux, les techniques, les outils de travail et le lieu. Comme évoqué précédemment Coco utilise le brûlis de sucre sur bois local, Christian Bertin substitue au pinceau traditionnel la lame d'un coutelas. David

[970] Le film la *Rue Case-Nègres* d'Euzhan Palcy, sorti en 1983, est une adaptation du roman de Joseph Zobel *La Rue Cases-Nègres* publié en 1950.

[971] Dominique Berthet, « Une esthétique du lieu », in. *Khoko, Joseph René-Corail*, éd. HC, 2008, p.89.

Gumbs numérise la conque de lambis et en fait un stylo de lumière et Louis Laouchez réinvestit le tapa traditionnel de ses ancêtres.

En 1967 1970, le conseiller culturel de l'Ambassade de France confie au plasticien Louis Laouchez la charge de fonder une école des Beaux-Arts à Ouagadougou en Côte d'Ivoire. Mais son analyse de terrain l'amène rapidement à revoir le projet et à l'orienter vers l'artisanat d'art, très florissant en Afrique. Il y découvre la vannerie, le cannage, la technique de la fonte à la cire perdue ou la fabrication du ' tapa ' : un tissu d'écorce végétale tombé en désuétude depuis l'introduction de tissus modernes sur le continent africain. Nommé « conseiller chargé des questions d'artisanat et de la mise en place d'un Office national de l'artisanat d'art »[972], Louis Laouchez introduit une stratégie de développement économique et culturel. À Ouagadougou, il utilise les peaux d'une tannerie en faillite et fait naître des vocations chez pléthore d'Africains qu'il met au travail autour de techniques ancestrales qu'ils vont moderniser. Définitivement de retour en Martinique en 1984, Louis Laouchez se consacre à sa création dans laquelle l'affleurement de l'Afrique est perceptible. Il se lit dans le choix des pigments le blanc kaolin, la latérite rouge et brune, l'ocre ; mais aussi des matières, le bambou ou le tapa qu'il maroufle dans ses peintures. Le tapa africain était traditionnellement utilisé pour la confection de couches pour bébé et de nattes pour le sol. Il est détourné dans l'œuvre du Martiniquais qui transmute l'objet usuel et lui redonne ses lettres de noblesse. Nous verrons qu'au-delà des matériaux, des outils et des techniques évocateurs d'un ancrage géographique ou d'un sentiment d'appartenance, les artistes endogénistes travaillent aussi sur des thématiques spécifiques au contexte local.

3.2.3.3. Les thématiques

Pour la plasticienne guadeloupéenne Simone Cancelier, depuis les années 1960, les plasticiens caraïbéens expriment une volonté « basée sur une recherche plastique moderne et sur une idéologie nationaliste prônant la rupture avec la France et le retour aux racines du monde noir »[973]. Ces recherches les amènent à développer des thèmes variés, mais toujours en lien avec les préoccupations des dominés.

---

[972] Jean Marie-Louise, « Une vie nomade », in. *Louis Laouchez,* éd. HC, 2009, p. 26.

[973] Simone Cancelier, *1492/1992, un nouveau regard sur les Caraïbes,* (op. Cit.), pp. 81-82.

Nous revenons sur le travail de Louis Laouchez qui aborde le thème de la rencontre des contraires à l'origine d'une entité tierce. À la confluence du Centre -symbolisé par la couleur blanche- et de la périphérie-symbolisée par la couleur noire- apparait la figure métisse.

Figure 89 : Louis Laouchez, Vous et nous, écorce marouflée, peinture à l'huile, 106 x 89 cm, 2012 photo @Benoît Laouchez

Dans son œuvre *Vous et nous*, l'artiste dessine avec un pyrographe sur l'étoffe d'arbre d'énigmatiques silhouettes. Tout comme Joseph René Corail, il « trace donc en brûlant »[974]. Le tableau est compartimenté en petites scènes qui sont autant de récits de la complexité du lien interpersonnel. Au centre de l'œuvre l'aplat de peinture rouge évoque l'issue quelquefois fatale de la rencontre à travers la forme d'un cœur humain qui continue de battre pour les personnages

[974]Ibid., Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, p.65.

en station debout et a cessé de le faire chez les gisants mis en bière ou en terre. Le regard vide des personnages intrigue et nous renvoie à la profondeur de l'âme, aux masques africains qui n'ont pas de pupille, mais qui invitent au rapprochement des cœurs et des âmes, seuls outils à la rencontre des altérités et l'unique rempart à la haine. Dans cette œuvre, l'artiste pense le concept du « vivre ensemble » et en ce sens questionne les modalités du rapprochement au prisme d'une réflexion sur la pluralité des identités.

La question de l'identité

Pour certains le concept d'identité rend obsolète toute notion d'ancrage et doit être appréhendé à travers des invariants caractéristiques du genre humain. C'est le cas du plasticien Ernest Breleur qui considère la nécessité d'aller " vers le dépassement de la notion de racines »[975]. En somme l'identité serait davantage un concept, une catégorie descriptive des traits physiologiques et des qualités morales -vices et vertus- communs à l'Homme, une sorte d' « interrogation de la genèse de la matière »[976].

Si les invariants sont incontestables, il reste que pour les artistes endogénistes la question de l'identité culturelle est incontournable. Sans pour autant être fondamentale, « elle reste centrale» [977]et se caractérise par la pluralité des postures. L'identité culturelle renvoie, comme le souligne Denys Cuche « dans un premier temps, à la question plus large de l'identité sociale, dont elle est une des composantes »[978].

S'inscrivant dans cette pensée, les plasticiens issus ou exerçant dans les Antilles pensent l'identité à l'aulne d'une construction sociale historicisée.

Rejetant toutes assignations identitaires, culturelles exogènes, l'artiste endogéniste cherche à exprimer son sentiment d'appartenance, à penser le poids de son contexte socio-économique, géographique et politique.

François Piquet, qui est un Métropolitain, nous fournit un exemple de la pensée plastique afro-caraïbéenne. L'artiste né en région parisienne s'installe en Guadeloupe en 2000 où il développe une production plastique variée. À l'occasion du programme de l'Année des Outre-mer 2011,

---

[975] Philippe Triay, la 1ère, France Info, *Ernest Breleur, plasticien : "Il faut aller vers le dépassement de la notion de racines*, 1 le portail des Outre-mer, Publié le 12 mai 2017 Ernest Breleur, plasticien : "Il faut aller vers le dépassement de la notio (francetvinfo.fr)

[976] Ernest Breleur, préface du catalogue *Ernest Breleur*, éd. HC, 1998.

[977] Michel Rovélas, (op. cit.), p. 138.

[978] Ibid, Deny Cuche, *La notion de culture*, p. 98.

il présente sa sculpture *Timalle* réalisée en lames de fer tressées et en papier, une œuvre récemment acquise par l'International Museum de Liverpool. Lors d'un entretien mené avec Sarah Webster, l'artiste révèle le sens de son œuvre.

> « *Timalle* est une sculpture faite avec des formulaires de demande de réparation froissés, évoquant un corps humain écorché, à laquelle j'ai posé des fers avec des cerclages de tonneaux de rhum. Timalle est aussi le processus filmé d'un homme blanc transformant Timal - qui signifie petit mâle, en créole - en Timalle - petite malle. C'est une reconstitution, à travers la sculpture et la performance, du processus esclavagiste. Timalle relie le passé et le présent avec l'histoire traumatique des Caraïbes avec notre histoire »[979].

[979] Sarah Webster, *Francois Piquet parle de Timalle,* Timalle (reparations-art.org) consulté le 24/08/2021.

Figure 90 : François Piquet, Timalle Série des Mounpapyé, Papier, résine, lames de fer, miroir, 2011@ Fonds d'Art Contemporain de la Guadeloupe

Sur le formulaire le plaignant est invité à décrire la nature des préjudices subis par la victime et que l'artiste ventile en trois catégories : morale, matérielle ou corporelle. La sculpture *Timalle* illustre le processus de la représentation du Noir de même qu'elle en souligne le caractère humiliant. L'artiste s'empare ainsi de l'histoire locale du dominé pour lui donner une dimension universelle et contemporaine.

L'endogénisme caraïbéen se comprend à partir d'une identité culturelle qui renvoie également à l'identité sociale, au statut d'un individu et aussi à son corps physique. Pour cette catégorie

d'artistes, le thème du corps est le lieu d'une expression plastique qui prend l'individu comme objet de connaissance.

Depuis peu le discours artistique endogéniste emploie la voie de la performance. La première édition du Festival International d'Art Performance FIAP[980] Martinique a réuni en 2017 des artistes performeurs venus du bassin Caraïbéen, des États-Unis, d'Amérique Centrale et du Sud et d'Europe. L'évènement fut l'occasion de rendre compte du monde tel qu'il est et de produire un effet sur celui-ci.

Dans un énoncé performatif, le corps s'exhibe et remet en cause les codes établis de la représentation. Il offre selon l'anthropologue Paola Lavra[981], « une lecture de lui-même au regard de l'autre » [982] . La performeuse Annabel Guérédrat invente le concept de « mangrovaire » un mot valise associant la mangrove et l'ovaire pour penser la matrice à l'origine d'un nouveau corps social émancipé. Dans un entretien avec Tsedaye Makonnen, Annabel Guérédrat la co-fondatrice du festival dit l'importance « de raconter les histoires de ceux qui ne viennent pas du pays impérial mais des régions périphériques des Caraïbes et non-européennes »[983]. Les performeurs endogénistes modifient même provisoirement, la perception du corps et par voie de conséquence, « celle qui est socialement tenue pour signifier ' l'être profond ', la ' nature ' de la personne »[984].

---

[980] Le FIAP 2017 a eu lieu du 17 au 23 avril 2017 à l'hôtel L'*Impératrice* à Fort de France.

[981] Paola Lavra, est anthropologue et professeure au Campus Caribéen des Art, Martinique http://artincidence.fr/?p=1037

[982] Paola Lavra, *FIAP 2019*, Martinique officiel https://youtu.be/j8C2LPqjWKc consulté le 06/05/2020

[983] Annabel Guérédrat, entretien avec Tsedaye Makonnen, Cultbytes. 06/06/2017 https://cultbytes.com/fiap-annabel-gueredrat/ consulté le 06/05/2020.

[984] Frédérique Giraud, *Pierre Bourdieu : le corps comme signifiant social,* Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », Actes de la recherche en sciences sociales, Socio Voce, éd. OpenEdition, 1977 n° 14, p. 51. https://sociovoce.hypotheses.org/82 publié le 11/05/208, consulté le 06/05/2020.

Figure 91 : Conception performance Bubbles Henri Tauliaut/performers : Annabel Guérédrat et Ange Bonello/cadre : workshop # 4 afro-cyber punck du 14 /12/2016-réalisation Artincidence, @Henri Tauliaut

Pour leur performance *Bubbles* [985]qui s'est déroulée en Martinique, Annabel Gueredrat et Henri Tauliaut choisissent la Savane des pétrifications, un lieu situé au bout de la Presqu'île de Sainte-Anne, à quelques encablures de la célèbre plage des Salines. Le site qui doit son nom au fait qu'on y trouvait des arbres pétrifiés (silicifiés) est réinvesti par les artistes pour sa symbolique. De manière métaphorique, les performeurs inversent le processus de pétrification et de stupéfaction en remettant leur corps physique en mouvement. Dans sa matrice, le corps recouvre l'oxygène et reprend vie. Le processus de gestation remet en cause la cognition erronée d'une infériorité ethnoculturelle sous entendue dans la bulle papale de Nicolas V incitant à la mise en esclavage du Noir, un être dépourvu d'âme, un bien meuble. Mais à travers la performance, le corps adulte se libère, croît et tente d'infléchir la perception exogène de l'altérité. L'endogène se réinvente et les ondines remontent du fond des eaux pour purifier le corps, effacer les souillures légales, physiques ou morales.

[985] La deuxième édition du festival Tout-Monde a eu pour thème de « L'Echo-Natures ». Elle s'est que se déroulée du 13 et le 17 mars 2019. Le festival d'arts contemporains caribéens se déroule à Miami. Il est à l'initiative de structures françaises : Les Services Culturels de l'Ambassade de France épaulés par la France Florida Foundation for the Arts et French Arts Associates.

Le plasticien Marvin Fabien a collaboré aux performances de ces deux artistes. À titre personnel lui aussi développe une recherche esthétique autour de la perception du corps social -temps et espace-. Dans son œuvre, il mêle différentes techniques, dessin, canevas, nouvelles technologies, nouveaux médias. En 2019, il réalise une série d'œuvres interrogeant les modes de représentation entre tradition et contemporanéité. Marvin Fabien pense la représentation figurative du corps caraïbéen qui, dit-il, est « […] en constante évolution, renouvelé à l'ère technologique »[986].

De 2015 à 2019, il renoue dans une série, avec des méthodes plus traditionnelles et utilise un mélange d'acrylique et d'autres liants. Le dessin sur papier intitulé *Caribbean Bodies* représente une forme abstraite d'un bleu vibrant à la confluence de l'indigo et de l'Outre-mer en référence à l'eau source de vie, celle qui sépare, à l'insularité qui encercle et le rouge de la violence et de passion quelques fois meurtrières. Les coulures de bleus forment un camaïeu de teintes qui par métonymie pourraient rappeler les nuances du métissage caraïbéen. Les bandes colorées expriment la volonté d'être dans le contraste chromatique de lumière et de surfaces. L'effusion, la projection d'encre sur la feuille confèrent un dynamisme à l'œuvre. La forme zoomorphique s'exprime à travers la protubérance d'une queue et d'une forme abstraite qui rappelle aussi une patte animale. La caraïbéanité s'exprime dans l'union d'éléments organiques l'eau et le sable de couleur or comme une lueur ou bien une richesse. Les références à l'écologie et à la faune qui soulignent la notion de transgénéricité sont très prégnantes dans les croyances animistes et amérindiennes où il n'existe aucune frontière entre les espèces. On note également ce qui pourrait être une allusion aux mythes européens comme pour énoncer une connaissance mais aussi un dépassement. Par analogie le monstre rappelle le corps hybride de l'Hydre de Lerne, un animal mythologique fabuleux. À l'instar de la bête, le corps social de l'endogène est polymorphe. Il se régénère et se réinvente au fil de l'histoire. Bien que défait par l'épée d'Héraclès, le sang du gigantesque chien-serpent polycéphale confère un pouvoir redoutable à son utilisateur et par analogie il est la force des peuples hybrides. Le rapprochement avec l'Hydre est possible tant cette œuvre renvoie en astronomie aux lignes imaginaires de la constellation de l'Hydre qui, à l'image de la diaspora afro-caraïbéenne est très étendue et se répand sur deux hémisphères.

[986] Marvin Fabien, #caribbeanbodiesexploration, Face Book, le 07/05/2020.

Figure 92 : Caribbean Bodies, mixed media on paper, 135cm x 105cm, 2015-2019, photo@ Marvin Fabien

Dispersés dans le monde, les artistes se réclamant de l'endogénisme restent traversés par une communauté de représentations et de croyances. Celles-ci s'expriment dans le choix de thématiques qui traduisent la prise de conscience d'une histoire troublée partagée, mais aussi la volonté de dépassement par l'urgence de l'action comme l'expression d'un instinct de survie. Le farouche désir de vivre s'est quelques fois confronté à la nécessité de lutter physiquement ou politiquement comme ce fut le cas des plasticiens guadeloupéens, souvent plus véhéments que leurs confrères martiniquais. Dans cet ordre d'idées nous pensons à Michel Rovélas qui

dans les années 1970 fut impliqué dans des actions syndicales et politiques, à Michelle Chomereau-Lamothe considérée comme une peintre engagée, avec une forte conscience nationaliste ou encore Joël Nankin qui connut la geôle[987], pour ne citer ne citer que ceux-là » de 1983 à 1989. À travers leur art, ils ouvrent la réflexion aux thèmes de résistance, renaissance, et surtout de résilience.

La résilience

Figure 93 : Ronald Cyrille - "Résilience" - 147 x 199 cm - acrylique sur toile – 2020 @Minorit'Art

En physique et en mécanique, le terme de résilience désigne la résistance d'un métal au choc. Par extension cette propriété du métal a été appliquée à la psychanalyse par Boris Cyrulnik pour décrire la force morale d'un individu qui parvient à transcender un état de psychose. Les artistes endogénistes mobilisent la création plastique comme un instrument de résistance au traumatisme originel survenue « à fond de cale des navires négriers ». La question de la résilience ou la capacité à surmonter ce qu'Aimé Césaire qualifiait de « voie de fait historique », parcourt la recherche plastique endogéniste. En 2020 l'artiste Ronald Cyrille alias

[987] Ce lexème signifie prison en français.

B.BIRD ou en français (Soyez l'oiseau) intitule sa plus récente peinture *Résilience*. Le plasticien né d'une mère dominiquaise et d'un père guadeloupéen fait un parallèle avec *La Création d'Adam,* l'une des plus célèbres fresques peinte par Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni dit Michel-Ange. Il (ré) interprète le texte biblique du livre de la Genèse : 1, 26-27 : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il la créa ». La peinture interroge le dessein divin et les commandements du don de sagesse, d'intelligence, de science, de conseil, de force, de piété dans une société réfractaire à admettre l'origine unique de l'humain et la primauté de l'homme noir exprimée dans la représentation d'un Adam noir[988]. La peinture réalisée en période de confinement nous relie au moment quasi surréaliste de la pandémie du Covid 19. Elle nous amène à interroger le sens de « nos valeurs, mode de vie, désir et aspiration »[989] dans une société néo-libéraliste. Elle nous invite à (re)penser l'essentiel, c'est-à-dire le retour sur soi -les pieds nus-, la nature déconnectée des frénésies de la modernité et de son corollaire technologique -bras connecté mais débranché- pour apprendre à apprécier la force et la beauté d'un monde encore vierge de pollutions –masque chirurgical au sol, paysage préhistorique- peuplé d'animaux résilients et libres comme l'oiseau.

En *2016,* Marie-José Limouza intitulait déjà son exposition *Résilience* pour évoquer la lutte de la femme guadeloupéenne. Cette préoccupation revient de manière récurrente dans les œuvres des plasticiens endogénistes. Systématiquement ils puisent leurs sources d'inspiration dans leur environnement naturel -faune et flore-et leur capacité à se régénérer.

La figure du chien permet de penser l'adaptation à une écologie ou à un système en redéfinition perpétuelle. Fréquemment représenté dans les œuvres plastiques endogénistes, il apparaît dans les peintures fantasmatiques des Martiniquais Jacqueline Fabien *Autoportrait (la manchote, la chienne et le miroir)* de 2000, Raymond Médélice *Dorlis* de 2003 et des Guadeloupéens Marielle Plaisir *Le chien fou et le poète de l'errance* de 2002, Thierry Alet *Le chien qui mange le chien* de 2008, Joël Nankin *Le chien jaune à la pleine lune* de 2005, Bruno Pédurant *Transhumance* de 1997, Sanmyel *Amboise chien* réalisé en 2006. Ces œuvres souvent critiques mettent en lumière ce que José Lewest nomme une « dynamique d'errance concomitante à l'errance identitaire »[990]. Elles soulèvent aussi la problématique de la complexité de l'interaction interpersonnelle en milieu colonial. Pour José Lewest le tableau d'Yrius Philibert

---

[988] Cheikh Anta Diop, *Nations Nègres et Culture, Volume,* éd. Présence Africaine, 1979.

[989] Minorit'Art, *Appel aux artistes, Minorité visible : un créateur local face à la pandémie* http://minoritart.org/index.php/appels/?fbclid=IwAR1GYCkKrIJUFxU2_K73zggpv0-pNF0J1LepAFJt20jSYJVXWGpxaUGd55A consulté le 31/05/2020.

[990] Ibid., José Lewest

Rochambeau et ses invités apporte une « dimension historique violente et narrative » questionnant la notion de bestialité. Puis soudain et contre toute attente, en 2000 le *Chien sur canapé* de Philippe Thomarel ouvre la réflexion postcoloniale sur les questions de l'acculturation, de la domestication, de l'appropriation d'un maniérisme exogène - aux Antilles les chiens ne pénètrent pas dans les maisons-, mais aussi de la pacification des relations entre l'homme et le monde animal. En somme, l'œuvre du plasticien sonne-t-elle l'heure de la réconciliation, de la fin de la défiance entre l'Homme et l'Animal-social- ?

Figure 94 : Yrius Philibert, Rochambeau et ses invités, huile sur toile, 119 x 87 cm, 2000, photo@Yves Véron

Le chien n'est pas l'unique animal représenté par les artistes de notre corpus pour suggérer le concept de résilience. Le poisson parce qu'il n'a pas été éradiqué par le déluge, est un symbole de ténacité et de pérennité. Il est présent chez la guadeloupéenne Béatrice Clerc qui, dans son œuvre *Préhistoire* de 1991, réécrit l'histoire des êtres vivants qui, bien que maltraitée et méprisés restent vaillants. Le poisson pour ces artistes contient l'idée de renaissance ou de la vie sans commencement ni fin, il est l'alpha et l'oméga.

On le retrouve dans la figure du Piranha de Raymond Médélice, dans les créations d'autres Martiniquais tels que Laurent Valère qui réalise *Manman Dlo* en 2006, Victor Permal avec *Vwel pwason* en 2005 et *L'homme à la tête de poisson* d'Habdaphaï un collage sur journal datant de 2005. Le travail du Martiniquais Bernabé Julvécourt est intéressant en ce qu'il montre un goût marqué pour les choses qui l'entourent. En 1988, avec sa nature morte *Poissons pour*

court-bouillon, il plonge le regardeur dans la diversité de l'écosystème marin Caraïbéen et les habitudes culinaires locales.

La figure du poisson inspire aussi l'artiste haïtien François Cauvin. Aujourd'hui installé au Canada, il a longtemps pratiqué en Martinique. C'est là qu'il entreprend une écriture picturale aux accents endogènes novateurs. Son style se cristallise autour de la personnification des forces de la nature. Avec *La femme Poisson*, il nous donne à voir une représentation de Yemaya, une divinité du Panthéon haïtien aussi nommée Ymoja chez les Yorubas de l'Afrique occidentale.

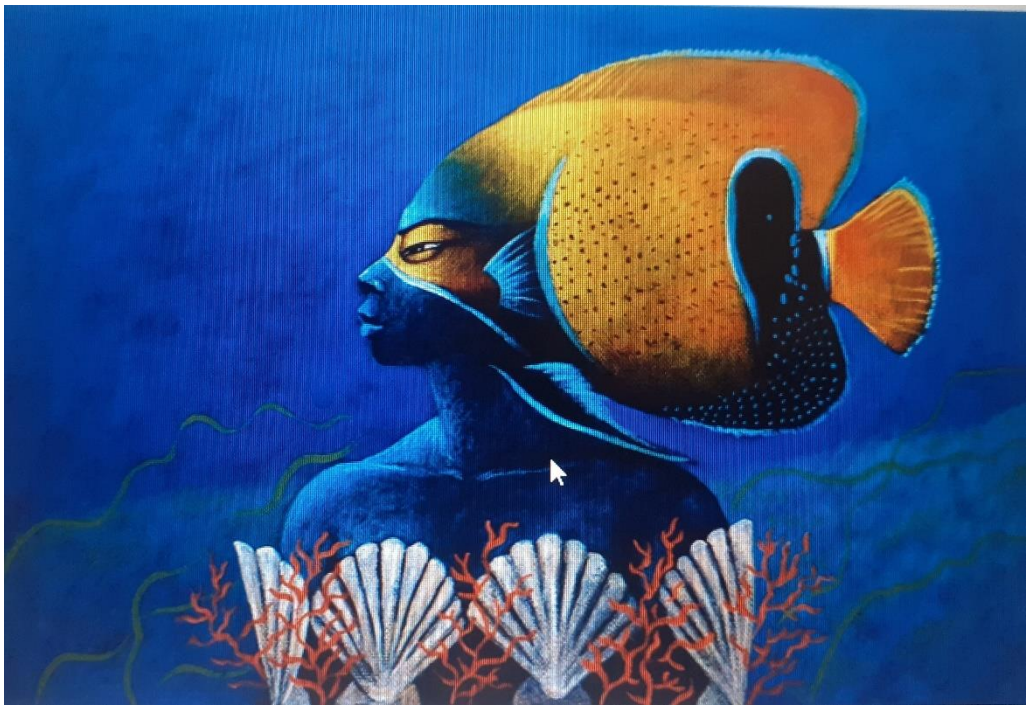


Figure 95 : François Cauvin, Femme poisson, acrylique sur canevas, 24" x 30", 1995-1996, @François Cauvin

Yemaya parce qu'elle régit le monde aquatique, est la déesse de la mer et par extension celle de la fertilité invoquée lors des accouchements, sans doute pour son action sur le liquide amniotique. La *Femme poisson* de François Cauvin, est un poisson-ange de mer impériale aussi appelé le Pomacanthus imperator. Yemaya vit en solitaire sur les récifs et a choisi son territoire qu'elle défend avec acharnement. Comme tous les poissons anges, le Pomacanthus imperator à l'instar de la noix de Saint Jacques est hermaphrodite. Par analogie avec la femme antillaise qui est fréquemment une mère isolée, ce poisson se passe de la gente masculine. La *Femme-poisson*

est fière et pudique, à en juger par la qualité de son port de tête, sa coiffe dorée et les coquilles dissimulant sa nudité.

En 2006 François Cauvin entreprend une représentation plus globale du monde. Transfigurant les croyances européennes, l'artiste parvient à l'amplification d'une des mythologies des grecs primitifs. Il opère la transfiguration de la figure de Gaïa, la déesse de la Terre et l'amplification du mythe. Dans sa représentation, Gaïa est affublée d'un corps de sirène. Dans la représentation figurative de l'artiste, elle incarne les quatre éléments -la terre, le feu, l'air et l'eau-. S'inspirant des orishas, des divinités afro-américaines empruntées aux croyances religieuses Yoruba, François Cauvin représente un fond rouge en référence à Ogoun Féraille qui est l'esprit de la Guerre des forgerons et du feu. Les papillons dans l'œuvre personnifient l'esprit d'Oyá ou Yansá, l'air et la couleur blanche des fleurs représentent Obatalá envoyé par Olodumare pour créer la Terre. Ce faisant, le plasticien peint une cosmogonie endogéniste dans laquelle il n'existe aucune frontière entre les espèces et les dimensions du réel. L'artiste développe un imaginaire inspiré de croyances et de la représentation des esprits et des divinités appelés loas qui agissent comme intermédiaires entre les humains et Dieu.

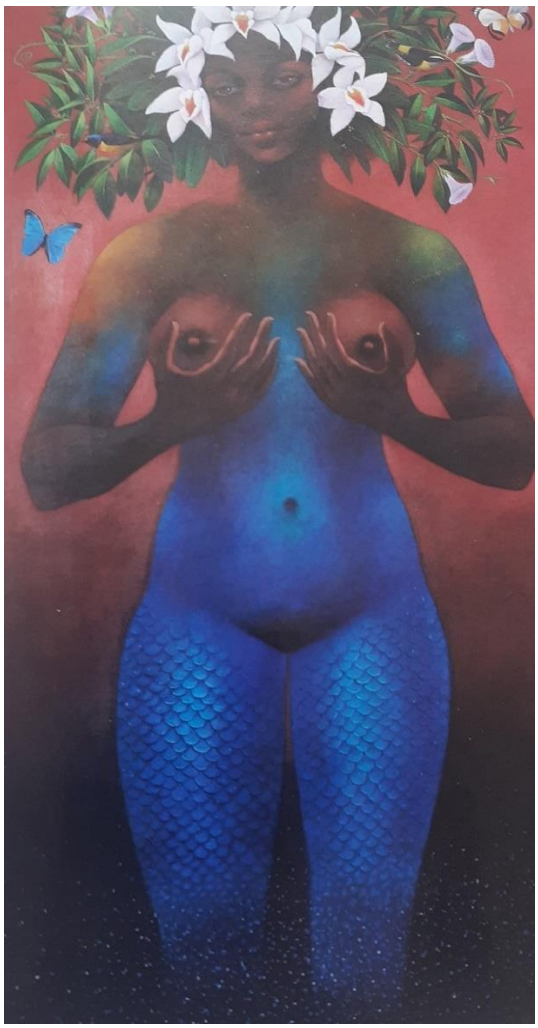


Figure 96 : François Cauvin, Gaïa, acrylique sur toile, 216 x107 cm, 2006, photo @François Cauvin

L'approche ornithologique est aussi récurrente dans les œuvres des artistes de notre corpus. La représentation des volatiles dans l'art peut prendre des formes cathartiques ou critiques.

François Cauvin que nous venons de mentionner développe un répertoire de formes hybrides empruntées à la nature et à l'humain. Le métissage et sa richesse sont les clefs de son travail. Il s'intéresse à d'autres animaux et met en évidence la symbolique de l'oiseau en référence à sa beauté et à sa liberté. En 2020 il produit le portrait d'une femme portant le masque d'un colibri. Lors d'un entretien[991]avec le plasticien, à notre question « cette toile ne mérite-t-elle pas un nom ? » François Cauvin répond « oui, je verrai et ça tombe bien avec les masques que tout le monde porte ! Je l'appellerai 2020. Voilà » parce que le tableau a été peint l'année du confinement et des privations de liberté liés à la crise sanitaire du coronavirus.

[991] François Cauvin, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, réalisé par Messenger le 20/05/2020.

À l'instar de l'oiseau-mouche qui défend son territoire avec vigueur contre les intrus, la femme-oiseau de François Cauvin porte un masque-rempart. Représentée au centre du cercle, elle est le pivot des sociétés antillaises. Son caractère noble est suggéré par le fond couleur or sur lequel elle apparaît. La référence au métal précieux renvoie aussi à Oshun, connue pour dispenser l'amour, mais aussi pour régir les arts plastiques, la peinture, la sculpture et la bijouterie. Comme pour confirmer l'analogie, dans le tableau la femme porte aux oreilles de grosses boucles en or.

Figure 97 : François Cauvin, titre provisoire 2020, acrylique sur canevas 20 "2020, photo @François Cauvin

L'iconographie métaphorique de l'oiseau est déclinée sous toutes ses formes. Dans sa thèse, José Lewest fait le lien entre l'image du Nègre d'Habitation et *La poule* (2008) du Guadeloupéen Antoine Nabajoth parce qu'elle ne vole pas. Chez Lucien Léogane l'oiseau est sauvage, mais meurtri et entravé. Son tableau *L'oiseau liberté ?* (avec un point d'interrogation) questionne précisément les limites de l'autonomie. Le fond rouge sur lequel le volatile est représenté, indique la violence de la scène qui se confirme dans la béance du poitrail de l'animal. Les doigts de l'oiseau semblent se fossiliser en racines entravant son envol.

Figure 98 : Lucien Léogane, L'oiseau liberté ? Huile sur isorel 76 x 48 cm, 1989, photo@Adagp

Le goût de la parabole figurative comme outil critique de la condition du dominé se retrouve dans la référence à cet autre volatile qu'est le coq. Il est représenté alternativement pour évoquer l'arrachement à la soumission, les jeux[992], les combats dans le gallodrome et l'appât du gain.

[992] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont 1997, p.695. Dans la philosophie bouddhiste, l'oiseau symbolise le divertissement.

Ces idées transparaissent dans les œuvres des Martiniquais Steph Destin en 1989 *Le coqueleur*, Germain Tiquant *Au Pitt* réalisée la même année, dans le travail de Victor Permal *Pit* et de Fred Eucharis avec le *Combat de coqs*, deux œuvres réalisées en 2005.

La figure de l'oiseau dans son aspect transcendantal est en revanche cathartique. Symbole de l'envol de l'âme, de l'immortalité ou de « l'amitié des dieux envers les hommes »[993], on la retrouve par exemple dans le travail de la Guadeloupéenne Lali Lali *Zozio en* 2008 qui lui donne une connotation mystico-religieuse. Différents écrits consacrés confirment ces préoccupations dans la recherche plastique.

[993] Ibid., Chevalier et Alain Gheerbrant

3.3. CHAPITRE IX − ART ET RATIONALITÉS

3.3.1. Une phase compréhensive

> « Afin de comprendre l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer à chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les évènements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules » [994]

Tandis que John Dewey dans son essai dépeint la rencontre sensible entre le public et l'œuvre, nous nous penchons sur le ressenti de l'artiste et plus particulièrement sur les raisons qui le poussent à créer. Nous inspirant du principe de rationalisation à l'œuvre chez l'acteur social développé par Max Weber, nous pensons une conception formelle et épistémologique objectivable à partir de l'analyse de cinq cas issus de notre corpus.

Par précision méthodologique, nous posons de manière liminaire le postulat d'une incomplétude de la schématisation idéale typique, élaborée par Max Weber. Trop euro-centrée, elle nous semble peiner à l'objectivation d'une réalité empirique spécifique.

3.3.1.1. Rationalités et effets

Alors que l'expression ″ art pour l'art ″ apparue en 1804[995] remet toujours en question l'idée de la finalité de la création, nous souhaitons contourner une propension de la sociologie à éluder la question du « pourquoi » au détriment de celle du « comment » et ouvrir la réflexion sur les rationalités des plasticiens impliqués dans la recherche en esthétique du bassin caraïbéen.

Il s'agit donc en première instance d'adopter une vision empathique afin de détecter les causalités à l'œuvre dans le travail créatif des plasticiens de notre corpus. La phase interprétative sera seconde et consistera à rendre leurs intentions compréhensibles et à tenter d'objectiver le sens identifié dans la première phase. À cet effet nous tenterons d'adapter les concepts et les outils théoriques élaborés par Max Weber dans les sociétés occidentales, à la société afro-caraïbéenne.

---

[994] John Dewey *L'art comme expérience,* éd. Folio*, 2010,* pp.31-32.

[995] Encyclopédie Universalis, *Art pour art*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-pour-l-art/ consulté le 25/05/2020.

Notre modélisation n'est qu'une illustration non exhaustive des traits les plus saillants. Le principe d'individualisme méthodologique mis en avant ici et précisé précédemment est inspiré d'une sociologie compréhensive, et de l'interactionnisme symbolique qui privilégie l'interprétation donnée par les artistes et les acteurs culturels sur eux-mêmes et leur milieu.

À partir de ces productions, nous tenterons de comprendre en quoi la persistance de violences symboliques et la faible représentation de l'art contemporain des Caraïbes sur le sol hexagonal sont à l'origine de revendications, à la fois pour une reconnaissance artistique, une légitimité institutionnelle et une « justice sociale » [996]. Nous verrons que ces revendications révèlent une spécificité locale et participent du « perpétuel renouvellement » de l'art contemporain dominé par le jeu de la conformité et de la démarcation.

De fait, la psychologie sociale observe une tendance à la conformité de l'individu au groupe[997]. Cette tendance se vérifie également dans le milieu de l'art et conditionne la notoriété des prétendants à la consécration. L'absence de reconnaissance conduit les artistes à l'élaboration de stratégies d'adaptation, ou au contraire à l'affirmation d'une conception individualisée de la création, remettant en cause l'hégémonie académique, comme ce fut le cas des romantiques et des impressionnistes dès le XIXe siècle[998]. Ces évolutions illustrent la plasticité des formes de reconnaissance évoquée par le sociologue Axel Honneth : entre rupture et continuité, conformité et déviance, le choix de l'artiste devient alors déterminant dans le processus de légitimation[999].

Comprendre l'engouement pour la carrière artistique nous conduit à faire l'anamnèse socio-historique de pratiques actuelles qui s'avèrent particulièrement hétérogènes[1000].

Certains entretiens d'artistes révèlent le motif affectuel du geste créatif : des termes comme « passion », « émotion », « vibration » reviennent de manière récurrente. Pour d'autres, les arts plastiques sont motivés par le désir de notoriété ou l'attrait de la sociabilisation -événements mondains : vernissages, conférences, colloques-, le lien communautaire étant aussi, comme

---

[996] Nancy Fraser, *Qu'est-ce que la justice sociale ?* Éd. La Découverte, 2005, 2011.

[997] Solomon Asch, «Effects of Group Pressure on the Modification and Distortion of Judgments», in. Guetzknow, H., éd. *Groups, Leadership and Men*, Pittsburgh, PA, Carnegie Press, 1951.

[998] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché,* éd. Flammarion, 1997.

[999] Axel Honneth, *De la reconnaissance à la liberté,* éd. Le bord de l'eau, 2014.

[1000] Catherine Kirchner-Blanchard « Les arts moteurs de transdisciplinarité », *L'indécision des frontières disciplinaires et des catégories*, Fédération de Recherche EPEI, in. N°25 Cahier de la Nouvelle Europe, 2018 Max Weber, Histoire économique : esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société, éd. Gallimard, 1991.

chez l'artiste Évrard Suffrin, un des « moyens pour mettre à jour une poétique ».[1001] Certains revendiquent leur « Négritude », d'autres leur syncrétisme, d'autres encore leur universalité. Mais ces artistes ont tous en commun, à l'exception d'Ernest Breleur, le fait d'exprimer l'injustice commise à l'égard des populations dominées et de revendiquer les droits acquis depuis la départementalisation de 1946.

Conscient que les activités des hommes ne sont pas systématiquement ou délibérément dictées par des préoccupations économiques, Weber établit une distinction entre des actions liées au *salut*, au *pouvoir* ou aux *honneurs*[1002]. En opérant une classification à partir de quatre variables, le sociologue détermine l'intention d'agir de manière rationnelle, en fonction : 1. de sa finalité – c'est-à-dire optimiser les moyens nécessaires en vue d'atteindre un objectif ; 2. de sa valeur – l'individu agit par « grandeur d'âme » ou plus exactement pour la sauver ; 3. de l'affect– motivé par la passion, l'émotion, et enfin 4. de la tradition– résultante d'habitudes ou de traditions.

Les artistes sont conscients de la pluralité de leurs origines – ethniques, culturelles, religieuses, etc. Le choix d'une expression plastique valorisant une origine plutôt qu'une autre relève donc d'une volonté personnelle et peut être lié au désir de consécration, à l'engagement politique, à la valorisation culturelle ou à la reconnaissance économique. Si l'on se réfère au principe de compensation développé par Axel Honneth, un artiste occupant une position peu valorisée socialement devrait chercher une compensation dans l'une des trois autres formes de rationalité ; ce qui n'empêche pas un artiste socialement et économiquement établi d'agir en fonction des quatre variables.

Nous voyons par exemple que les plasticiens Louis Laouchez et Christian Bertin expriment un fort attachement aux quatre variables : traditionnelle, affectuelle, de valeur et de finalité, alors qu'à l'autre pôle, Évrard Suffrin n'est animé que par la passion et l'émotion, ou Ernest Breleur[1003] par la variable affectuelle et de finalité. Suffrin contrairement à Breleur ne recherche pas la transformation de son statut social personnel au sens marxiste d'une lutte des classes ; c'est en fonction de la valeur que la rationalité entière de son action est déterminée.

Afin de saisir visuellement les différents positionnements, deux tableaux s'avèrent nécessaires à une meilleure compréhension. Le tableau **A** nous renseigne sur les causes de l'engagement artistique, tandis que le tableau **B** indique les conséquences des choix opérés.

[1001]Dominique Berthet, *40 entretiens d'artistes. Martinique, Guadeloupe.* Tome 1 et Tome 2, L'Harmattan, 2015.

[1002] Max Weber, *Histoire économique : esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, éd. Gallimard, 1991.

[1003] Ernest Breleur, (voir Annexe 1).

Rationalités /Modélisation

Tableau A

Rationalité / Artistes	Traditionnelle	Affectuelle	De valeur	De finalité	Conséquences
Louis Laouchez	***	***	***	***	Valorisation Art africain
Christian Bertin	***	***	***	***	Valorisation Arte Povera
Ernest Breleur[1004]	*	***	*	***	Valorisation Art & technologie (radiographie)
Évrard Suffrin	*	***	***	*	Valorisation Art & spiritualité
David Gumbs	**	***	*	***	Valorisation tradition & technologie (numérique)

Figure 99 : Rationalités /Modélisation

Rationalités/Conséquences

Tableau B

Conséquences / Artistes	Engagement militant	Transformation du statut social	Patrimonialisation	Reconnaissance économique
Louis Laouchez	***	*	***	***
Christian Bertin	***	***	***	***
Ernest Breleur	*	**	***	***
Évrard Suffrin	***	*	*	*
David Gumbs	*	***	***	***

Figure 100: Rationalités/Conséquences

* valeur repérée au moins une fois durant l'analyse prosopographique et/ou des entretiens.

**valeur repérée à plusieurs reprises durant l'analyse prosopographique et/ou des entretiens.

*** valeur repérée très régulièrement durant l'analyse prosopographique et/ou des entretiens.

a) Rationalité traditionnelle

Nos entretiens avec les plasticiens et notre revue de littérature permettent de conclure à l'importance de la rationalité traditionnelle comme motif à l'origine de l'acte créateur d'un nombre important d'artistes de notre corpus. La référence africaine insuffle un dynamisme à l'art de la Martinique et se retrouve dans la création de Louis Laouchez, Patricia Donatien Yssa, Serge Hélénon, Valérie John, Alain Dumbardon, Steph Destin, Henri Guédon, Jean-Joseph Dumas pour ne citer qu'eux. Ce motif se retrouve aussi en Guadeloupe chez des artistes tels que Rico Roberto, Joël Nankin, Thierry Lima, Karine Gabon ou encore dans les masques de Danièle Devilliers.

Comme le souligne Benoît Bérard, on trouve d'autres inspirations dans la Caraïbe et son peuple multiculturel. Le patrimoine archéologique précolombien est valorisé par de nombreux plasticiens contemporains.

C'est sans doute dans le travail du groupe Fwomajé que la référence est la plus explicite et théorisée. Fondé en 1984 par Victor Anicet, Ernest Breleur, [Nous verrons plus bas que l'artiste Ernest Breleur va totalement rompre avec cet attachement à la tradition] François Charles-Édouard, Yves Jean-François, René Louise et Bertin Nivor, le groupe promeut une approche symbolique de la Caraïbe « Carrefour de civilisations, de cultures et de peuples amérindiens, africains, asiatiques et européens[1005].

Au sein de *Fwomajé*, l'utilisation la plus importante de signes et de symboles précolombiens se retrouve dans les œuvres de Victor Anicet et de Bertin Nivor[1006]. D'autres artistes s'inspirent de la tradition et des croyances indiennes, comme Norville Guirouard-Aizée qui combine des références au traitement des esclaves africains sur la plantation, aux pratiques des ascètes Soufi, voire à celles des fakirs indiens. Ses œuvres évoquent le mysticisme hindou largement répandu dans la Caraïbe et en particulier en Guadeloupe[1007].

Selon José Lewest, en Guadeloupe la référence amérindienne a une triple vocation : exprimer un ancrage géographique et culturel, reconnaître une influence ancestrale et valoriser une esthétique locale. L'ascendant amérindien se retrouve dans le travail du groupe *Koukara Koulè Karayib* (couleurs de la Caraïbe) animé par Jacques Lampécinado, Félix Beltan, André Bracy, Klodi Cancelier et Lucien Léogane. Comme le précise José Lewest, l'influence tainos dans la culture et dans la création est forte pour ces artistes en Guadeloupe. Elle en fédère d'autres tels qu'Iwa, Mireille et Marie Prompt, Sandra Edwige, Jean Claude Eliac, Michelle Chomereau Lamotte, Hébert Édau, Joëlle Ferly, Christina Pichi, Antoine Nabajoth autour d'évènements ponctuels. Pour ces artistes la valorisation de pratiques ancestrales a une dimension culturelle mais aussi identitaire. D'autres font de la valorisation ancestrale un acte écologique et quelques fois politique.

[1005] Benoît Berard & Gérard Lafeur, *Français et Indiens dans la Caraïbe, XVIe-XVIIIe siècles*, https://hal.univ-antilles.fr/hal-00967785 consulté le 18/10/2020.

[1006] Benoit Bérard précise que la référence aux signes et aux symboles précolombiens « est aussi présente dans la production d'autres artistes martiniquais comme Henri Guédon, Alain Dumbardon, Jean-Michel Boulangé, Ghislaine Ozier-Lafontaine ou José Clavot. Cette tendance, qui semble moins marquée en Guadeloupe, apparaît cependant de façon très claire dans le travail de H. Péaire, Albert Fage ou de Richard-Viktor Sainsily-Cayol ».

[1007] Norville Guirouard-Aizée, entretien informel et non retranscrit, avec Catherine Kirchner-Blanchard, 2013.

b) Tradition, récupération et (re) signification

Aujourd'hui, l'accès aux matériaux de création (peinture, chevalet, toile), bien qu'approximativement plus onéreux de 40% qu'en France hexagonale, est rendu possible. Pourtant Christian Bertin collecte, scrute son environnement et trouve sa matière sous ses pas, aux détours d'une case, au pied d'un manguier : tôle rouillée, calebasses, graine de manguier, feuille de ricin et tout autre élément signifiant pour dire l'ancrage géographique.

La rationalité traditionnelle anime également la recherche plastique de Christian Bertin, mais à la différence de Louis Laouchez, il ne fonde pas sa création à partir d'une tradition artistique africaine, mais investit les coutumes martiniquaises locales. Le passé historique et son lot de souffrances transparaissent dans les intitulés de ses œuvres et dans le discours de l'artiste. L'installation *10 kilos de blesse* est l'occasion pour l'artiste d'exprimer l'adage antillais « sac vide pa ka rété doubout », pour sous-entendre que l'homme a besoin de se sustenter pour tenir debout, être en bonne santé et productif. Le plasticien questionne aussi la persistance d'une hégémonie économique et politique européenne.

> « Face à ces géants, des sacs de jute où s'inscrit, rouge sang, plaie et blessure de vampire, le logo de Total. Résonance d'une violence dont la douleur survit à tous les audits, toutes les repentances en vogue. Il faudra s'approcher pour découvrir les mots inscrits sur la tôle peinte, les phrases d'Aimé Césaire empruntées aux premiers recueils du poète » [1008].

[1008] Philippe-Jean Catinchi, *Montpellier rend hommage à Césaire*, exposition du plasticien martiniquais Christian Bertin, dédiée au poète, .Le Monde histoire et , Montpellier rend hommage à Césaire (lemonde.fr),. Publié le 05 mai 2005, consulté le 04/03/21.

Figure 101 : Christian Bertin, 10 kilos de blesse, toile de jute, peinture acrylique, dimensions variables, 2008, photo @Luc Junnepin

3.3.1.2. Rationalité « affectuelles »

Les cinq artistes interviewés sont tous motivés par une cause « affectuelle » déterminée par la passion, l'émotion. Tous évoquent un besoin quasi compulsif de créer depuis leur plus jeune âge. Christian Bertin de son côté avoue trouver dans le geste créatif une forme cathartique. « Les T-shirts, objets personnels que je plaque sur des fûts [dit-il] sont des cataplasmes personnifiés. ». Chez Évrard Suffrin la création est le symbole de la liberté et d'une forme d'élévation spirituelle. Alors que Bertin, Laouchez et Suffrin se réfèrent aux populations dominées et au contexte spécifique antillais, Ernest Breleur réclame la liberté de ne revendiquer aucune assignation identitaire. Dans son manifeste rédigé en 1989, l'artiste s'engage dans une recherche purement esthétique, à travers laquelle les questions métaphysiques prennent l'ascendant. Son parcours le conduit à explorer en 1992 de nouveaux médiums et des matériaux inhabituels tels que les radiographies, les colliers de perles, les objets plastiques, choisis pour leur couleur, leur transparence, leur malléabilité et leur contemporanéité. L'humain est une de ses grandes préoccupations : dégagé des questionnements de ses pairs antillais, Breleur brise tous les carcans et de fait, dans ses représentations, les figures sont « sans visage » et les corps suspendus flottent dans le cosmos.

L'agir affectuel nous renvoie indubitablement à la notion de « païdeuma » [1009] qui, si l'on se réfère à la définition qu'en donne l'ethnologue allemand Frobenius, est le noyau, le centre spirituel ou l'âme d'un peuple. En d'autres termes, le substantif décrit la faculté et la manière originale pour chaque peuple d'être ému. Cette valeur est repérée très régulièrement durant l'analyse prosopographique et les entretiens.

3.3.1.3. Rationalité de valeur

À propos d'Évrard Suffrin il est dit : « Tout le monde le connaît ici, même si son nom n'évoque pas forcément quelque chose au premier abord, les gens connaissent ses panneaux, ses productions pour le carnaval, ses créations dans la rue[1010] » Pourtant le plasticien n'a jamais privilégié ni la célébrité, ni la fortune pas plus que les mondanités comme une finalité. L'art était pour lui un médium de l'élévation spirituelle. Il n'a jamais recherché la

[1009] Daniel Tiffany, *My Silver Planet, A Secret History of Poetry and Kitsch*, JHU Press, 2014.
[1010] Raymond Médélice, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, 2013.

patrimonialisation de son œuvre, et rares sont les pièces qui ont été conservées. La reconnaissance économique ne le préoccupait pas non plus et il est mort en indigent. L'artiste « inspiré » passait pour un original selon l'avis du plus grand nombre. En revanche pour Jean Marie-Louise, dans les sculptures, les écrits, les installations d'Évrard Suffrin s'expriment certes « sa soif d'affranchissement culturel et politique et son droit de vivre en dignité et en liberté. [Mais l'action] de Suffrin se mesure aussi à l'intérêt populaire qu'il a suscité »[1011]. De fait, l'artiste « illuminé » est le dénonciateur du « Dogme de Cham »[1012] déambule dans les rues et fait des adeptes subjugués par son verbe et sa verve, qu'il hypnotise par la force de sa conviction. Il n'était motivé que par l'idée de rédemption et de justice sociale.

> « A compter des années 1950, Suffrin disposa autour de sa maison (au Lamentin, en Martinique) une véritable installation avant la lettre, faite de divers objets symboliques, dont des tôles d'automobile récupérées où il inscrivait en lettres noires, dans un français ˝marronné ˝, subversif, les principes de la religion qu'il avait créée ; messages qu'il affichait encore dans les défilés carnavalesques. Ce ˝délire de théâtralisation˝ fut, comme le souligne l'écrivain Édouard Glissant, ˝ une fixité infaillible à articuler une voix ˝. Et aussi une œuvre d'art »[1013] .

3.3.1.4. Rationalité en finalité

Ernest Breleur est né en 1945 en Martinique. Après des études aux Arts appliqués de Paris, il entre à l'université de Paris 8. Il revient en Martinique en 1972 et participe en 1984 à la création du groupe Fwomajé, avec lequel il rompt en 1989. Il expérimente l'artisanat et la peinture. Selon Milan Kundera, la peinture d'Ernest Breleur a pour finalité la libération de l'émotion : « la vitesse fébrile du pinceau reste captée dans les tableaux et les maintient en l'état d'un étrange émoi[1014] ». En 1992, l'artiste explore la radiographie. Le médium à lui seul est capable d'exprimer l'Être, l'humain dans sa totalité, son entièreté et sa transparence. L'homme n'est plus couleur, il n'est que matière que le rayon X met à nu. Exit la tradition, l'ancrage identitaire. La force ultime d'Ernest Breleur, réside dans son aptitude à imaginer l'Être et son rapport à

[1011] Jean Marie-Louise, *Suffrin : le Dogme de Cham. Mythe, religion et croyance*, éd. HC, 2012.
[1012] La Bible, Genèse 9 :18-27.
[1013] Gerry L'Étang, « L'art aux Antilles et en Guyane », in. *Global Caribbean IV. French West Indies & Guiana: Focus on the Contemporary Expression Édouard Duval-Carrié*. éd. Miami, 2012.
[1014] Milan Kundera, *D'en bas tu humeras des roses*, éd. La Nuée bleue, 1993.

l'espace et au temps, l'Être dans sa relation résolument ouverte au monde. Pour Ernest Breleur, le geste créatif aboutit à l'approche anthropologique voire humaniste d'un lieu sans ancrage, alternative multiculturaliste, éthique et artistique des lieux qu'il perçoit comme étant trop exigus. Depuis sa rupture avec le groupe Fwomajé, son art est en adéquation avec les « valeurs » contemporaines dans leur propension « d'autodestruction de l'art, d'assassinat de l'œuvre, au sens reçu du terme, et de contestation du marché, visant à faire éclater cette contradiction » [1015]. Il devient une figure incontournable de l'art contemporain national en conformité avec les politiques culturelles étatiques. Son œuvre entre au Fonds national d'Art contemporain en mai 2015 [1016] et cette acquisition témoigne de la nécessité encore balbutiante d'introduire des créations minoritaires au sein du patrimoine national.

Bien que les cinq artistes soient animés par des causes émotionnelles, seuls trois d'entre eux sont militants, ce qui révèle à la fois des oppositions idéologiques, un éclectisme stylistique et une pluralité de pratiques. Quatre remarques en découlent.

Premièrement, on note que Louis Laouchez et Évrard Suffrin se distinguent par une volonté d'établir une filiation ancestrale mystique ou mythique, et que leur implication physique reste un élément essentiel. Chez Louis Laouchez, les productions plastiques renvoient aux cultes africains puis au syncrétisme caraïbéen. L'art d'Évrard Suffrin, permet surtout de recréer du lien social et de redonner l'estime de soi. Son travail n'étant pas tourné vers la marchandisation, il n'est ni ludique ni révolutionnaire. Son inspiration provient du partage avec la communauté de « fidèles ». Évrard Suffrin aime le scandale, mais il ne recherche pas les financements institutionnels pour sa création. À l'exception d'Évrard Suffrin, les quatre autres artistes sont tous soutenus par des institutions publiques ou privées, mais ils ne cherchent pas à construire une réputation sur le scandale, et en cela se distinguent de la marque de fabrique[1017] que l'on retrouve, selon Nathalie Heinich, dans l'art contemporain européen.

Deuxièmement, on remarque que la financiarisation chez Christian Bertin, Louis Laouchez, David Gumbs, et Ernest Breleur touche leur création artistique, qui - toutes proportions gardées - peut atteindre des montants élevés comme cela se produit ailleurs dans le milieu de l'art contemporain. Bien que « le rejet des institutions » [1018] ne constitue pas pour Louis Laouchez une condition de la reconnaissance et qu'au contraire, l'institutionnalisation de l'art

---

[1015] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché,* éd. Flammarion, 1992-1997.

[1016] Acquisitions du FNAC : *deux Portraits sans visage de Sans Domicile Fixe*, trois sculptures de la Série *Féminin*.

[1017] Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris de la Libération à la fin des années 1960. Une histoire culturelle du marché de l'art,* 1944-1970, éd. De La Sorbonne 2013.

1018 Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*. Ed., Gallimard, 2014.

contemporain aux Antilles, comme celle qui s'est développée dans les années 80 en France hexagonale lui soit essentielle, la posture critique, « forme obligée du répertoire de la singularité », se retrouve dans son engagement politique.
Troisième remarque : chez Christian Bertin, Louis Laouchez et Évrard Suffrin l'emploi de matériaux collectés, recyclés ou naturels, illustre l'autonomie, le désintéressement et la valorisation du lieu, alors que David Gumbs utilise un équipement hautement technologique et qu'Ernest Breleur se procure des radiographies ou achète des éléments exclusivement issus de l'industrie pétrochimique.

> « Arpenteur des ombres et servant de l'éclat : Breleur Total !
> Une méditation de Patrick Chamoiseau auprès d'un artiste du tragique et des ombres qui soudain nous rappelle la plus enthousiasmante des vertus du Vivant »[1019].

Or, aucun des cinq artistes n'a encore réellement investi le marché du « merchandising »[1020]. La diffusion de multiples ne constitue pas pour eux une forme de valorisation de l'œuvre qui est encore recherchée pour son unicité. Aucun ne conçoit la conceptualisation de l'objet comme un prétexte, ils font au contraire passer l'idée à travers la forme.

[1019] Fondation Clément, *Ernest Breleur le vivant, passage parle féminin*, https://www.fondation-clement.org/decouvrir-les-expositions/ernest-breleur-le-vivant-passage-par-le-feminin/dimanche-decouverte2 consulté le 30/05/2020.
[1020] Ibid., Nathalie Heinich, *Le paradigme*

Figure 102 : Ernest Breleur, Le vivant, passage par le féminin, installation, matériaux mixtes, dimensions variables, 2016 @Clément

Mais tous à l'exception d'Évrard Suffrin, recherchent le succès marchand à travers la patrimonialisation de leurs œuvres[1021].

Quatrième et dernière remarque : à l'exception d'Évrard Suffrin, les quatre autres artistes produisent des créations spectaculaires. Chez Christian Bertin, les pièces sont monumentales ; chez Ernest Breleur, les suspensions sont impressionnantes en taille et en quantité ; chez David Gumbs, les effets de lumière et du son sont remarquables ; chez Louis Laouchez, les totems de haute dimension sont volumineux et massifs. L'installation en trois dimensions peut avoir un cadre ou un socle, contrairement à ce qui se fait selon Nathalie Heinich dans la pratique actuelle européenne. Le cadre peut être formé d'éléments locaux naturels, bois non verni, calebasse, noyau de fruits (Christian Bertin) ou plastique urnes électorales (Norville Guirouard-Aizée), de caisson dans lequel l'image est produite (David Gumbs), socle (Bruno Pédurand). Même si à l'instar de la création contemporaine décrite dans le *Paradigme*, l'expérience demeure une composante essentielle, celle-ci ne cherche pas à déconstruire mais au contraire, à raviver toutes les réminiscences, les croyances, les traditions ou les coutumes.

[1021] Ibid., Nathalie Heinich

Pour chacun de ces artistes, la théorie de l'action ne prend sens qu'à l'aulne des conséquences qu'elle génère : la création du lien social, la visibilité, la consécration artistique ou sociale, la patrimonialisation. Réciproquement, faire le choix du métier d'artiste dans les Caraïbes procure une forme de légitimation artistique et sociale pour la population anciennement dominée des îles. L'artiste est reconnu sur la place du marché local, en attendant une visibilité plus grande. Il est invité aux déjeuners mondains en présence des ministres - Jack Lang en Martinique dans les années 1980-. Cependant, comment expliquer qu'en dépit d'un contexte économique globalement dégradé dans lequel les reVénus dans le secteur culturel sont plus inégaux qu'ailleurs, dans lequel sur les 1,2 million d'employés culturels, les deux tiers ne le sont qu'à temps partiel[1022], les artistes de la zone caraïbéenne s'investissent dans une carrière aussi précaire[1023]?

3.3.2. Le sens de l'action

> « Ayant visité le Sphinx et voyant cette tête caractérisée de nègre dans tous ses traits , il n'y a aucun doute : les anciens Egyptiens étaient de vrais nègres de l'espèce de tous les naturels de l'Afrique […] Penser que cette race d'hommes noirs, aujourd'hui notre esclave et l'objet de notre mépris, est celle à qui nous devons nos arts, nos sciences et jusqu'à l'usage de la parole » [1024].

Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Max Weber théorise les principes fondateurs qui gouvernent nos actions individuelles et collectives. Il met au jour comment la modernité a opéré le passage du sentiment d'appartenance à une même communauté au compromis d'intérêts privés motivés rationnellement. L'auteur y décrit le schisme à l'œuvre dans les sociétés occidentales qui se retrouve aussi au sein des départements français des Outre-mer. Notre modélisation illustre cette même saillance et la pertinence des distinctions entre une rationalité téléologique, en finalité axiologique ou en valeur dans une société antillaise capitaliste moderne. Cependant si les « éléments de type extra-économique », c'est-à-dire ceux

[1022] Philippe Bouquillion, *Approches communicationnelles des industries culturelles*, formation doctoral, Labex ICCA 14 janvier 2016.

[1023] En effet, on recense en 2013 environ 250 artistes en Guadeloupe comme à la Martinique pour une population approximative de 400 000 ha dans chacune de ces îles.

[1024] Constantin-François de Chasseboeuf, Comte de VOLNEY *Voyage en Syrie et en Egypte, Pendant les années 1783, 1784 et 1785,* éd. Dugour et Durand 1799 - An VII, in-8 (12x20, 5cm), 2 volumes reliés.

ayant trait au *salut*, au *pouvoir*, aux honneurs sont essentiels pour penser les rationalités européennes, ils ne sont, comme Max Weber le précisait lui-même, pas exhaustifs. La topographie des Caraïbes-Amériques peut s'interpréter au prisme de subtilités culturelles et d'interprétations ontologiques.

Le discours des plasticiens est l'objet de cette étude sociologique. Pour les populations minorisées, il illustre un attachement à des valeurs, des pratiques, des croyances collectivement partagées et ancrées dans une historicité. Les salut, pouvoir, honneur sont des rationalités prégnantes en Occident, qui attestent d'un statut social déjà édifié ou d'une volonté de parvenir à une ascension sociale. Ces valeurs façonnent aussi les sociétés anciennement colonisées. Cependant ces rationalités qui permettent de témoigner d'une réussite aux yeux d'autrui et du divin ne sont pas le cœur de la problématique pour ces populations. Pour eux salut, pouvoir, honneur ne sont rien sans le droit physiologique d'exister dans une société toujours hostile.

À l'anomie initiale à l'origine de la formation sociale caraïbéenne et à ses frustrations, les plasticiens endogénistes ont une disposition toute spéciale pour la pseudomorphose, ou autrement dit, ils suggèrent la destruction des anciens modes de pensée, des croyances ou pratiques imposées pour construire une nouvelle morphologie plastique.

3.3.2.1. Les dynamiques créatrices

Le droit de vivre

Dans le sillon du mouvement « Black lives matter »[1025], les artistes endogénistes expriment leur droit d'exister. L'exécution de George Floyd [1026] à Minneapolis lors d'une interpellation n'est pas le déclencheur ; mais l'évènement ravive une colère profonde et la revendication légitime d'exister pour tous. L'Américain de 46 ans est assassiné en mai 2020 par un policier blanc parce qu'il est noir. Il succombe par asphyxie. La haine du Noir que certains qualifie d'affabulation et d'autres de paranoïa existe pourtant Outre Atlantique comme par ailleurs en France. On en veut pour preuve l'affaire Adama Traoré qui a défrayé la chronique à la suite du décès du jeune et exécuté par un officier des forces de

[1025] Né sur Twitter en 2013, il s'agit d'un mouvement militant afro-américain contre la violence ainsi que le racisme systémique envers les Noirs.

[1026] France Inter, *George Floyd, le nouveau visage des violences policières américaines,* Par ailleurs #65 *publié le 27* mai 2020, https://www.franceinter.fr/monde/par-ailleurs-65-george-floyd-le-nouveau-visage-des-violences-policieres-americaines consulté le 31/05/2020.

l'ordre en 2016. S'en suivra la création d'un mouvement « Vérité et justice pour Adama ». Les deux drames ont suscité l'émoi aux États-Unis comme en France alors qu'une manifestation, pourtant interdite par le préfet de police rassemblait environ 20.000 manifestants en juin 2020. Ce drame fait écho aux mobilisations populaires qui ont eu lieu après l'agression de Théo Luhaka violenté sexuellement par les forces de l'ordre. Plus que de simples drames isolés, le cœur du débat se situe dans un immobilisme des institutions, et une franche tendance à minimiser la discrimination culturelle systémique perpétrée à l'égard des personnes racialisées en France. Unis dans un même combat pour le respect de la vie, des hommes et des femmes de bonne volonté dénoncent la mansuétude des autorités à l'égard du racisme institutionnalisé et la frustration qu'elle génère. En réponse au slogan brandi aux États-Unis « Black Lives Matter », Shola Richards [1027] un auteur noir- américain à succès écrit sur Face Book en juin 2020 que " nulle vie n'a d'importance tant que celle des Noirs n'en a pas"[1028].

S'inscrivant dans le même état d'esprit, le dimanche 31 mai 2020 Catherine Thollier Faye, une plasticienne et enseignante à l'Université des Antilles en Martinique publie sur Face Book une phrase de Frantz Fanon le « racisme est une plaie de l'humanité[1029] ». Elle y joint la reproduction d'une affiche réalisée en hommage à George Floyd sur laquelle figure ses dernières phrases « Je ne peux pas respirer. J'ai mal à l'estomac. J'ai mal à la nuque. J'ai mal partout. Ils vont me tuer. » Puis ces phrases qui ne sont pas celles du défunt George Floyd « Dites mon nom en mémoire de moi. Repose en pouvoir ». Ces mots ne sont pas sans rappeler les paroles du Christ au moment de son supplice et les dernières paroles prononcées lors d'une oraison funèbre. Elles traduisent l'espoir réitéré des minorités de voir enfin cesser le harcèlement institutionnel.

[1027]Shola Richards, Making *Work Work: The Positivity Solution for Any Work Environment,* New York, éd. Sterling Ethos, 2016.
[1028] En anglais « Responding to "Black Lives Matter" by saying "All Lives Matter" is insensitive, tone-deaf and dumb. All lives can't matter until black lives matter. »
[1029] Frantz Fanon *Pour la révolution africaine*. *Écrits politiques*, 1964, rééd. La Découverte, 2006.

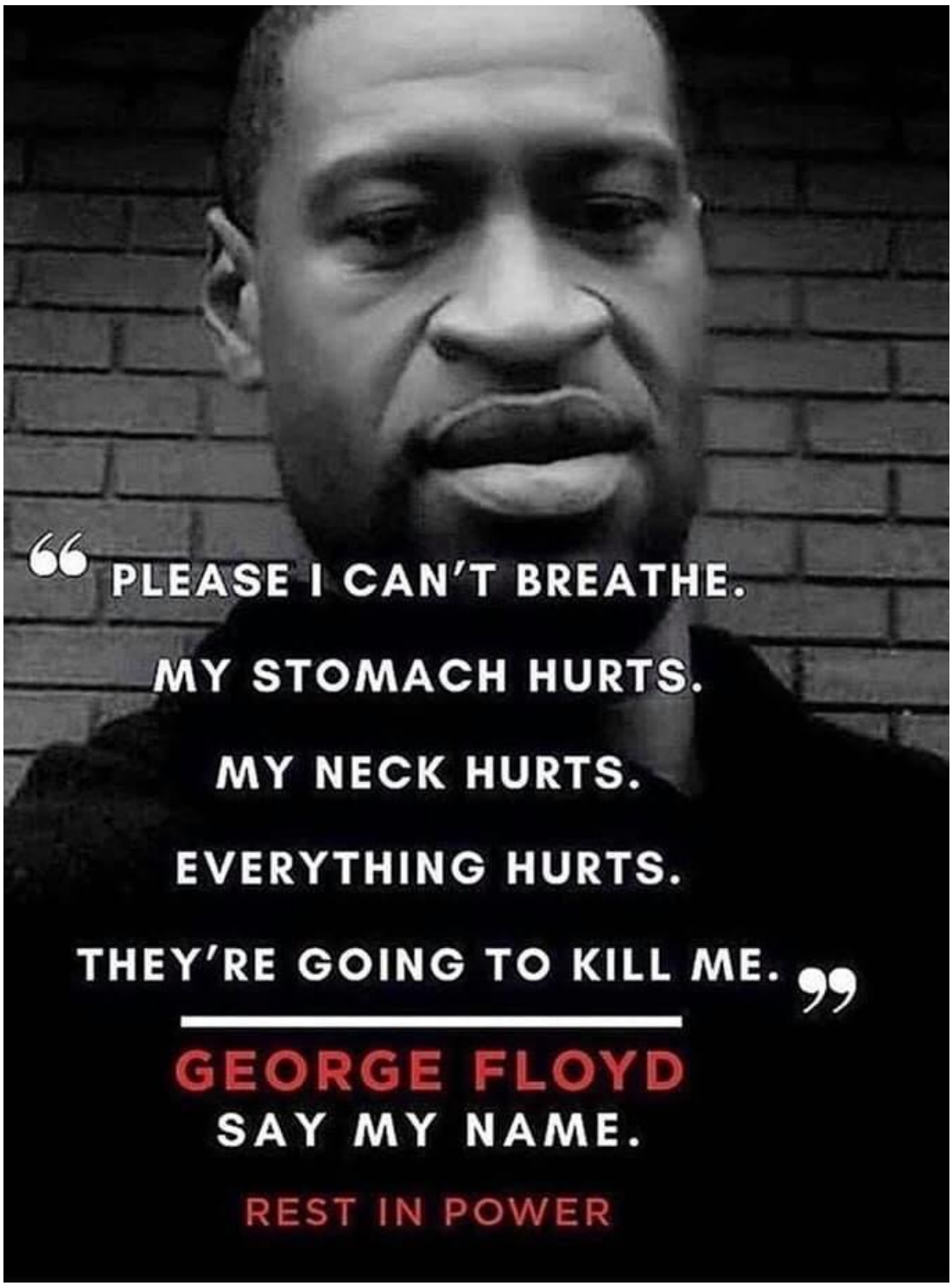

“PLEASE I CAN’T BREATHE.
MY STOMACH HURTS.
MY NECK HURTS.
EVERYTHING HURTS.
THEY’RE GOING TO KILL ME.”
GEORGE FLOYD
SAY MY NAME.
REST IN POWER

Figure 103 : Rodrigue Glombard, Je ne peux pas respirer, feutre sur canson/dimension inconnue, 2020, @rodrigue.glombard

Le traitement fait aux minorisés galvanise la communauté internationale ainsi que les artistes qui s'emparent des derniers mots de George Floyd et selon le plasticien Eddy Firmin, pour dire leur condition et leur « effroi de voir l'histoire se répéter avec violence toujours plus secrète, toujours plus dissimulée ». Mais contre toute attente et contrairement à ce que pensait le plasticien Eddy Firmin, la persistance de cette violence apparaît aujourd'hui aux yeux du monde entier et ne peut plus être ignorée ou minorée. Face à la peur et au sentiment de désamour, les populations racialisées comme les artistes endogénistes se sentent galvanisés plutôt qu'inhibés. Pour ces derniers l'urgence d'un « art-caisson de décompressions » est un impératif, leur oxygène.

3.3.2.2. Dépasser la pseudomorphose

> « Certes, nous avons refoulé le magique dans la subjectivité, mais rien ne nous garantit que le rapport entre les hommes ne comporte pas inévitablement des composantes magiques et oniriques »[1030].

Pour l'artiste endogéniste ou endossant cette posture, l'expression de son art ne peut emprunter que trois voies. Soit, il produit ce que le marché réclame, soit, il produit sans s'en préoccuper, soit, il crée son propre réseau. Ces possibilités s'inscrivent toutes les trois dans un processus de prise de conscience et nécessitent des actions spécifiques. La première proposition qui est aussi celle de la facilité n'a cependant pas permis d'accroitre la visibilité de ces artistes dans les instances muséales. Elle peut être qualifiée de pseudomorphose ou si
l'on préfère d'abdication. Mais nous verrons que l'art peut aussi être un outil de transformation du réel et de mue individuelle. Pour éclairer notre propos, nous nous inspirons d'un phénomène en minéralogie qui, bien qu'éloigné de la sociologie ou même de la biologie, permet l'analogie. La pseudomorphose[1031] n'est pas comme son nom l'indique une transformation totalement réalisée, mais son apparence. Elle se caractérise par le remplacement d'un minéral originel par l'apparence d'un autre minéral. Il va sans dire que pour le dominé racialisé, il ne s'agit pas d'une modification morphologique. En revanche, il est évident que sous les effets coercitifs du pouvoir dominant, puis d'un racisme systémique, le dominé a dû endosser les valeurs, pratiques, croyances du dominant et devenir autre. Pour Jérôme Sainte-Luce, il « fallait endosser la coquille de l'autre et abdiquer d'un soi intime d'un esprit Nègre[1032]. Dans son œuvre, l'esprit des Noirs se manifeste pourtant dans la représentation d'un personnage quasi invisible qui transparaît en filigrane dans *L'ESPRIT NEG*[1033]. Dans un entretien en ligne, l'artiste ajoute que

> « *L'ESPRIT NEG* ou *LESPWINEG* est un effet miroir sur nous face à notre propre identité. Qui suis-je dans ce monde et surtout comment je me positionne. C'est la hantise

---

[1030] Maurice Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, éd. Gallimard, 1964, p.43.
[1031] Claude Guillemin, def. « Pseudomorphose », in. « Dict. Universalis » en ligne https://www.universalis.fr/dictionnaire/pseudomorphose/ consulté le 27/05/2020.
[1032] Jérôme Sainte-luce, *Lespwineg*, https://www.instagram.com/p/CAqY0SuHvvt/?utm_source=ig_web_copy_link
[1033] *L'ESPRIT NEG* est un dessin numérisé.

de perdre la Mémoire. L'oubli pour moi il n'y a rien de pire que l'oubli. Il y a aussi une deuxième lecture beaucoup plus métaphorique, LESPWINEG ou l'esprit des Ombres, l'esprit des invisibles, l'esprit de nos morts qui ne sont pas si morts. Une thématique que l'on retrouve beaucoup dans certaines tribus en Afrique. »

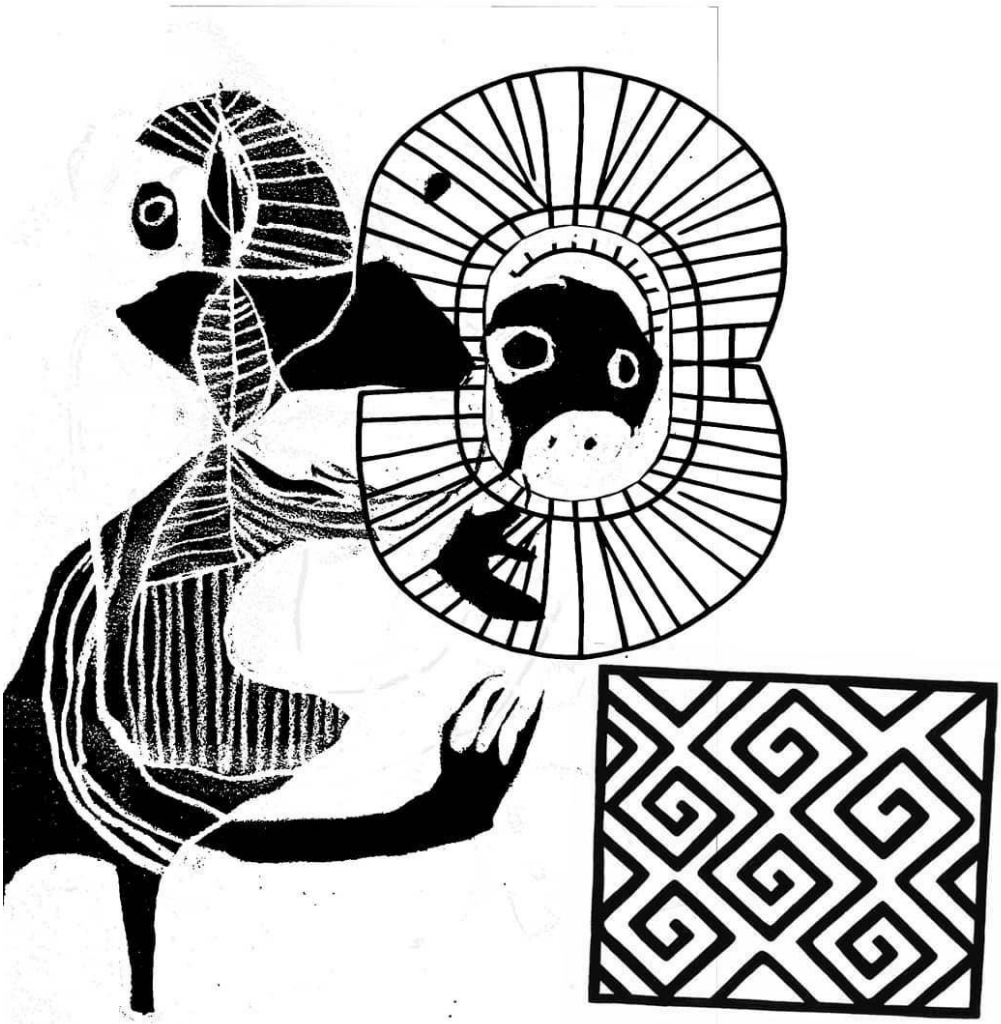


Figure 104 : Jérôme Sainte-luce, Lespwineg 3719, dessins numérisés, 2017 - Mai 2020, photo@ Jérôme Sainte-luce

Une troisième lecture nous renvoie à l'énergie et aux mouvements dégagés dans l'œuvre. Les rayures horizontales et verticales qui bariolent le corps du caractère principal apportent un dynamisme au dessin. Elles symbolisent aussi la mise en relation du terrestre et du cosmique. De dynamique, il en est encore question avec la représentation d'un carré contenant des formes en losanges. La figure fractale des losanges est la répétition d'un même modèle. Comme le souligne le professeur guadeloupéen Jean-Philippe Omotunde, « la totalité de la culture

africaine repose sur les fractales ». Elles sont présentes dans la manière de concevoir le tissage des objets, des cheveux, la décoration des matériaux et jusqu'à l'urbanisme. Selon l'historien, les Africains se sont « aperçus que la répétition d'un même motif à différentes échelles permet de générer des champs électriques et électroniques ». Les fractales africaines ne se limitent pas à ces disciplines et se retrouvent en sculpture, peinture, ferronnerie, religion, jeux, pratiques artisanales, techniques quantitatives et systèmes symboliques. Elles sont le socle du développement des nouvelles technologies et notamment dans l'élaboration des circuits imprimés présents dans les téléphones cellulaires qui reposent sur l'itération d'un algorithme[1034]. Ces connaissances sont l'adaptation de savoirs ancestraux africains développés dès le 10e siècle en Mauritanie avec le code Bamana[1035]. Selon le polytechnicien Jacques Attali il préfigure l'ordinateur. Ce code est gravé sur une statue de sept mètres de haut, installée la Faculté des sciences de Belgique en hommage au savoir africain.

Jérôme Sainte-luce met en branle ces énergies. Son œuvre *Lespwineg 3719* évoque aussi les caractéristiques des fractales dont « chaque proportion de surface est identique quel que soit l'angle d'observation ». Malgré les tentatives de destruction du dominé, la transformation contrainte, l'assimilation, il reste fidèle à son système de valeurs quel que soit l'angle sous lequel on le regarde. La pseudomorphose concerne le minorisé qui perçoit les contours et les limites de sa transformation mais aussi la modification du regard d'autrui, comme une conséquence de l'application du droit positif. Le corps physique jadis corps- outil de labeur, corps-sexualisé, corps-défouloir, devient le corps Humain. Le cheminement qui conduit l'artiste endogéniste à se départir du carcan mental et institutionnel imposé, le conduit à envisager sa création comme un instrument de l'expression de son être, indépendamment des contingences sociétales ou muséales.

3.3.2.3. L'art comme ontologie

À travers la création plastique des artistes endogénistes, on constate une propension à penser l'art comme une ontologie. Cela revient à dire que pour eux la création leur permet de se définir en tant qu'être, indépendamment des phénomènes qui affectent leur existence. Bien que dans

---

[1034] Ron Eglash, *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design*, éd. Rutgers University Press, 1999.

[1035] Thierry Ardisson « Le code Bamana qui date du 10e siècle, en Mauritanie, préfigure l'ordinateur. » – Jacques Attali « Ils ont inventé une façon de prévoir l'avenir qui est exactement ce qu'on appelle le code binaire ou le code booléen en mathématiques modernes qui a donné l'ordinateur numérique d'aujourd'hui ».

la langue française le mot « être » soit polysémique, il traduit toujours pour eux la volonté de sortir du déterminisme biologique et social, afin de parvenir à une prise de conscience individualisée et à un développement personnel. Pour le plasticien guadeloupéen Eddy Firmin, cet art est un «mode d'être au monde qui se soustrait à celui du dominant colonial et que l'on retrouve systématiquement dans toutes les îles de la Caraïbe » [1036].

La plasticienne martiniquaise Gwladys Gambie ouvre les yeux, pas uniquement sur le monde qu'elle voit, mais sur celui qu'elle sent, qu'elle ressent. Le caractère organique de ce monde est indéniable. L'iléité est un cœur qui bat. Dans sa représentation de l'île *Anatomie du sensible N°15*, la plasticienne met l'accent sur l'unité organique du corps social qui justifie la prééminence de la société insulaire sur l'individu et donc celle du tout sur les parties. D'après son œuvre on comprend qu'à ses yeux, la société n'est pas une construction rationnelle des individus mais s'inscrit dans une unité organique. Une unité qui de fait est le rejet de tout individualisme libéral mais à l'inverse, l'expression de l'être inscrit dans « le maintien des hiérarchies naturelles, des valeurs et des traditions collectives qui manifestent l'existence indépendante du tout par rapport à celle des parties » [1037]. L'Anatomie *du sensible N°15 est ontologique* pose la question de savoir ce qui, pour elle est tenu pour réel. Elle y répond par la représentation d'un système d'organes qui a pour unique fonction le maintien du règne végétal, animal, humain et la fusion avec la loi de la vie elle-même. Animés par les alizés et le ressac, les cocotiers, les coraux et les fibres vibrent en harmonie dans cette invitation à reprendre son souffle.

[1036] Eddie Firmin dit Ano dit Ano, *De la plantation à la consommation, Ano, caribéen à Montréal, perçoit la continuité coloniale*, Perspektive, Revue de débats et d'idées en Guadeloupe et ailleurs, 2017. http://www.perspektives.org/2017/03/07/de-la-plantation-a-la-consommation-ano-caribeen-a-montreal-percoit-la-continuite-coloniale/ consulté le 06/06/2020.

[1037] Encyclopédie Universalis, def. « Organicisme », https://www.universalis.fr/encyclopedie/organicisme/1-les-fondateurs-de-l-organicisme/ consulté le 10/06/2020.

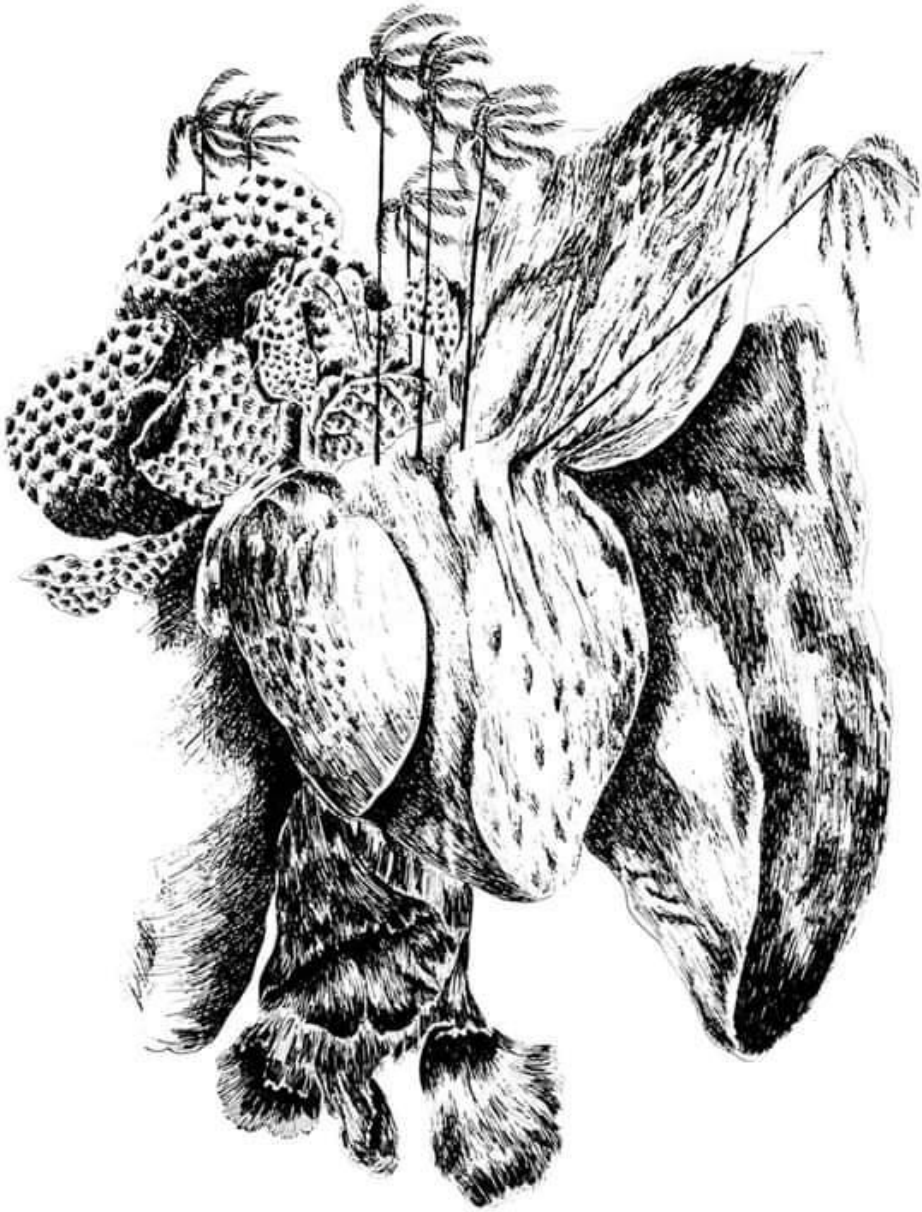


Figure 105 : Gwladys Gambie, Anatomie du sensible N°15, feutre sur papier, 50 X 65 cm, 2020, photo @ Gwladys Gambie

3.3.3. Art Egalité Progrès

« Le regard de l'autre blanc me morcelle, me fragmente ».

Stuart Hall[1038]

3.3.3.1. De la (dé) fragmentation dans l'art

Quelles sont les conditions d'existence et de visibilité de l'artiste dominé lorsque les institutions lui opposent de l'indifférence, du mépris ou de la condescendance ? Nous avons vu que dans la mesure où le mimétisme dans l'art ne produisait que peu d'effets, quelques artistes de notre corpus s'engouffraient dans un art que nous pourrions qualifier d'existentialiste. Envisageons maintenant qu'ils en viennent aussi à considérer des actions inédites à mettre en œuvre.

Pour le galeriste belge Henri Vergon « figure incontournable du Johannesburg artistique », les Africains, mais nous pourrions dire les Noirs, se sentent écartelés. Tous, dit-il « avaient été fragmentés par l'histoire récente. Ils se questionnaient : d'où venaient-ils, qu'avaient fait leurs pères ? Ils essayaient de faire sens et de s'octroyer une place dans l'avenir, en construisant un nouveau monde »[1039]. À l'instar des Africains, les Antillais et la diaspora africaine se posent les mêmes questions et cherchent à y répondre en rassemblant les fragments épars. Ce processus nous le nommons la (dé) fragmentation. Elle procède de la déconstruction des représentations et de l'infrastructure discursive -une étape essentielle de la production du savoir- qui doit être fondée sur la réalité empirique et l'expérience réelle de « l'Autre »[1040].

Le processus de (dé) fragmentation, comme le mouvement romantique européen de la fin du XVIIIe siècle, invite au renouvellement des discours, des esthétiques et des imaginaires. Résultant de la prise de conscience des rapports qui unissent l'art et l'histoire, la (dé) fragmentation s'offre aux minorités comme la reconquête d'une unité originelle.

Le lexème (dé) fragmentation est emprunté au jargon informatique. Il décrit l'opération de maintenance du système de nos ordinateurs. L'action réduit la fragmentation et tente de créer

---

[1038] Stuart Hall reprend l'analyse de Frantz Fanon sur l'incapacité pour les Africains francophones de construire leur propre identité.

[1039] Sean O'Toole, entretien avec Henri Vergon, RFI, 2006.

[1040] Edward Wadie Saïd, *L'Orientalisme, é*d. Du Seuil, 1978, (réed.), 2005.

de plus grandes régions d'espace libre en utilisant le compactage des éléments utiles, fonctionnels, réactivés. Le processus de (dé) fragmentation suggère que le dominé qui peine à « vivre sa culture au sein d'une autre culture[1041] parvienne à se défaire des scories que sont les préjugés et les stéréotypes. Ainsi, le sentiment que l'Europe n'est pas parvenue à totalement annihiler l'imagination, l'âme et la créativité des peuples qu'elle a soumis, peut contribuer à changer le regard du dominant sur l'altérité, ou tout au moins à transformer la vision du dominé sur lui-même. Le travail des artistes, loin d'être inutile, permet l'identification qui réconcilie le subalterne avec lui-même : en accordant du sens à ce qu'il est, il s'accorde aussi la possibilité d'être reconnu par l'autre.

L'esprit ou la pensée artistique autour de la (dé) fragmentation se traduit par une création en quête d'authenticité, une recherche esthétique qui rejette donc le mimétisme de ce qui se fait ailleurs. En cela, elle participe de la valorisation du local et peut conduire à la reconnaissance artistique. Cette pensée est celle de l'agir pour la valorisation du patrimoine culturel et artistique. Un travail utile qui participe de la reconfiguration du lien social entre les strates d'une société hautement hiérarchisée, clivée et malade.

Parce que la portée de ces pratiques échappe au prisme d'une sociologie déterministe, la notion de « (dé) fragmentation » s'impose à l'analyse. Elle offre de nouvelles perspectives en sociologie de l'art, ouvrant la discipline aux contingences historiques, économiques et politiques qu'une approche transdisciplinaire non restrictive commande.

Alors que le point de fuite de ce nouveau système interprétatif demeure la déconstruction d'une logique de domination ethnocentrique, l'analyse microsociologique des postures des plasticiens, sous la forme d'études de cas dans cette étude, illustre la persistance d'enjeux esthétiques, politiques, économiques en contexte décolonial[1042].

[1041] Mark Alizart, Stuart Hall, Eric Macé, Eric Maigret, *Stuart Hall*, éd, Amsterdam , 2007.

[1042] Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », in. *Cahiers des Amériques latines*, 2009.

3.3.3.2. Penser la pluralité artistique

Longtemps les institutions muséales ont occulté les personnes racisées de l'histoire de l'art, des représentations figuratives et invisibilisé ou exoticisé les plasticiens.

Cela s'explique par le fait qu'en Europe l'art grec ancien ait joué un rôle de tout premier plan dans la formation du goût classique et la production artistique - une création marquée au fil de son histoire par des innovations et des démarcations menant à de perpétuelles ruptures-. L'art contemporain comme les mouvements qui l'ont précédé rompt avec les formes de représentations, les techniques, la conception de l'espace, les matériaux employés : il s'inscrit dans l'esthétique du renouvellement en opposition avec le goût dominant. L'art européen s'actualise dans une création dite contemporaine qui cristallise ce que la sociologue Nathalie Heinich définit comme une production « actuelle ». Il est surtout symptomatique d'un état d'esprit tourné vers la « dématérialisation, conceptualisation, hybridation, éphémérisation, la documentation », un art quelque peu « désenchanté » souvent tourné vers la dérision et l'ironie – à savoir une distanciation vis-à-vis de l'œuvre et une contestation des normes traditionnelles poussée jusqu'à la radicalisation. Faut-il penser que l'art contemporain des pays du « Nord » ait été annoncé par la Grande Guerre et à sa suite par l'avènement du mouvement Dada ? Pour la sociologue, ce mouvement a été amorcé par l'acte premier de Marcel Duchamp (ready-made de 1914), et depuis, l'artiste, ayant perdu la foi, renonce à la production des valeurs. De la désacralisation, il songe à la déstructuration des représentations. Le signifiant n'est plus le signifié comme l'illustre le célèbre tableau du peintre René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1927*)*. L'artiste ne tient plus également à la matière noble, comme l'illustre la non moins célèbre œuvre de l'italien Piero Manzoni *Merde d'artiste* (1961), vendue en conserve et estimée de 50 000 à 70 000 euros. L'artiste est désincarné, explique-t-elle, il délègue sa production à des équipes délocalisées, son œuvre devient conceptuelle et virtuelle. Ne reste plus que la trace du produit : l'iconographie, les articles, les cartels de l'œuvre.

Récemment et par opposition, les populations des pays dominés investissent la création plastique si longtemps proscrite et s'emparent ainsi d'un espace de liberté. Ils entreprennent de rassembler les fragments épars (croyances, pratiques, histoire, techniques, mémoire etc.), – un processus créatif fondé sur l'impérieux besoin de raconter une histoire spécifique au lieu et de construire une œuvre à partir de l'expérience des minorisés que nous qualifions de « (dé) fragmentation »-. Les assemblages d'objets hétéroclites, de ressenti sont individuellement et collectivement signifiants. Ils évoquent des coutumes, des actes du quotidien soumis aux

conditions climatiques, à l'insularité, au syncrétisme culturel et social. Ils racontent l'Histoire et campent les perceptions autochtones du lieu et de l'expérience.

Contrairement à la posture de l'artiste européen, l'artiste antillais re-sacralise. Tout en empruntant le chemin de l'ironie, caractéristique de l'art contemporain européen, si l'on en croit Heinich, l'artiste antillais révèle les croyances profondes d'une partie de la population.

À travers l'art, les artistes expriment la transformation de l'expérience du dominé. Le corps est le véhicule qui le ramène du passé et l'ancre dans la modernité et la technologique.

Figure 106 : Eddy Firmin, Performance Récit des cimes, en cours depuis 2016 photo @inconnu

La performance d'Eddy Firmin est un exemple de réappropriation du corps physique du dominé, de son histoire et une expression de l'art contemporain. En 2016, l'artiste réinvestit le carcan à tiges, instrument jadis passé autour du cou de l'esclave pour l'empêcher de fuir et limiter ses

déplacements. Il place des caméras à l'extrémité de quatre perches qui lui permettent de se filmer et d'observer la réaction des passants. L'auteur de la thèse *La méthode bossale : pour un imaginaire et une pratique visuelle décolonisés* ne détourne pas totalement la symbolique de l'objet transposé à notre époque et figure aussi l'assujettissement à la modernité. Les effets de mode ou d'entraînement liés aux usages des nouvelles technologies de l'information et des télécommunications et leurs dérives -création, usurpation d'identités, de profils, vies imaginaires- vont quelques fois jusqu'à la schizophrénie. Le Guadeloupéen intrigue les badauds canadiens avec son dispositif de son point de vue, bien que cette société soit très sensible à la dérision de l'auto-surveillance comme critique des États omniscients, il constate avec stupeur, tristesse ou déception que « non-averti du collier anti-fuite...vraiment personne ne connaît cette histoire au Canada »[1043]. Pour autant la Culture, comme dirait De Certeau s'écrit au pluriel. Mais pour exister, elle a besoin de moyens.

3.3.3.3. Les mesures en cours

> « Les registres grâce auxquels un mouvement minoritaire peut prendre forme sont le culturel et le politique. Le danger qu'il convient de souligner, c'est qu'il risque toujours de se perdre dans l'un ou dans l'autre, le seul culturel ou le seul politique ».
>
> Michel de Certeau[1044]

En 2009 le Ministère des Outre-mer prend la mesure de la crise qui agite la société antillaise. Face aux revendications pour une justice sociale et économique, le gouvernement finance la « Kréyol Factory », la première exposition d'envergure d'artistes ultra-marins sur le sol hexagonal. Près de dix ans plus tard les minorités racialisées ne décolèrent pas. Le 22 mai jour de l'abolition de l'esclavage en Martinique et ironiquement jour de mon anniversaire, des mouvements anti-racistes se forment dans l'île et déboulonnent les statues de Victor Schœlcher à Fort de France ; le 7 juin des manifestants anglais s'attaquent à la statue d'Edward Colston, un célèbre négrier. Dans la foulée du mouvement Black Lives Matter, plusieurs statues de Christophe Colomb sont prises pour cible aux Etats-Unis. Comme en 2009, le Ministère des Outre-mer tente d'apaiser les esprits avec des mesures prises en urgence. Sans appréhender le

[1043] Eddy Firmin, entretien avec Catherine Kirchner-Blanchard, Messenger, le 11/06/2020.
[1044] Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, éd. Christian Bourgeois, 1980, p.125.

malaise racial profond qui gangrène la société française et faisant preuve d'une attitude un tantinet misérabiliste le 05 juin 2020 Annick Girardin, ministre des Outre-mer, et Franck Riester, ministre de la Culture, annoncent la publication d'un appel à candidatures pour la conception, la réalisation et l'installation d'une œuvre d'art en hommage aux victimes de l'esclavage au sein du jardin des Tuileries[1045].

Nous pouvons signaler la réactivité du gouvernement très soucieux d'éviter tout débordement sur le territoire, pour autant suffira-t-elle à endiguer la prise de conscience d'un dysfonctionnement ? On peut effectivement s'interroger sur l'efficacité d'une telle mesure que certains artistes n'hésitent pas d'ores et déjà à qualifier de sournoise. Ne serait-il pas temps de penser les modalités d'une politique de fond de l'intégration au prisme des quotas, de la révision des manuels scolaires, de l'instruction civique, de la création de lieux dédiés aux cultures et aux arts afro-caraïbéens ?

Si le politique et l'économique ont partie liée dans la production et la diffusion de la création plastique et que la fréquentation des musées et la renommée d'un artiste ou sa promotion tienne compte de ces politiques publiques, on comprendra qu'en attendant la mise en place des initiatives officielles nous nous soyons intéressés à la question de la réception des publics.

Notre projet d'enquête ethnographique pensé autour de l'exposition itinérante *Agora Mundo*[1046] a été organisé en partenariat avec la Fondation du « Tout-Monde » créée par Édouard Glissant. Notre démarche de recherche orientée autour de la spécificité des esthétiques afro-caraïbéennes. L'enquête avait pour objectif d'évaluer le degré de familiarité des publics avec les œuvres et leurs auteurs.

Le volet qualitatif se déploie selon trois axes principaux :

1- *Un premier axe proposait l'identification des prescripteurs de la visite.*
2- *Le second de mesurer le degré de satisfaction des publics*
3- *Le dernier d'évaluer la familiarité avec les œuvres et les artistes*

C'est dans ce cadre que nous avons mené une enquête par questionnaires limitée à cinq questions. Nous avons traité 99 questionnaires. Les résultats du premier axe ne figurent pas

[1045] Ministère de la culture, *Appel à candidature réalisation d'un mémorial en hommage aux victimes de l'esclavage* https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Appel-a-candidature-realisation-d-un-memorial-en-hommage-aux-victimes-de-l-esclavage consulté le 12/06/2020.

[1046] Miguel Marajo, site de l'artiste, http://www.miguel-marajo.com/AgoraMundo-MuseeduToutMonde.html

dans cette thèse et les questionnaires scannés restent à disposition, mais pour des raisons pratiques ne figuent pas en annexe.

Degré de satisfaction des publics

À la question « Avez-vous apprécié cette exposition ? » : sur les 99 réponses traitées, deux questionnaires étaient des non-réponses. 4 enquêtés ont répondu être moyennement satisfaits, 3 n'ont pas apprécié l'exposition et 90 autres ont été affirmatifs.

Si l'intérêt et le plaisir de l'expérience sont indéniables, les réponses liées à la connaissance des artistes sont clivées.

Connaissance des artistes

53 enquêtés admettent ne pas connaître les artistes. Six ne pas répondent pas. Parmi les 40 autres enquêtés qui disent connaitre les artistes, une majorité dit n'en connaitre que quelques-uns et parfois qu'un seul. Le plasticien vénézuélien Ismaël Mundaray qui est une personnalité connue en Caraïbes est l'unique enquêté à connaître tous ses pairs.

Il est intéressant de noter la curiosité des visiteurs. Ils ont fait le déplacement sans connaissance des œuvres ou des plasticiens pourtant emblématiques dans les Caraïbes-Amériques, mais nous émettons l'hypothèse que le nom d'Édouard Glissant a joué un rôle prépondérant dans l'attrait pour l'évènement pictural et sculptural « Édouard Glissant, nous aimons tous », de même que la date symbolique du finissage de l'exposition, un 22 mai, est signifiante puisqu'elle correspond à la date de l'abolition de l'esclavage en Martinique.

Circonscription

Dans notre questionnaire, nous avons également demandé aux enquêtés de définir les Arts de la Caraïbe et de dire si selon eux ils seraient

a)L'expression d'une origine géographique ?

Oui	63	Non	19	Ne sait pas	6

Ils sont une large majorité à penser la spécificité plastique de ces créations en lien avec le lieu de production des œuvres, d'origine de l'artiste ou du sentiment d'appartenance de celui-ci. 10 enquêtés n'ont pas répondu à la question et l'un d'entre eux répond qu'il est impossible de répondre à pareille question.

b) L'expression d'un processus historique ?

Oui	73	Non	8	Ne sait pas	8

73,3% des sondés pensent que ces créations expriment ou s'inscrivent dans l'historicité du lieu ou dans l'histoire de France. Le questionnaire ne permet cependant pas de préciser ce point. 10 enquêtés n'ont pas répondu et 8 ne savent pas.

Tout au long de cette étude nous avons montré que le processus de formation sociale, l'apparition de la profession de plasticien depuis la fin de la seconde guerre mondiale, qui a mené à la réappropriation de pratiques interdites permettaient clairement de conclure à une reconquête de la création plastique comme un processus historicisé. Bien qu'il ne soit pas impératif de lier cette création contemporaine à l'esclavage, il nous semble difficile de faire l'impasse sur cette dimension dans ces expressions plastiques contemporaines.

c) l'expression de la diversité ?

Oui	72	Non	10	Ne sait pas	7

10 enquêtés n'ont pas répondu à la question, 7 ne savent quoi répondre, 10 sont catégoriques et pensent que ces créations ne sont pas une expression de la diversité. Le terme diversité n'ayant pas été explicité dans le questionnaire et le cadre de l'exposition ne nous ayant pas autorisé à interviewer les visiteurs à sa suite, nous ne sommes pas en mesure de rendre compte du sens de ce terme pour les enquêtés. Toutefois nous notons que Madame R.S., une commerciale âgée de 52 ans dit ne pas apprécier l'emploi du terme, sans préciser pourquoi. Si la définition du lexème peut sembler opaque pour certains ou inadéquate, 71,2 % des enquêtés estiment que les arts de la Caraïbes sont bien l'expression de la diversité. Monsieur G. Q âgé de 70 ans pense que ces créations sont à la fois l'expression d'une origine géographique, historique et de la diversité. Pour le galeriste « Il y a tout cela à la fois. À partir d'un environnement géographique, ouverture vers d'autres cultures et tendance vers une ligne commune ». Madame O. B-P, retraitée fait elle aussi le lien entre toutes ces catégorisations. De même Madame M-C. P âgée de 64 ans, n'a pas mentionné sa profession, mais signale en

revanche que « c'est le tout ensemble ». Pour l'artiste Ismaël Mundaray âgé de 63, il est question d'une expression de la diversité « un plus aussi de la diversité du monde ».

À travers cette enquête nous voulons souligner l'intérêt de circonscrire les contours d'une création peu connue, peu visible et l'articulation possible entre valorisation des arts, culture des dominés et paix sociale. Notre thèse illustre l'historicité et l'actualité de notre propos ainsi que le lien entre le maintien de la domination systémique et symbolique, l'invisibilité des dominés, méconnaissance de l'altérité et violences sociales.

L'immobilisme des institutions françaises ou la faible prise en considération des revendications de toute une frange de la population française est un non-sens pour le pays des droits de l'Homme. Cette rigidité institutionnelle pourrait être atténuée par le recensement de la profession d'artiste, la valorisation des créations plastiques issues de la diversité ethnoculturelle et la promotion au sein de la République.

Ce constat, d'autres pays l'ont acté. Pour exemple citons ce qui existe Outre- Atlantique et notamment au Canada où le Musée des Beaux-arts de Montréal a mis en place des ateliers de médiation sur le processus d'équité culturelle DAM (Diversité Artistique Montréal).

En attendant des mesures de fond étatiques, les plasticiens montent artistiquement à l'assaut ; car comme l'historien anthropologue, et homme politique sénégalais Babakar Sali le soulignait en 1988, il est envisageable de se passer de l'approbation de l'autre, si nécessaire. Et dans ce cas, il revient aux artistes d'en appeler « aux arts comme on en appelle aux armes ».

Figure 107 : Claude Cauquil, J'en appelle aux arts comme on en appelle aux armes, acrylique sur bois 350 cm X 400 cm, place Eugène Mona, esplanade du Tropiques Atrium, Fort de France, exposition « Rezistens », hommage à Georges Floyd, Claude Cauquil 2020 photo @Tropiques Atrium

Les plasticiens et l'institution Tropiques Atrium proposent une action plastique engagée. Mickaël Caruge en appelle à la survivance ; pour l'artiste « Vivre ensemble paraît être un des enjeux majeurs de l'époque actuelle, tant dans l'acceptation de sa propre histoire, de celle des autres, que dans le respect des droits, des devoirs et des valeurs civiques, lié à la cohabitation entre HUMAINS [1047] ". Bahbou peint la « Rézistan's », Wolfric évoque un « Acte en résistance » et Claude m exprime un simple « J'en appelle » qui ouvre la voie à des réactions institutionnelles, politiques, économiques, sociales et bien entendu plastiques. Ces artistes ont

1047 Mickaël Caruge, Face Book 13/06/2020.
https://www.facebook.com/photo?fbid=690480694857905&set=a.150682555504391 consulté le 14/06/2020.

réalisé des fresques du 20 mai au 10 juin 2020 sur la devanture du Tropiques Atrium. À travers leurs œuvres, ils montrent la nécessité de l'abolition des préjugés, d'un éveil de la conscience, du développement d'opportunités pour les plasticiens qui restent essentielles.

Porté par des figures aussi emblématiques que Toni Morrison ou Jean-Michel Basquiat, qui sont représentées dans l'œuvre, Claude Cauquil qui, rappelons-le est métropolitain[1048], exprime dans cette fresque la mobilisation planétaire et les problématiques qui traversent la société moderne. Cet art militant dit aussi le courage qu'il faut pour vivre et pour changer une vision du monde étriquée lorsqu'elle ne peut souffrir la différence. Enfin le travail de ces artistes illustre que, face à l'inertie des pouvoirs publics, une dose de solidarité, de courage, d'espoir et de mobilisation s'impose.

[1048] Claude Cauquil, (voir Annexe 2, enquête par questionnaire).

CONCLUSION

I have a dream

> […] Ne cherchons pas à satisfaire notre soif de liberté en buvant à la coupe de l'amertume et de la haine. Nous devons toujours mener notre lutte sur les hauts plateaux de la dignité et de la discipline. Nous ne devons pas laisser nos revendications créatrices dégénérer en violence physique. Sans cesse, nous devons nous élever jusqu'aux hauteurs majestueuses où la force de l'âme s'unit à la force physique. Le merveilleux esprit militant qui a saisi la communauté noire ne doit pas nous entraîner vers la méfiance de tous les Blancs, car beaucoup de nos frères blancs, leur présence ici aujourd'hui en est la preuve, ont compris que leur destinée est liée à la nôtre. L'assaut que nous avons monté ensemble pour emporter les remparts de l'injustice doit être mené par une armée bi-raciale »[1049].

Dans cette étude nous avons rassemblé les éléments nécessaires à la compréhension du contexte de création des esthétiques afro-caraïbéennes. Nous avons montré qu'en dépit de débuts tardifs, de leur diversité objectivable, de leur différence comme « processus adéquate à la construction de systèmes d'identification culturelle » [1050], les artistes afro-caraïbéens et ceux de la diaspora, parce qu'ils sont inclus dans la sphère française des arts, peinent encore à être identifiés et souffrent d'une faible visibilité et de reconnaissance à l'échelon national comme international. Pour rendre compte de cet état de fait, nous avons mis en évidence la persistance d'une tradition de mise en concurrence des îles entre elles, des subalternes entre eux et comment cette politique du « divisé pour mieux régner », la faiblesse structurelle des lieux de formation ou de monstration, la distance géographique, les conditions douanières particulières formaient obstacle à la l'exportation d'une scène artistique abondante. L'observation montre que la relation complexe qui s'établit entre la production plastique et la réceptivité des publics se fonde

[1049] *I have a Dream*, est un discours public prononcé par le militant noir américain et pasteur des droits civiques Martin Luther King Jr. Lors de la marche de Washington pour l'emploi et la liberté le 28 août 1963, dans lequel il a appelé à des droits civils et économiques et à la fin du racisme aux États-Unis.
[1050] Homi Bhabha, (Op. Cit.), p.76.

moins sur la valeur des représentations figuratives que sur la méconnaissance. Nous avons mis en évidence les multiples enjeux des recherches en esthétique pour la visibilité d'une esthétique de l'altérité. Nous avons identifié les différentes stratégies et rationaliés des plasticiens dans le processus d'identification culturelle soit à partir d'une posture de marginalité, soit pour reprendre l'expression d'Homi Bhabha « dans une tentative de gagner le centre » [1051]. En dépit de ces difficultés, les créateurs font montre d'audace, d'ingéniosité et déploient moultes initiatives et stratégies individuellement ou collectivement qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans les principes de dénégation ou de contestation afin d'exister et d'exprimer les spécificités d'une création plastique jeune, métissée et loquace.

À la question « Pourquoi je fais des films ? » Raoul Peck, le réalisateur césarisé en 2018 pour son documentaire *Je ne suis pas votre Nègre répondait* « Parce que c'est beaucoup plus convenable que de brûler des voitures »[1052].

À l'instar du Haïtien, les artistes de notre corpus luttent globalement pour l'estime de soi et non pas uniquement pour la reconnaissance exogène de leurs pratiques et de leur travail. Ils n'ont de cesse de donner à voir le quotidien des artistes éloignés des lieux de consécrations et de l'art dit légitime. L'engagement pour faire émerger « l'art caché » [1053] de la France sur le Continent ou ailleurs, va de pair avec celui de jeter la lumière sur les contradictions d'une nation dans le déni, balbutiante qu'elle est à admettre sa reluctance à embrasser l'altérité culturelle. Galvanisés par de tels enjeux et le succès de leurs pairs issus des Caraïbes hispanophones et anglophones, ils ne désarment pas et œuvrent pour le dépassement des violences symboliques, d'un racisme systémique et des contraintes logistiques qu'ils ne connaissent que trop.

Tandis que l'État met en place des « mesurettes », fait preuve de démagogie et distille des subventions au compte-goutte à un vivier d'artistes sélectionnés à partir d'un cahier des charges pensé depuis Paris - une aide à la création qui pour certain fait courir de risque d'aboutir à un art officiel légitimé par des institutions qui ne sont pas insensibles à des critères non culturels : influence poids des « réseaux » de relations, effets de mode-, les autres comme les Fondations spéculent sur le renouvellement des esthétiques contemporaines. Ils saisissent les enjeux patrimoniaux et lucratifs d'une création pensée au prisme de l'évolution du « goût » désormais « omnivore ».

[1051] Homi Bhabha, (Op. Cit.), p.275.

[1052] Raoul Peck, *J'étouffe*, in. « Cette semaine : " être noir en France " » N° 301, Le un Hebdo, 17/06/ 2020. https://le1hebdo.fr/journal/jetouffe/301/1/article/j-touffe-3898.html consulté le 17/06/2020.

[1053] Aude de Kerros, *L'art caché, Les dissidents de l'art contemporain*, éd. Eyrolles, 2007.

Les plasticieux élaborent quant à eux un travail de fond et un discours authentique, sincère et innovant dans un marché de l'art français essoufflé. Cette ouverture à la diversité ethnoculturelle, qu'une catégorie de plasticiens appelle de ses vœux, bien que placée sous le signe de la marchandisation, est une condition du vivre ensemble et de la paix sociale. D'autres ont une approche plus anthropologique des arts visuels, définie comme un ensemble de pratiques symboliques et matérielles d'une société qui réactualise le sens de la différence culturelle et les relations de dominant à dominé. C'est tout au moins le signal que les étudiants stagiaires du Campus Caraïbéen des Arts émettent lorsque qu'ils prennent part à une exposition post-covid intitulée *Existence #2*[1054] qui ne fait que réitérer un désir de vivre pour soi, mais aussi dans le monde des arts et d'offrir des alternatives qui se révèlent aussi être un projet politique, un projet de résistance d'abord contre l'univocité culturelle, ensuite contre l'injonction institutionnelle et marchande d'une conformité mondialiste. Ces revendications ne sont pas insensées si l'on considère qu'en 2003, *l'Annuaire de l'art contemporain* de la Direction des Musées de France confirmait que sur 998 lieux d'exposition en France hexagonale, 217 étaient situés à Paris [1055]. Rappelons simplement que le musée du MémorialActe en Guadeloupe ne date que de 2015 et qu'en Martinique, s'il est question d'installer un musée d'art contemporain au sein des locaux de l'ancien Palais de Justice de Fort de France en 2024, comme en atteste l'exposition inaugurale du Musée d'art contemporain de Martinique -MACMA-, organisée par la Collectivité Territoriale de la Martinique -CTM- le 15 janvier 2021, dans l'Agora de l'hôtel de la CTM, à l'exception de l'espace privé de monstration

[1054]Exposition organisée avec le concours des étudiants stagiaires du Campus Caribeen des Arts Tiffanie Cimper, Kevin Jérémie et Médy Gassette, vernissage le 20/06/2020, Galerie 14N61W, exposants : « Alice ARNAUD - Jean-Marc Bullet - Pauline & Mathilde Bonnet - Jonathan Claude - Marvin Fabien - Bahbou Floro - Yann Montout - Jérémie Priam - Ludgi Savon - Stedy Théodore - Alex Kvry - Kidjahna Waccus ».

[1055] CNAP (Centre national des arts plastiques), *Annuaire de l'art contemporain*, mars 2003, Direction des Musées de France, INSEE, RP 1999.

de la Fondation Clément en Martinique, il n'existe à ce jour aucun Musée d'art contemporain dans cette Région.

Si cette situation résulte de mésententes locales, elle ne minimise pas la faible considération du Centre à l'égard des Régions de la Caraïbe puisque, comme l'illustre l'étude statistique de l'INSEE sur la *densité en lieux institutionnels d'art contemporain par commune*[1056]qui tout en proposant une étude au niveau national ne s'embarrasse pas de cartographier les départements français des Outre-mer.

De même signalons que la consultation du Fonds national (FNAC) et du Centre national pour les arts plastiques (CNAP) ne facilite pas non plus l'objectivation de la profession de plasticien de ces régions françaises et de leur diaspora. Si l'entrée par nom et prénom d'un artiste permet de retrouver les quelques plasticiens figurant dans la base de données des œuvres du Fonds national d'art contemporain répertoriant près de 8900 œuvres sur les 105000 acquises par l'État depuis 1791, l'identification de l'origine ethnoculturelle des artistes reste une gageure. Ainsi le plasticien martiniquais Ernest Breuleur apparaît dans la catégorie française et le photographe David Damoison né à Malakoff est mentionné dans la catégorie française/Antilles. On pourrait objecter que ces éléments ne sont pas indispensables et qu'un artiste reste un artiste indépendamment de son origine. Cependant comme nous avons tenté de le démontrer dans cette étude, l'élaboration de tels outils reste une condition de la scientificité d'une sociologie des arts et de la cuture. Elle permettrait de consolider les connaissances et ceci à l'heure où nous

apprenons la fermeture de la Colonie barrée et la suspension des séminaires de « l'Université décolonisons les arts ». Sans reprendre ici l'analyse de tout ce qui est impliqué dans l'absence d'une enquête de la profession d'artiste en région, nous réitérons l'intérêt du recensement des plasticiens de la zone Caraïbe, utile à une cartographie de la profession d'artiste plus inclusive.

1056 Teodoro Gilabert, « La géographie et l'analyse des politiques de diffusion de l'art contemporain en France », in. *Sociologie de l'Art 2006 /2-3 (OPuS 9 & 10)*, Cairn, pp.161-178. DOI : 10.3917/soart.009.0161. URL: https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-2-page-161.htm consulté le 02/12/2020.

Cette thèse pose aussi la question si controversée de la réouverture du débat sur les quotas et la possibilité de réviser l'article premier de la constitution française comme ce fut le cas pour la question de la parité homme-femme. Elle illustre que si la question de la différence culturelle reste un sujet brûlant en France, elle fit l'objet d'une attention toute particulière dans les autres pays de la zone Europe, aux Etats-Unis ou au Canada. Comme le signale Eddy Firmin[1057] à propos du Réseau d'Études Décoloniales canadien, la question de l'artiste afrodescendant dans l'espace muséal se pose toujours. L'adresser relève de l'intérêt général, car ajoute-t-il « l'Occident a inventé le principe de race et d'une gradation de l'humain du Noir au Blanc. Le projet décolonial est d'opérer un déplacement du discours qui ne s'établit plus d'une extrémité de la borne à l'autre, mais à l'intérieur de ces deux bornes où se trouve toute l'humanité, permettant ainsi une raisonnance positive sur toutes les problématiques » [1058].

Ce qui est saisi entre les extrémités, c'est cet espace décolonialiste par ses voix plurielles, une insertion « dans la phrase », un renversement de la dijonction temporelle et spatiale ex-centrique dont parle Homi Bhabha, une incursion de l'acteur dans le discours pour repenser la place des subalternes dans l'espace muséal contemporain. [L'en dedans de la phrase] est donc le prédicat de la (dé) fragmentation décoloniale. La temporalité discursive mise en avant n'est plus celle de l'écart historisiste, mais celle du conditionnel présent reformulant les enjeux de la monstation comme l'illustre la conférence intitulée *Repenser le Musée : Comment repenser le musée ? // How do we rethink the museum?* [1059]

[1057] Eddy Firmin est docteur en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal (Canada). Il est aussi un des coordinateurs de la revue minorit'Art.

[1058] Eddy Firmin, entretien avec L'Arbre du voyageur, publié le 02/12/2020, consulté le 02/12/2020.

[1059] Musée des Beaux-Arts de Montréal, conférences Webinaire, *Repenser le Musée : Comment repenser le musée ? // How do we rethink the museum?,* animée par Ansfrid Tchetchenigbo, conseiller culturel au Conseil des Arts de Montréal. Panéliste // Diane Gistal, Michaëlle Sergile, Erell Hubert, Laura Vigo, Jade Almeida, Brintha Koneshachandra, 04/ 12/ 2020.

SOURCES ET ARCHIVES

RAPPORTS OFFICIELS

Babé, L., & Coudray, A. (2013). « Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture (création artistique) », *Repères DGCA.*
Ministère Culture & Communication.

Césaire, A. (1946, Mars). *Discours d'Aimé Césaire*.
J.O. des débats de l'Assemblée Nationale Constituante n°23.

Césaire, A. (2013). *Écrits Politiques I, Discours à l'Assemblée nationale 1945-1983.*
Nouvelles Editions Place.

Clidière, S. (1983). *Etude sur l'expression culturelle des communautés originaires des Antilles et de la Guyane.*
Ministère de la Culture et Secrétariat d'Etat chargé des Départements et Territoires d'Outre-mer.

DAC Martinique. (2015). *1% artistique en Martinique : 52 ans de création* (Vol. 1). Fort de France, Martinique.

Dehaye, P. (1976). *Les difficultés des métiers d'art, rapport au Président de la République*.
Paris.La Documentation française

Four, P.-A. (1993). « La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds régionaux d'art contemporain ». *Politix. Revue des sciences sociales du politique.*
Institut d'études politiques de Paris.

Friedberg, E., & Urfalio, P. (1986). *La décentralisation culturelle au service de la culture nationale.*
Paris, La Documentation française.

Millia-Marie-Luce, M. (2015). «Le renouvellement des institutions 1870-1945», in. *Le Conseil Général de la Martinique 1827-2015.*
Conseil Général.

Rigaud, J. (1979). *Les relations culturelles extérieures, Rapport au ministre des Affaires étrangères.*
Paris, Documentation française.

Saez, G. (1988). « Modernisation et corporatismes dans la politique culturelle française », in *L'Etat et les corporatismes.*
Paris, PUF.

ARTS ET CULTURE

Peterson, R., & Simkus, A. (1992). « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups», in. *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. University of Chicago Press.

SOCIAL ET ECONOMIQUE

Demougeot, L. (s.d.). *Enquête emploi en continu en Martinique : Stabilité du chômage en 2015*. INSEE

Gonsard, H. (2016). *Guadeloupe Rapport 2015*. Institut d'Emission des Départements d'Outre'MEr (IEDOM).

Zinzou, L. (2017). *Mémoire de l'esclavage, devoir d'avenir*

ENTRETIENS -Annexe N°1-

Achille, E. Propos recueillis par CKB, 10/12/2013.
Apocale, D. Propos recueillis par CKB, 09/01/2014.
Bessard, J. Propos recueillis par CKB, 15/04/2015.
Breleur, E. Propos recueillis par CKB, 17/04/2015.
Dominguez, A. Propos recueillis par CKB, 21/10/2016.
Donatien, P. Propos recueillis par CKB, 26/06/2017.
Elizéon, S. Propos recueillis par CKB, 12/12/ 2013.
John, V. Propos recueillis par CKB, 16/04/2015.

Kouyaté, A. Propos recueillis par CKB, 15/10/2016.
Louise, R. Propos recueillis par CKB, 15/12/2016.
Maximin, D. Propos recueillis par CKB, 27/01/ 2014.
Médélice, R. Propos recueillis par CKB, 13/04/2015.
Nabajoth, A. Propos recueillis par CKB, 27/05/2017.
Pédurand, B. Propos recueillis par CKB, 10/10/2016.
Plasse, F. Propos recueillis par CKB, 18/07/2017.
Poupel, A. Propos recueillis par CKB, 23/05/2017.
Thomarel, P. Propos recueillis par CKB, 14 /06/2015.

ENQUÊTE PAR QUESTIONNAIRE -Annexe N°2-

Bernabé, C. Enquête effectuée par CKB, 13/12/2016.
Bessard, J. Enquête effectuée par CKB, 29/12/2015.
Cauquil, C. Enquête effectuée par CKB, 11/04/2015.
Jean-Charles, J. Enquête effectuée par CKB, J. 10/09/2016.
Joséphine, A. Enquête effectuée par CKB, 11 / 12 / 2016.
Laouchez, L. Enquête effectuée par CKB, 03/04/2015.
Marajo, L. Enquête effectuée par CKB, 15/12/2016.
Musquer, S. Enquête effectuée par CKB, 20/12/2016.
Poirier Nkpa, F. Enquête effectuée par CKB, 08 01 2017.
Romain G. Enquête effectuée par CKB, 05/12/2015.

REMUNERATION DES ARTISTES -Annexe N°3-
ENQUÊTE PAR QUESTIONNAIRE EN LIGNE -Annexe N°4-

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SCIENTIFIQUES

Archives Nationales. (s.d.). *Notes sur la Guadeloupe* (Vol. col. C7 A. 2).

Adorno, T. W., Fenkel-Brunswik, E., Levinson, D., & Stanford, N. (1950). *The Authoritarian Personality.*
New York: Harper & Row.

Alizart, M., Macé, E., & Maigret, E. (2007). *Stuart Hall.*
Amsterdam.

Andrews, K. (1978). *Spanish caribbean, trade and plunder* 1530-1630. New Haven, Yale, University Press.

Anonyme. (1961). « Description de l'isle de Saint Vincent », in. *Annales des Antilles.* Bulletin de la Société d'histoire de la Martinique n°9.

Anta Diop, C. (1954-1979). *Nations nègres et cultures* 4e édition.
Présence Africaine.

Assogba, Y. (1999). *La sociologie de Raymond Boudon. Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique,* Les Presses de l'Université de Laval (P.U.L) et L'Harmattan.

Augé, M. (1979). *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie.*
Hachette

Ballet, J. (s.d.).(1894-1899). *La Guadeloupe* (Vol. IV).
Imprimerie du gouvernement.

Barbot, J. (1745-47). « A description of the Coasts of North and South Guinea » (Vol. II). Londres: University of Virginia Library, in. Thomas Astley, *A New General Collection of Voyages and Travels*, vol. 2, plate 69.
University of Virginia Library.

Bastide, R. (1960). *Problème de l'entrecroisement des civilisatoins et de leurs œuvres* (Vol. II). Paris. PUF.

Bastide, R. (1967). *Les Amériques noires* : les civilisations africaines dans le Nouveau Monde, Paris. Payot

Benhamou, F., Collectif, Chavance, B., Gélédan, A., & Baslé, M. (1993). *Histoire des pensées économiques, Les fondateurs.* Dalloz-Sirey.

Berthet, D. (2012). « Pratiques artistiques contemportaines en Martinique », *Esthétique de la rencontre 1*. L'Harmattan.

Berthet, D. (2015).*40 entretiens d'artistes. Martinique, Guadeloupe.* Tome 1 et Tome 2, L'Harmattan.

Berthet, D. (2020). Nouvelle édition, *Art contemporain en Martinique*. L'Harmattan.

Bidonot, C. (2017). *Top Outre-Mer : édition complète.* Promodom.

Bracy, C., & Berthet, D. (2000). *Recherches en Esthétique.* CEREAP.

Berthet D. (2015). « Créations insulaires », *Recherches en Esthétique*, n° 20, Berthet D. (dir.), Fort-de-France, CEREAP.

Bhabha, H. (1994-2007). *Les lieux de la culture*. Payot.

Blumer, H. (2004). « Les problèmes sociaux comme comportements collectifs », in. *Politix* Revue des sciences sociales du politique, vol. 17, n°67, troisième trimestre. (L. Riot, Trad.). Persée.

Bonniol, J.-L. (s.d.). *La formation économique et sociale des Antilles, Historial antillais et guyanais, Guadeloupe et Martinique, des îles aux hommes, Tome 1*. Société Dajani.

Boudon, R. (1974). « L'inégalité des chances, La mobilité sociale dans les sociétés industrielles », in. *Revue française de science politique*, 24e année n°6.

Bourdieu. (1979). *La distinction critique sociale du jugement.*
Les éditions de minuit.

Bourdieu, P. (1966). « L'école conservatrice. Les inégalités devant l'école et devant la culture, les changements en France », in. *Revue française de sociologie*.

Breton, L. P. (1664). *Petit catéchisme ou sommaire des trois premières parties de la doctrine chrétienne.* (T. d. insulaires, Trad.) Auxerre.

Broadman, H. G. (2006). *Africa's silk road: China and India's new economic frontier.*
World Bank Group Publications

Burnett Tylor, E. (1871-1873-1920). *La civilisation primitive.* (P. Brunet, Trad.).
Alfred Cortes

Canclini G. (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (traduction Christopher L. Chiappari et Silvia Lopez).
Minneapolis, University of Minnesota Press.

Césaire, A. (1955 , 2004). *Discours sur le colonialisme*.
Présence Africaine

Cuche, D. (1996-2001-2004-2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*.
La Découverte.

Cusset, F. (2003). *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis.*
Paris: La Découverte.

Debien, G. (1974). *Les esclaves aux Antilles françaises, (XVIIe et XVIIIe siècles), Basse-Terre et Fort-de-France, Société d'histoire de la Guadeloupe et Société d'histoire de la Martinique*.
Institut d'histoire de l'Amérique française.

CNAP (2003), *Annuaire de l'art contemporain*.

De Certeau, M. (1980). *La culture au pluriel*.
Christian Bourgeois.

De Chasseboeuf de Volney, C.-F. (1799). *Voyage en Syrie et en Egypte, Pendant les années 1783, 1784 et 1785.*
Dugour et Durand.

Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique,* in. Politix Paris. Belin

Durkheim, E. (1912-1968). *Les formes élémentaires de la vie religieuse.* Les Presses universitaires de France.

Dussel E. (2002) *L'Éthique de la Libération. A l'ère de la mondialisation et de l'exclusion*. L'Harmattan.

Du Tertre, J.-B. (1667). *Histoire générale des Antilles habitées par les François, thomas 1667-1671, 4 tomes en 3 volumes.* Hachette et la BNF.

Fraser, N. (2005, 2011). *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et Redistribution.* La Découverte/Poche.

Gilroy, P. (2015). *Postcolonial Melancholia*. Columbia University Press.

Grignon, C., & Passeron, J.-C. (1989). *Le savant et le populaire.* Paris. Gallimard.

Hall, S., & Lépinard, E. (2009). *Identités et cultures, Politiques des cultural studies.* Montréal.

Hatier, *Manuel d'Histoire-Géographie Antilles-Guyane.* (2001). Hatier International.

Hall, S. (1997). *Representation, cultural representations and signifying practices.* Stuart Hall.

Harcourt Lamiral, D. (1789). *L'Afrique et le peuple africain.* Dessenne.

Havard, G., & Augeron, M. (2013). *Un continent en partage. Cinq siècles de rencontres entre Amérindiens et Français, Les Indes Savantes-Rivages des Xantons.* Centre de Recherches sur les Mondes Américains.

Hazael-Massieux, C. (2005). *Les langues créoles Formation et évolution dans le contexte des contacts de langues dans la Caraïbe*. Université de Provence.

Herniaux, D., & Lydon, A. (2012). *La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exótica': El caso de los koi moko maoris - Geografia de los imaginerarios.* (J.-F. Staszak, Trad.)

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

Herskovits. (1962). *L'Héritage du Noir, Mythe et réalité.* Paris.
Présence Africaine.

Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance.* Paris.
Cerf.

Honneth, A. (2014). *De la reconnaissance à la liberté.*
Le bord de l'eau.

Huguette, & Chaunu, P. (1955-1957). *Séville et l'Atlantique, 8 t. 11 vo., t. 8.* Paris.Sevpen.

Jimenez, M. (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique ?*
Gallimard.

Marie-Louise, J. (2012). *Suffrin : le Dogme de Cham. Mythe, religion et croyance*.
HC

Menger, P.-M., & Passeron, J.-C. (1994). *L'art de la recherche.* Documentation Française.

Merleau Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible.*
Gallimard.

Moreau, J.-P. (1992). *Les Petites Antilles de Christophe Colomb à Richelieu.* Paris. Karthala.

Moscovici, S. (1984). *Psychologie sociale.*
PUF.

Moulin, R. (1967). *Le Marché de la peinture en France.*
Documentation Française.

Moulin, R. (1992-1997). *L'artiste, l'institution et le marché.*
Flammarion.

Musée national d'art moderne. (1987). *La Collection.* Paris.
Centre Pompidou.

Musée national d'art moderne. (1996). *La Collection, Acquisitions, 1986-1996.*
Paris.
Centre Pompidou.

Restany, P. (1990). *Trente ans de Nouveau Réalisme.*
La Différence.

Rovelas, M. (2019). *Mémoires de sang Mémoires de vie, Mythologies créoles.* Les Editions de Paris.

Ortiz, F. (1921-1923). *Los Cabildos Afrocubanos.* La Universal.

Ortiz, F. (1951). *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba.* La Havane.

Péquignot, B. (2007). *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture.* L'Harmattan.

Petitjean-Roget, H. (s.d.). « Les populations amérindiennes : aspects de la préhistoire antillaise », in. *Historial antillais et guyanais, Guadeloupe et Martinique, des îles aux homme Tome 1.* Société Dajani.

Portecop, J. (1980). « Les populations animales et végétales originelles », in. *Historial Antillais et Guyanais* Tome 1. Société Dajani.

Price, R., & Price, S. (2005). *L'Art des Marrons.* Vents d'ailleurs.

Lefebvre, G. (1981). *Saint-Barthélemy: francophonie de Blancs Créoles.* Québec français.

Lemoine, F. (2009). *L'économie de la Chine.* La Découverte.

Lirus, J. (1979). *Identité Antillaise.* Caraïbéennes.

Richards, S. (2016). *Making Work Work: The Positivity Solution for Any Work Environment.* Sterling Ethos.

Ricœur, P. (2003). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris. Seuil.

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

Paris.

Penguin Books, Seuil.

Saint-Hilaire. (1939). *Voyage au Sud de Rio, Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821),* (tr. Port.).

2e éd. São Paulo.

Sainton, J.-P. (2012). *Histoire et Civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles). Le temps des matrices : économie et cadres sociaux du long XVIIIe siècle* (Vol. Tome 2).

Karthala.

Saki, M. (2012). *La chartre de l'impérialisme.*

Pyramide Papyrus Presse.

Satineau, M. (1928). *Histoire de la Guadeloupe sous l'Ancien Régime 1635-1789.*

Payot.

Tiburce Fortuné, F. (1994). *La voie du Fwomajé, L'art du dedans, René Louise, Le marronisme ou la quête de l'essentiel, hier et demain.*

Association Fwomajé et Fernand T. Fortuné Martinique.

Tiffany, D. (2004).*My Silver Planet, A Secret History of Poetry and Kitsch*.

JHU Press.

Trilles, R. P. (1912). *Le totémisme chez les Fân.*

Münster.

Tronche, A. (2003). *Hervé Télémaque.* Paris.

Flammarion.

Vallois, H.-V. (1943). *Anthropologie de la population française.* Toulouse-Paris.

Didier.

Vedel, G. (1949). *Manuel élémentaire de Droit Constitutionnel*, Revue internationale de droit comparé. Vol. 1

Vergès, F. (2017). *Le ventre des femmes : capitalisme, racialisation, féminisme*.

Albin Michel.

Vergès, F., Dambury, G., & Cukierman, L. (2018). *Décolonisons les arts!*

Arche.

Verlaine, J. (2013). *Les galeries d'art contemporain à Paris de la Libération à la fin des années 1960. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*.
De La Sorbonne.

Villagordo, E. (2015). *L'artiste en action*.
L'harmattan.

Von Goethe, J. W. (1810). *Traité des couleurs, le Farbenlehre.* Munich:
de Munich.

Whitten, N. E., & Szwed, J. F. (1969). *Afro-American Anthropology. Contemporary Perspectives.*
The Free Press.

Xuriguera, G. (1996). *Michel Rovélas.* Paris.
Garnier Nocera.

ARTICLES SCIENTIFIQUES

Bastide, R. (1955). « Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien », in. *Anais do 31e Congresso International de Americanistas*, vol. 1.
Anhembi, São Paulo.

Benoist, J. (1963). « Les Martiniquais anthropologie d'une population métissée », in. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris,* XI° Série, tome 4 fascicule 2.

Bérard, B. & Lafleur, G. (à paraître). « Français et Indiens dans les Caraïbes au XVIIe siècle », in. Mickaël Augeron et Gilles Havard. (Dir.), *Français et Indiens d'Amérique : histoire d'une relation singulière, XVIe-XXIe*. Paris.
Albin Michel.

Berthet, D. (2008). « Une esthétique du lieu », in. *Khoko, Joseph René-Corail.*
HC.

Bourguignon, E. (1969). « Haïti et l'ambivalence socialisée : une reconsidération », in. *Journal de la Société des Américanistes* .

Bracy, C. (2009). « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970,
in., *Anthologie de la peinture en Guadeloupe.*

Brautigam, D. (2009). *The Dragon's Gift, The Real Story of China in Africa.* Oxford University Press.

Breleur, E. (1998). *Ernest Breleur*.
HC.

Cancelier, S. (s.d.). *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes.*
Creolart, Diffusion.

Chartier, R. (44e année 1989), « Le monde comme représentation », in. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 44e année, N. 6.

Chivallon, C. (2007). La quête pathétique des études postcoloniales, in. Marie-Claude Smouts, *La situation postcoloniale: Les postcolonial studies dans le débat français.*
Presses de Sciences Po.

Condé, M. (s.d.). « Un Caliban de la peinture », in. *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe*,
HC.

Desse, M. (1990). « Les nouvelles formes de polarisation urbaine en Guadeloupe, Martinique et Réunion », in. *Cahiers de géographie du Québec*.

Dermigny, L., & Debien, G. (1955). « La révolution aux Antilles: Marins et colons – marchands et petits blancs », in. *Revue d'histoire de l'Amérique française.*
Notes d'histoire coloniale. Volume 8, Numéro 4,

.Donatien, P. (2007). « Africobra : Esthétique et idéologie de l'expression plastique noire américaine », in. *La Peinture en Martinique*.
HC.

Dumont, J. (2010). « La quête de l'égalité aux Antilles : la départementalisation et les manifestations des années 1950 », in. *Le Mouvement Social*, (n° 230).

Gargar, M. (2009). « Paysage de splendeur », in. *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe*.
HC.

Giraud, M., Dubost, I., Calmont, A., Daniel, J., Destouches, D., & Milia-Marie-Luce, M. (2009). « La Guadeloupe et la Martinique dans l'histoire française des migrations en régions de 1848 à nos jours », in. *Hommes & migrations*.
Musée national de l'histoire de l'immigration.

Goudin-Thébia, S. (2007). « Serge Goudin-Thébia », in. *La Peinture en Martinique.*
HC.

Georges, L. (2003). « Un avatar de la domestication des animaux : les chiens à esclaves : Buscadores de Cuba et de Saint-Domingue », in.*Outre-Mers. Revue D'histoire.*
Persée.

Grosfoguel, R. (2007) « Descolonizando los universalismos occidentales : el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire », in. S. Castro-Gómez et R. Grosfoguel (dir.).*El giro decolonial* .
Siglo del Hombre.

Glevarec, H. (2005). « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical », in, Eric Maigret (dir.). *Penser le médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde,*
Armand Colin et Institut National de l'Audiovisuel.

Herskovits, M. J. (1937, Octobre-Décembre). « African Gods and Catholic Saints », in. *the New York World Negro.*
American Anthropologist.

Hibran, R. (1943). « Le problème de l'art à la Martinique. Une opinion » , in. *Tropiques n°6-7.*

Hurbon, L. (1975). « Le culte du vaudou, Histoire - Pensée – Vie », in. *Croyants hors-frontières. Hier - Demain.*
Buchet/Chastel.

Hurtado López Fátima (*2017*). « Universalisme ou pluriversalisme? Les apports de la philosophie latino-américaine », in. *Tumultes* N°48.

Kirchner-Blanchard, C. (2018). « Les arts moteurs de transdisciplinarité », *L'indécision des frontières disciplinaires et des catégories*, Cahier de la Nouvelle Europe N°25

Kirchner-Blanchard, C., & Lefrançois, F. (2017). *Derrière l'arbre, la forêt : l'art franco-caraïbéen.*
À paraître.

L'Étang, G. (1970). « À la genèse des société créoles: la variation écologique », in. *Archipélies n°3-4 , De la Créolisation culturelle.*

Publibook Université.

Macé, É. (2007). « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », vol. , no. 5, in. *Journal des anthropologues*.
Cairn

Marie-Louise, J. (2009). « Une vie nomade », in. *Louis Laouchez.*
HC.

Marie-Louise, J. (s.d.). *D'un regard critique sur la photographie en Martinique à une autocritique de la photograture.*
A paraître

Marie-Louise, J. (1998). « Christian Bertin : l'appropriation entre rébellion et rassemblement», in . *Art et appropriation*, (sous la dir.), de Dominique Berthet.
Ibis Rouge.

Mattelart, T. (2009). *Les diasporas à l'heure des technologies de l'information et de la communication : petit état des savoirs* (Vol. 3).
Tic & Société

Nora, P. (1978). *Mémoire collective*, in J. Le Goff. *La Nouvelle Histoire.*
Gallimard.

Peterson, R., & Simkus, A. (1992). «How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups», in. *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality.*
University of Chicago Press.

Petitjean-Roget, H. (s.d.). « Les populations amérindiennes : aspects de la préhistoire antillaise», in. *Historial antillais et guyanais, Guadeloupe et Martinique, des îles aux hommes Tome 1.*
Société Dajani.

Shapiro, R. (2003). *De l'artification (III), Art et changement social : l'artification.* LAHIC.
HAL

Shapiro, R. (2004). « *Qu'est-ce que l'artification, XVIIème Congrès de*

l'AISLF », *L'individu social.* Tours.

Walter Mignolo. (1995). « Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción », in. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.
Centre d'études littéraires Antonio Cornejo Polar,

Weil, P. (2007). « Politique de la mémoire : l'interdit et la commémoration », in.
*Antilles : La République ignorée.*Vol. , no. 2.
Esprit

Whittaker, A. (2002). *L'endogène Pour le dépassement des limites du métissages et de la créolité.* Paris.
La Sorbonne.

REVUES DES AMERIQUES

Acoma. (1971). Glissant, E.

Archipelago. (1984). Lucrèce, A. & Cenatus, B. & Giraud, M.

Archipélies (N°2-2011). Mencé-Caster, C. & Confiant, R.

Bothrops (…) Ménil, G.

Carbet. (*1983*). Lucrèce, A. & Domi, S. & Armet, A.

Espace créole (1975). Bernabé, J.

Études Caraïbéennes. (2004). Saffache, P. & Dehoorne, O.

Lakouzémi (2007). Pierre-Louis, A. (dit Monchoachi)

La Tribune des Antilles, N°39. (2004). Lucrèce, A.

Mofwaz (2005).

Mouvement. Vol. 51, no. 3, (2007).

NRA, Nouvelle Revue des Antilles. (1988). Louise-Alexandrine, C. & Lambert-Félix, P. & Delépine, E.

Portulan. (1996). Toumson, R.

Recherches en esthétique. (Dir.), Dominique Berthet.(1994).

Revista de crítica literaria latinoamericana. (1973).

Revista La Manzana de la Discordia. (1981).

Revue d'histoire de l'Amérique française.

Tropiques. (1942). Tropique n°4/5 *Tropiques*.

Tropiques. (1943). n°6/7

Tyanaba. (1991). L'Étang, T. & Anselin, A. & Dunis, S. & Rolle, W.,

ŒUVRES LITTERAIRES

Borges, J., & Casares, B. (1967-2011). *Chroniques de Bustos Domeca.*
Robert Laffont.

Damas, L.-G. (1937). *Pigments.*
GLM.

Damas, L.-G. (2003). *Pigments, Névralgies.*
Présence africaine.

De Gouges, O. (1792). *Zamor et Mirza.* Paris.
Coté-Femmes.

De Kerros A. (2007). *L'art caché, Les dissidents de l'art contemporain*.
Eyrolles

De Musset, P., & Domec, J. (2010). *La Chèvre jaune & Balade caprine à travers la littérature tourangelle.*
Les penchants du roseau.
.

De Nerval, G. (1851). *Voyage en Orient* (Vol. 2). Paris.
Charpentier.

Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience.*
Gallimard.

Domeyne, B. (2013). *Arsinoé d'Afrique: Aurora barbarorum* (Vol. II).
Publibook.

Du Bois, W. (2007). *Les âmes du peuple noires.*
La Découverte.

Fanon, F. (1952-1961). *Peau noire, masques blancs.*
Seuil.

Fanon, F. (1964). *Pour la révolution africaine. Écrits politiques.*
La Découverte.

Frobenius, L. (1985). *Paideuma.*
Editura Meridiane.

Gauthier, F. (2011). *Du mythe moderne de l'autonomie à l'hétéronomie de la nature, fondements pour une écologie politique.*
La Découverte.

Glissant, E. (1997). *Traité du Tout Monde. Poétique IV.* Paris.
Gallimard.

Glissant, É. (2006). *Une nouvelle région du monde, Esthétique 1.* Paris.
Gallimard.

Goodÿ, J. (1991). *Icônes et iconoclasme en Afrique.* (F. Marin, Trad.).
Persée.

Kundera, M. (1993). *D'en bas tu humeras des roses*.
La Nuée bleue

Locke, A. (1928, 1992). *The New Negro.*
Touchstone Books

Price-Mars, J. (1928). *Ainsi parla l'Oncle.*
Imprimerie de Compiègne.

Zobel, J. (1950). *La Rue Cases-Nègres.* Paris.
J. Froissart.

THESES

Fabien E.-M. (En cours). *L'émergence des nouveaux médias dans les pratiques artistiques de la Caraïbe insulaire,* Projet de thèse en Arts, sous la direction de Dominique Berthet.

Lewest, J. (2015). *Les processus de reconfigurations dans l'art Caraïbéen Guadeloupe, Haïti, Jamaïque.* Thèse de doctorat soutenue à l'Université des Antilles, sous la direction de Dominique Berthet.

Marie, L. (2009). *L'art contemporain martiniquais de 1939 à nos jours*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Verlaine, Metz, sous la direction de Claude Nosal.

Whittaker, A. (1996). *L'analyse transformationnelle en sciences sociales de la société antillaise-guyanaise et le mode de production créole : éléments pour une nouvelle théorie de l'entreprise et du développement ou efficience sociale de la production.* Paris 7, sous la direction de Pierre Fougeyrollas.

DICTIONNAIRES

Ahlbrinck W-G. (1956). *Encyclopédie des Caraïbes.* (D. Van Herwijnen, Trad.) Paris

Breton, L. P. (s.d.). (1965-1966). *Dictionnaires Caraïbe-Français et Français-Caraïbe.* Auxerre

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles.* Robert Laffont.

Gerardus Ahlbrinck, W. (1931). *Encyclopédie des caraïbes.* (D. Van Herwijnen, Trad.) Paris

Montbrand, D. & Ralf, L. & Poullet, H. & Telchid, S. (2002). *Dictionnaire créole-français.* Jasor.

SITOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE EN LIGNE

.

ENTRETIENS

Auguiac, F. (2018, Mars 14). *Fanny Auguiac*, entretien avec Audrey Lordinot, L'Officiel Martinique. Fanny Auguiac Archives - L'officiel Martinique (lofficielmartinique.com)
Consulté 10/06/2019.

Célestine A. (2018). *Etre français depuis vingt minutes ou plusieurs siècles, c'est la même chose*, entretien avec Gladys Marivat, Le Monde. « Etre français depuis vingt minutes ou plusieurs siècles, c'est la même chose » (lemonde.fr),
Consulté le 07/11/2020.

Fassin, É. (2018, Août 24). *L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination*, entretien avec Laura Motet. Le Monde.
https://mobile.lemonde.fr/immigration-etdiversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-unemprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-dedomination_5345972_1654200.html
Consulté le 27/08/2018.

Grosfoguel, R. (2016, 02), entretien avec Claude Bourguignon Rougier. Réseau décolonial.
http://reseaudecolonial.org/2016/09/02/entretien/#comments
Consulté le 09/09/2020.

Guérédat, A. (2017, Juin 6). *Interview: Annabel Guérédrat, Co-Founder of Martinique's First Performance Art Festival*, entretien avec Tsedaye Makonne. Cultbytes.
https://cultbytes.com/fiap-annabel-gueredrat/
Consulté le 05/052020.

Houzé, G. (2017, Janvier 1). *Fondation d'entreprise Galeries Lafayette,* entretien avec Emmanuel Rubin et Yamina Benaï, L'officiel art. https://www.lofficiel.com/art/lafondation-galeries-lafayette
Consulté le 02/09/2017.

Kouyaté Hassane K. (2018, Juin 5). *Hassane K. Kouyaté son expérience en territoire martiniquais (1/3),* entretien L'Officiel Martinique. Entretien avec Hassane K. Kouyaté : son expérience en territoire martiniquais (1/3) - L'officiel Martinique (lofficielmartinique.com)
Consulté le 26/07/2021.

Mulot, S. *Stop aux violences sexuelles, assises 2018*, entretien association Stop aux violences sexuelles . STOP AUX VIOLENCES SEXUELLES-ASSISES 2018-Interview de Stéphanie Mulot - Bing video
Consulté 20/06/2021.

DISCOURS

Césaire, A. (2009). « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril *1966* », *Gradhiva Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, OpenEdition
doi:https://doi.org/10.4000/gradhiva.1604
Consulté le 22/05/2018.

Chalus, A. (2019, Avril 8). *Rencontre avec le ministre de la culture Franck Riester*,Région Guadeloupe, publié le 08 /04/2019 Région Guadeloupe-Rencontre avec le Ministre de la Culture Franck RIESTER (regionguadeloupe.fr)

Consulté le 21/08/2021.

MANIFESTES

Laouchez, L. (1998). *Manifeste de L'Ecole –Négro Caraïbe.* Peda :www-peda.ac-martinique.fr/culture/theme/ap-laou.htm
Consulté le 16/10/2019.

Louise, R. (2014). *Le manifeste du marronisme dans l'art.* YEHKRI.COM A.C.C. https://booksofdirectory.com/docs/manifeste-du-marronisme-moderne/

OUVRAGES SCIENTIFIQUES

Labat, R. (1750). *Voyage aux îles françaises de l'Amérique.* Ebooksgratuits http://www.ebooksgratuits.com/pdf/labat_voyage_aux_iles_francaises_de_l_amerique.pdf
Consulté le 27/12/ 2016.

Rousseau, J.-J. (1750). *Discours sur les sciences et les arts.* Classiques UQAC, http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/discours_sciences_arts/discours_sc_arts_tdm.html

ARTICLES SCIENTIFIQUES

Achac, *Biographie Général Dumas (1762-1806)*, Mémoires combattantes. (s.d.), https://www.achac.com/memoireshttps://www.achac.com/memoires-combattantes/general-dumas-1762-1806/combattantes/general-dumas-1762-1806/
Consulté le 17/09/2019.

AICA SC.net (2019, Mars 28). *Le nouveau rendez – vous foyalais des amateurs d'art.* Aica Caraïbe du Sud: https://aica-sc.net/2019/03/28/lehttps://aica-sc.net/2019/03/28/le-nouveau-rendez-vous-foyalais-des-amateurs-dart/nouveau-rendez-vous-foyalais-des-amateurs-dart/
Consulté le 09/06/2019.

AICA SC.net (s.d.). *Titling Axis : changer la donne pour l'art contemporain de la Caraïbe.* Aica Caraïbe du Sud: http://aicasc.net/2015/03/18/titling-axis-changer-la-donne-pour-lart-contemporain-de-la-caraibe/

Anzaldúa Gloria, (2011, Janvier 01). « La conscience de la Mestiza. Vers une nouvelle conscience », in. *Les cahiers du CEDREF*, publié, consulté le 04/11/2020. URL, http://journals.openedition.org/cedref/679

Artabsolument. (s.d.). *Pool Art Fair Martinique.* Artabsolument:

http://www.artabsolument.com/fr/default/news/detail/129//Pool-Art-Fair-

Martinique.html

Artabsolument. (s.d.). *Pool Art Fair Martinique.* Artabsolument:

http://www.artabsolument.com/fr/default/news/detail/129//Pool-Art-Fair-

Martinique.html

Benoist, J. (1963). « Les Martiniquais. Anthropologie d'une population métissée », in. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris,* XI° Série. Tome 4 fascicule 2, Persée, Les Martiniquais. Anthropologie d'une population métissée. - Persée (persee.fr)
Consulté le 28/08/2021.

Bérard, B. & Lafeur, G. *Français et Indiens dans la Car aïbe, XVIe-XVIIIe siècles,*

https://hal.univ-antilles.fr/hal-00967785

Consulté le 18/10/2020.

Berry, A.-C. (2015). « Le Street Art aux Petites Antilles Françaises », in. *Cahiers de Narratologie.* OpenEdition: https://journals.openedition.org/narratologie/

Consulté le 05/12/2018.

Blanchard, P. (2006, Juin 30). « De l'esclavage au colonialisme: l'image du « Noir » réduite à son corps », in. *Africultures.* http://africultures.com/de-lesclavage-au-colonialisme-limage-du-noir-reduite-a-soncorps-4467/
Consulté le 21/11/2019.

Boidin, C. (2009). « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », in. *Cahiers des Amériques latines*.Open édition, Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français (openedition.org)
Consulté le 28/08/2021.

Bourguignon, E. (1969). « Haïti et l'ambivalence socialisée : une reconsidération », in. *Journal de la Société des Américanistes*, https://doi.org/10.3406/jsa.1969.2102.

Brebion, D. (2016, Février 16). *Dérives n°2 d'Hervé Télémaque.* Aica Caraïbe du Sud: https://aica-sc.net/2016/02/16/derives-n2-dherve-telemaque/

Brebion, D. (2001). *Les Départements Français des Amériques à l'heure du Posttropicalisme. Enracinement culturel et dialogue avec le monde.* AICA Caraïbe Sud. http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/08/Papeles-Brebioncomplet%C3%A0-DRAC.pdf

Brebion, D. (2013, Novembre 15). *La vitalité éditoriale dans la Caraïbe.* Aica Caraïbe du Sud, https://aica-sc.net/2013/11/15/la-vitalite-editorialedans-la-caraibe/
Consulté le 03/10/2018.

Brebion, D. (s.d.). *Être curator en Europe et en Amériques.* AICASC, https://aicasc.files.wordpress.com/2014/12/uep1-commissaire-expo-inprogress-1.pdf
Consulté le 10/02/2019.

Cottias, M. « Et si l'esclavage colonial faisait histoire nationale ? », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2005/5 (n° 52-4bis), p. 59-63. DOI : 10.3917/rhmc.525.0059. URL : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-5-page-59.htm

Desse, M. (1990). « Les nouvelles formes de polarisation urbaine en Guadeloupe, Martinique et Réunion », *Cahiers de géographie du Québec.* Erudit,
https://id.erudit.org/iderudit/022738ar
Consulté le 03/08/2021.

Ferré, J.-F. (1981, Octobre-décembre). « L'économie sucrière et rhumière martiniquaise en péril (1950-1980) ». *Cahiers d'outre-mer* n°136 34e année. Persée,
L'économie sucrière et rhumière martiniquaise en péril (1950-1980) - Persée (persee.fr)
Consulté le 28/08/2021.

Garnnier, O. (1996). « À la découverte d'Indiens navigateurs », in. *L'Homme* tome 36, n°138. Persée, http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1996_num_36_138_370073
Consulté le 11/04/2017.

Giraud, F. (20&8, Mai 11). *Pierre Bourdieu : le corps comme signifiant social.* sur Socio-Voce OpenEdition: https://sociovoce.hypotheses.org/82
Consulté le 06/05/2020.

Guilaume, C. (s.d.). (1985). *La voix de Gilles Deleuze en ligne,* cinéma- cours 74 (transcription 2) du 08/01/1985. Université Paris 8: http://www2.univhttp://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=289paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=289
Consulté le 25/07/2016.

Guilhot, L. (2015). *Le nouveau modèle de croissance de l'économie chinoise, un moyen pour relever le défi de la trappe à revenu intermédiaire ? ATM Le bilan des Objectifs du Millénaire pour le développement 15 ans après : réduction de la pauvreté et/ou montée des inégalités.* http://www.audentia-gestion.fr/economie/PDF/pub15032.pdf

Houdaille, J. (1971). « Le nombre d'esclaves africains importés en Europe et en Amérique », in. *Population*, 26eannée, n°5. Persée, https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1971_num_26_5_5373

Kirchner-Blanchard, C. (s.d.). *L'Atelier 45, genèse d'une écriture picturale en Martinique.*

Collectivité Territoriale de la Martinique:

http://www.collectivitedemartinique.mq/doctorants-latelier-45-genese-dune-ecriturepicturale-en-martinique-par-catherine-kirchner-blanchard/
Consulté le 03/06/2019.

Lemaire, F. (2007). *Le rétablissement de l'esclavage en Guyane, 1802,*L'histoire par l'image: https://www.histoire-image.org/etudes/retablissementhttps://www.histoire-image.org/etudes/retablissement-esclavage-guyane-1802esclavage-guyane-1802
Consulté le 11/01/2018.

Gerry L'Etang, - *Une revue de Martinique: Recherches en esthétique*, Potomitan
Consulté le 16/10/2020.

Macé, É. (2006). « Entre visibilité médiatique et reconnaissance politique », *Médiamoprhoses*, n° 17. Media17_p113p122-BL (inist.fr)
Consulté le 02/02/2017.

Macé, É. (2009). *Quelle représentation des minorités non blanches dans les médias?*
https://www.nonfiction.fr/article-2143-quelle-representation-des-minorites-nonblanches-dans-les-medias.htm
Consulté le 02/02/2017.

Mangeon, A. (2011, Avril 26). *Who and What is Negro?*
OpenEdition: http://actesbranly.revues.org/484
Consulté le 02/02/2017.

Martin, L. (2017, Septembre 17). *L'université d'été des sciences sociales sur la diversité ethno-culturelle commence demain!* Laurentmartinblog, https://laurentmartinblog.wordpress.com/2017/09/17/luniversite-dete-des-sciencessociales-sur-la-diversite-ethno-culturelle-commence-demain/
Consulté le 01/03/2019.

Michel, M., Dubost. I., Calmont, A., Daniel, J., Destouches, D., Milia-Marie-Luce, M. (1278-2009). « La Guadeloupe et la Martinique dans l'histoire française des migrations en régions de 1848 à nos jours », *Hommes & migrations*, Journal.Open Edition, (publié le 29 mai 2013), URL : http://journals.openedition.org/hommesmigrations/252 ; DOI : 10.4000/ hommesmigrations.252
Consulté le 01/05/2019.

Moulin, R. (1993) « Le marché de l'art », .in: *Raison présente*, n°107, 3e trimestre *Y-a-t-il un art contemporain ?* pp. 147-156. https://doi.org/10.3406/raipr.1993.3147

https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1993_num_107_1_3147

Nayrac, M. (2011, Octobre 13). « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », in. *Cahiers de l'Urmis*, http://journals.openedition.org/urmis/1054 ; DOI : https://doi.org/10.4000/urmis.1054
Consulté le 22/11/2020.

Papy, L. (1949). « Paysages et gens de la Martinique », in. *Cahiers d'outre-mer*. N°8 - 2e année. Persée, http://www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1949_num_2_8_1651
Consulté le 02/12/2017.

Péquignot, B. (2005, Mai). « La sociologie de l'art et de la culture en France: un état des lieux », in. *Soc. estado. vol.20 no.2 Brasilia Dossié: sociologia da arte hoje.* SCIELO, http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922005000200003
Consulté le 22/05/2018.

Quijano, A. (2007). *« Race » et colonialité du pouvoir*, Mouvement n° 51. Cairn
« Race » et colonialité du pouvoir | Cairn.info
Consulté le 05/06/2021.

Taglioni, F. (2017, Avril 16). *L'Association des États de la Caraïbe dans les processus d'intégration régionale. Quelle insertion pour les Départements Français d'Amérique?* HAL: https://halshs.archivesouvertes.fr/halshs-00007523/document

Consulté le 14/12/2018.

Tick, J., & de Graaf, M. (s.d.). *Feminist Sexual Ethics Project*. Brandeis University: https://www.brandeis.edu/projects/fse/slavery/lullabies/threelullabies.html

Consulté le 26/02/2020.

Tilting Axis. (2015). *Tilting Axis: Within and Beyond the Caribbean Shifting Models of Sustainability and Connectivity.* Tilting Axis: https://static1.squarespace.com/static/55c52842e4b0ccebcdd59d06/t/55c6d870e4b03257969f01c6/1439094896565/Tilting_Axis_2015_Report.pdf
Consulté le 08/05/2019.

Tilting Axis. (2019, Février 9). *Tilting Axis 5 - Beyond Trends: Decolonisation and Art Criticism.* Tilting Axis, https://tiltingaxis.org/news/2019/2/9/tilting-axis-5-beyond-trends-decolonisation-andart-criticism
Consulté le 29/05/2019.

Thompson, A. (2017). *Challenge critique 2017, In the event of landing on water: Travels with Christian Bertin.* Aica Caraïbe du Sud: https://aica-sc.net/2017/05/05/challenge-critique-2017-allison-thompson/
Consulté le 19/10/2019.

Uher, C. (s.d.). *Art contemporain des collections publiques à fonds perdus.*

Art contemporain Dossier: Art contemporain : des collections publiques à fonds perdus | Fondation IFRAP

Vergès, P. (2016, Mars 17). *Départementalisation de 1946 : Après l'ère de l'égalité rêvée de la loi de 1946, doit s'ouvrir l'ère de la responsabilité.* Outremers 360°: Départementalisation de 1946: Paul Vergès « Après l’ère de l’égalité rêvée de la loi de 1946, doit s’ouvrir l’ère de la responsabilité » (Exclu) | Outremers360

Consulté le 17/11/2017.

Whittaker André, (2002, Novembre 15). « L'endogène », *Socio-anthropologie* N°11, mis en ligne le 15 novembre 2003, URL, http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/143 ; DOI : https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.143
Consulté le 03/08/2021.

DICTIONNAIRES EN LIGNE

CNRTL. (s.d.). *Définition - mangrove.* Consulté le 01/09/2016, sur CNRTL:

https://www.cnrtl.fr/definition/mangrove

Le Parisien. (s.d.). *Définition - Oufo.*, sur Le Parisien sensagent

http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Oufo/fr-fr/
Consulté le 14/09/2017.

Encyclopédie Universalis. (s.d.). *Art pour l'art*. Universalis.
https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-pour-l-art/

Encyclopédie Universalis. (s.d.). *Organicisme*. Universalis.

https://www.universalis.fr/encyclopedie/organicisme/1-les-fondateurs-de-l-organicisme/

Guillemin, C. (s.d.). *Pseudomorphose*. Universalis.
https://www.universalis.fr/dictionnaire/pseudomorphose/

Honneth,A. *La lutte* . (1992-2000).Wikipédia.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Axel_Honneth

Larousse. (s.d.). D*oudouisme.* Larousse.

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/doudouisme/26621

Larousse. (s.d.). *Guadeloupe (971)*. Larousse.:

http://www.larousse.fr/encyclopedie/departement/Guadeloupe_971/122457

REVUES EN LIGNE

CULTURE

Lamboley, R. (2005/2). « Derrida et la « différance » aux sources de notre culture », in. *Revue d'éthique et de théologie morale.* Cairn, https://www.cairn.info/publications-de-Raymond-Lamboley--67788.htm

Consulté le 15/02/2020.

Maigret, É. « Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires », *Questions de communication* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 01 février 2016. Consulté URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8684 ; DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8684
Consulté le 07/10/2020.

Malonga, M.-F. (2008). *La télévision comme lieu de reconnaissance: le cas des minorités noires en France.* Institut français de presse (IFP). http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/24191/HERMES_2006.pdf?sequence=1

SCIENCES

Martin-Du Pan, R. (s.d.). *Revue médicale suisse*. Récupéré sur L'ocytocine: hormine de l'amour, de la confiance et du lien conjugal et social: https://www.revmed.ch/RMS/2012/RMS-333/L-ocytocine-hormone-de-l-amour-de-la-confiance-et-du-lien-conjugal-et-social

HISTOIRE DES AMERIQUES

Mignot, D. A. (s.d.). *Le premier conseil général de Guadeloupe (1827-1832).* érudit: https://www.erudit.org/fr/revues/bshg/2012-n161-162-bshg02567/1036813ar/
Consulté le 18/09/2019.

Moreau, J.-P. (1987). *Navigation européenne dans les Petites Antilles aux XVIe et début du XVIIe siècles. Sources documentaires, approche archéologique.* Persée: http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1987_num_74_275_2588
Consulté le 07/12/2017.

Régent, F. (2005). *Révoltes, factions, catégories juridiques et sociales en Guadeloupe (1789-1794), Cahiers d'histoire.*, sur OpenEdition: http://journals.openedition.org/chrhc/1094
Consulté le 11/12/2017.

ARTICLES DE PRESSE

AFP. (2018, Septembre 27). *En Martinique, Macron veut s'attaquer à la "vie chère".* Consulté le Octobre 9, 2018, sur YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=BPIOP82FQq0Bourse, A. (s.d.). *Le Memorial ACTe, objet de polémiques.*

Agbo, A. (2016, Décembre 18). *L'industrie du luxe en Afrique.* LinkedIn: https://fr.linkedin.com/pulse/lindustrie-du-luxe-en-afrique-sunayonbusiness-club

Consulté le 02/06/2017.

Agence de presse GHM. (s.d.). *L'art contemporain de la Caraïbe à la FIAC,* France Antilles https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/hexagone/l-art-contemporainde-la-caraibe-a-la-fiac-191570.php

Consulté le 04/06/2019.

Akamayong, A. (2016, Janvier 8). *8 Janvier 1454: l'Église catholique et le Pape Nicolas V bénissent l'esclavage et la traite négrière!, Afrikara.* Récupéré sur Rebellyon.Info, https://rebellyon.info/8-Janvier-1454-l-eglise-catholique

Anselme, J.-P. (2016, Mai 27). *Guadeloupe, mai 1967, la répression sanglante.* Médiapart : https://blogs.mediapart.fr/jean-pierreanselme/blog/270516/guadeloupe-mai-1967-la-repression-sanglante
Consulté le 23/07/2020.

Arcthemagazine.com. (s.d.). *ARC, Art. Recognition. Culture*, ARC www.arcthemagazine.com

Audibert-Champenois, D. (2017, Novembre 12). *La Guadeloupe et Trinidad publient ensemble « L'Art de la Caraïbe de A à Z »,* People Bo Kay : https://www.people-bokay.com/la-guadeloupe-et-trinidad-publient-ensemblelart-de-la-caraibe-de-a-a-z/
Consulté le 06/04/2020.

Benkimoum, P. & Nedelkovsi, E. (2010, Juin 22). *Aux Antilles, le scandale sanitaire du chlordécone*. Le Monde, http://www.lemonde.fr/planete/article/2010/06/22/aux-antilles-le-scandale-sanitairedu-chlordecone_1376700_3244.html#A9f0gLkj56TsOpP1.99
Consulté le 22/09/2017.

Brumm, V. (s.d.). *Le secteur verre et cristal, crises récurrentes et nécessaires adaptations.* Idverre: http://www.idverre.net/veille/dostec/criseadaptation/valeurs.php
Consulté le 27/01/2018.

CAP, Carrières-publiques.com (2011). *Être fonctionnaire dans les DOM-COM... Un « Eldorado » ?* Être fonctionnaire dans les DOM-COM... Un « Eldorado » ? - Carrières Publiques (carrieres-publiques.com)

Consulté le 11/03/2021.

Caribeart. (s.d.). *1er web magazine sur l'art Caraïbéen*. Caribeart:

www.caribeart.net

Carpentier, L. (2016, Janvier 14). *La Fondation Clément, ou la complexité d'une île, Le musée martiniquais entend faire vivre la florissante création locale, loin des marchés de l'art.* Le Monde: https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/01/22/martinique-la-complexite-d-uneile_4852018_1655012.html

Catinchi, J-P. (2005, Mai). *Montpellier rend hommage à Césaire*, exposition du plasticien martiniquais Christian Bertin, dédiée au poète. Le Monde histoire et civilisations / Montpellier rend hommage à Césaire (lemonde.fr).

Consulté le 04/03/21.

Chahine, V. (2015, Octobre 14). *Guillaume Houzé : "Les Galeries Lafayette, c'est une entreprise familiale".* Consulté le Septembre 4, 2017, sur Le Monde:

Guillaume Houzé : "Les Galeries Lafayette, c'est une entreprise familiale" (lemonde.fr)

Consulté le 25/07/2021.

Challenges. (s.d.). *Les 500 plus grandes fortunes de France.* Challenges: https://www.challenges.fr/classements/fortune/bernard-arnault-et-sa-famille_13

Chaville, É. (2016, Septembre 14). *Les îles de la Caraïbe : cultures et patrimoines, une réalité.* Kariculture.net: https://www.kariculture.net/iles-de-caraibe-leurs-cultures-leurs-patrimoines-realite-merite-detre-connue/

Consulté le 04/09/2021.

Click'nVisit. (s.d.). *Art et Vin By Boko Koncept.* Click'nVisit.

http://martinique-bonjour.click-n-visit.fr/a-voir/

communes/le-vin-l-art-et-vous/poi282920

Consulté le 09/06/2019.

Coco news.com, *Kréyol an mouvman 2018 PROGRAMME 2018-2019*, https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/kreyol-an-mouvman2018/

Coface for trade. (2019). *Dans une économie mondiale en ralentissement, le luxe continue à superformer mais fait face à de nouveaux défis.* Coface: https://www.coface.fr/Actualites-Publications/Actualites/Dans-une-economiemondiale-en- ralentissement-le-luxe-continue-a-surperformer-mais-fait-face-a-denouveaux-defis
Consulté le 26/11/2019.

Confiant, R. (2016, Novembre 28). *Inauguration de la fresque de Louis Laouchez: Le discours de Raphael Confiant*, Montraykreol : http://www.montraykreyol.org/article/inauguration-de-la-fresquehttp://www.montraykreyol.org/article/inauguration-de-la-fresque-de-louis-laouchez-le-discours-de-raphael-confiantde-louis-laouchez-le-discours-de-raphael-confiant

Consulté le 08/07/2018.

D'ailleurs et d'ici est un média indépendant, D'ailleurs et d'ici - Le média d'une France plurielle (dailleursetdici.news)
Consulté le 02/02/17.

Daunar, C. (2016, Février 27). *Magazine Maisons Créoles N°104 Martinique, Le Grand Saint-Pierre.* Issuu: https://issuu.com/maisonscreoles/docs/972mc104_webzine

De Lassus, C. (2016, Juin 21). *Les « henrys », nouveaux clients des « marques dans le secteur du luxe »*. Le Monde, http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/22/les-henrys-nouveaux-clients-desmarques-de-luxe_4955727_3232.html#G3O68gPbYECVqIUV.99 Consulté le 02/08/2017.

Dell'oro, J.-L. (2011, Octobre 20). *Fiac: l'art ne connaît pas la crise.* Europe1: http://www.europe1.fr/economie/fiac-l-art-ne-connait-pas-la-crise-777777

De Rochebouet, B. (2014, Janvier 3). De l'art et du vin**,** *Quand le vin et l'art se rencontrent, cela donne lieu à de beaux projets d'expositions,* LeFigaro.fr: De l'art et du vin (lefigaro.fr)

Consulté le 09/06/2019.

Donatien-Yssa, P. (2013, Juin 26). *Lettre ouverte à Thierry Alet organisateur de la Pool Art Fair*. Montray Kréyol, http://www.montraykreyol.org/article/lettre-ouverte-a-thierry-alet-organisateur-de-lapool-art-fair
Consulté le 01/02/2019.

Durand de Girard, R. & FXG. (2009, Avril 10). *Kréyol factory à la Villette,*

http://www.fxgpariscaraibe.com/article-30076038.html
Consulté le 10/08/2018.

Ehrmann, T. (2016). *Le marché de l'art 2016,* édito, Artprice.com. artprice.com, Le marché de l'art en 2016 (artprice.com)
Consulté le 10/06/2017.

Emmanuelle, C. (2017, Février 14). *Incidents à Tropiques Atrium – Communiqué de Christiane Emmanuel.* Bondamanjak:

http://www.bondamanjak.com/incidents-a-tropiques-atrium-communique-dechristiane-emmanuel/

Consulté le 13/04/ 2019.

Falgayrette-Leveau, C. (2017, Mai 16). *Une nouvelle vie pour la Fondation Dapper.* Madinin'Art : https://www.madinin-art.net/une-nouvelle-viepour-la-fondation-dapper/ Consulté le Août 05/08/2017.

Favereau, E. (2009). *Pour les békés, en Guadeloupe, «c'est chacun de son côté»*. Libération. https://www.liberation.fr/france/2009/03/13/pour-lesbekes-en-guadeloupe-c-est-chacun-de-son-cote_545715
Consulté le 07/10/2017.

Ferly, J. (2019). *L'Art a un sexe.* Facebook, https://www.facebook.com/catherine.kirchnerblanchard/posts/10205738570459379?comment_id=10205743184094717&notif_id=1557548522047526&notif_t=feed_com
Consulté le 11/05/2019.

Flandrin, A. (2015, Mai 10). *Cinq choses à savoir sur le Mémorial ACTe en Guadeloupe.* Le Monde : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/05/10/cinq-choses-a-savoir-sur-lehttp://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/05/10/cinq-choses-a-savoir-sur-le-memorial-acte-en-guadeloupe_4630682_3212.html - 7Mwi9MxFcd1FYwwF.99memorial-acte-en-guadeloupe_4630682_3212.html#7Mwi9MxFcd1FYwwF.99

Consulté le Novembre 05/11/ 2017.

Forster, S. (2017, Novembre 13). *La banane, objet artistique et esclavagiste.* Rfi, http://www.rfi.fr/fr/culture/20171113-banane-objet-artistiquecolonial-esclavagiste-jean-francois-bocle-akaa
Consulté le 25/04/2020.

Forster, S. (2018, Juillet 4). *Qui est N'Goné Fall, commissaire générale de la Saison Afrique 2020?* Rfi: http://www.rfi.fr/culture/20180704-ngone-fallhttp://www.rfi.fr/culture/20180704-ngone-fall-saison-afrique-2020-cultures-africaines-commissaire-generalesaison-afrique-2020-cultures-africaines-commissaire-generale

Consulté le 07/05/2019.

Fournier-Lorentz, E. (2017, Août 25). *Faut-il payer les artistes?* Le courrier. https://lecourrier.ch/2017/08/25/faut-il-payer-les-artistes/
Consulté le 10/09/2018

France info. https://www.francetvinfo.fr/politique/francois-hollande/le-memorial-actehttps://www.francetvinfo.fr/politique/francois-hollande/le-memorial-acte-objet-de-polemiques_899765.htmlobjet-de-polemiques_899765.html
Consulté le 24/01/ 2019.

Gilly, C. (2017, Avril 28). *La Fondation Louis Vuitton à Paris célèbre l'Afrique.* Le Monde: http://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2017/04/28/la-fondationlouis-vuitton-a-paris-celebre-l-afrique_5119126_1655012.html

Consulté le 29/05/2017.

Guadeloupe.fr Programme 2018-2019. (2018, Octobre 23). *Kréyol an mouvman 2018,* Guadeloupe.fr, https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/kreyol-anmouvman-2018/

Guélaud, C. (2015, Décembre 3). *Chine-Afrique, le désenchantement.* Le Monde, http://www.lemonde.fr/economie/article/2015/12/04/chineafrique-le-desenchantement_4823908_3234.html#Z08wRG5UsAbkTZWV.99
Consulté le 12/10/2017.

Guilleau, A. (2017, Décembre 4). *Mais qui est donc la Semsamar?* 2019, sur Médiapart, https://blogs.mediapart.fr/adrien-guilleau/blog/041217/maishttps://blogs.mediapart.fr/adrien-guilleau/blog/041217/mais-qui-est-donc-la-semsamarqui-est-donc-la-semsamar
Consulté le 22/01/2019.

IFAF. (2019). *IFAP, un festival de muralisme écoresponsable dans les rues de Fort de France.* Martinique 2030: https://www.martinique2030.com/actualites/ifap-un-festival-de-muralismehttps://www.martinique2030.com/actualites/ifap-un-festival-de-muralisme-ecoresponsable-dans-les-rues-de-fort-de-franceecoresponsable-dans-les-rues-de-fort-de-france
Consulté le 21/06/2019.

Lafree, G., Drass, K., & O'Day, P. (1992, Mai). *Race and crime in postwar America: Determinants of African American and White rates, 1957–1988,* Criminology, https://doi.org/10.1111/j.1745-9125.1992.tb01101.x
Consulté le 03/02/2020.

Larrochelle, J.-J., & Vulser, N. (2017, Mars 8). *Bernard Arnault va faire rénover le Musée des arts et traditions populaires par Frank Gehry.* Le Monde: http://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/03/08/lvmh-vahttp://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/03/08/lvmh-va-transformer-le-musee-des-arts-et-traditions-populaires_5091031_1809550.html - 0EHa9rwGMEam4csV.99transformer-le-musee-des-arts-et-traditions-

populaires_5091031_1809550.html#0EHa9rwGMEam4csV.99

L'Artocarpe. (s.d.). *10 years already! Contemporary art from our shores to the world...*, L'Artocarpe: Next Step: Havana Biennale / biennale de la Havane! (artocarpe.net).

Consulté le 24/08/2019.

L'Artocarpe. (s.d.). *Retour d'artistes et spécialistes venus en résidence à L'Artocarpe.*

L'Artocarpe: Retour d'artistes et spécialistes venus en résidence à L'Artocarpe / Feedback from previous Artists & Art professionals

Consulté le 24/08/2019.

Lejeune, L. (2012). *Les 5 familles qui dominent la Martinique*, L'express l'expansion, http://lexpansion.lexpress.fr/actualiteeconomique/les-5-familles-qui-dominent-la-martinique_1449696.html
Consulté le 15/09/2017.

Le Monde avec AFP. (2017, Mai 19). *Un Basquiat atteint un record de 110,5 millions de dollars aux enchères*, Le Monde, Un Basquiat atteint un record de 110,5 millions de dollars aux enchères (lemonde.fr)

Le Monde. (1981, Août 20). *Le Cmac et le Sermac complémentaires ou en guerre ?* https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/08/20/le-cmac-et-lesermac-complementaires-ou-en-guerre_2731998_1819218.html

Les invités de Mediapart. (2019, Avril 28). *Racisme dans les arts: Lipanda Manifesto, tribune des 343 racisé·e·s.* Médiapart. Racisme dans les arts: Lipanda Manifesto, tribune des 343 racisé·e·s | Le Club de Mediapart
Consulté le 01/05/2019.

Levreau, D. (2017, Mars 7). *De la plantation à la consommation, Ano, caribéen à Montréal, perçoit la continuité coloniale.* PerspekTives: http://www.perspektives.org/2017/03/07/de-la-plantation-a-la-consommation-anocaribeen-a-montreal-percoit-la-continuite-coloniale/
Consulté le 06/06/2020.

Libération, *Tribune - La Cité des Outre-Mer, torpillée par la nouvelle majorité?* (2017, Novembre 8). http://www.liberation.fr/debats/2017/11/08/la-cite-des-outre-mer-torpillee-par-lanouvelle-majorite_1608458

Consulté le 08/05/2018.

Lorand, K., & Vincent, C. (2018, Juin 28). *Emmanuel Macron pointe du doigt la surrémunération des fonctionnaires en Outre-mer.* RCI https://www.rci.fm/infos/politique/emmanuel-macron-pointe-du-doigt-lasurremuneration-des-fonctionnaires-en-outre-mer

Consulté le 16/11/2018.

Louis, P. (2008). *L'empire discret du Chinois Ho Hio Hen dans les départements français d'Amérique*. Le Monde http://www.lemonde.fr/societe/article/2008/01/05/l-empire-discret-du-chinois-ho-hiohttp://www.lemonde.fr/societe/article/2008/01/05/l-empire-discret-du-chinois-ho-hio-hen-dans-les-departements-francais-d-amerique_996191_3224.htmlhen-dans-les-departements-francais-d-amerique_996191_3224.html

Consulté le 27/07/2021.

Madinin'Art, Bailly, J. (2017, Juillet 4). *À la galerie 14°N 61°W, « Shadow Projector »*. https://www.madinin-art.net/a-la-galerie-14n-61whttps://www.madinin-art.net/a-la-galerie-14n-61w-shadow-projector/shadow-projector/ .

Consulté le 09/06/ 2019.

Martinique La 1ère. (2018, Mars 19). *Fanny Auguiac critique le niveau insuffisant des arts du spectacle martiniquais.*

https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/fanny-auguiac-critique-niveau-insuffisantarts-du-spectacle-martiniquais-570439.html

Consulté le 03/04/2020.

Michel, N. (2016, Janvier 11). *Les dix artistes africains les mieux cotés sont...* Jeune afrique: http://www.jeuneafrique.com/292751/culture/dixhttp://www.jeuneafrique.com/292751/culture/dix-artistes-africains-mieux-cotes/artistes-africains-mieux-cotes/
Consulté le 29/05/2017.

Médiapart, Arts Décolonial. (2017, Février 20). *2017 devra être décoloniale!* Mediapart, https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/200217/2017-devrahttps://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/200217/2017-devra-etre-decolonialeetre-decoloniale
Consulté le 05/02/2019.

Monfiancier. (2014, Août 6). *Le marché de l'art ne connaît pas la crise.* meilleurplacement.com: https://www.monfinancier.com/lehttps://www.monfinancier.com/le-marche-de-lart-ne-connait-pas-la-crise-18466.htmlmarche-de-lart-ne-connait-pas-la-crise-18466.html
Consulté le 05/06/2017.

Mousset, C. (s.d.). *La nourriture des esclaves*. http://blogpeda.acpoitiers.fr/francaispalissy/index.php/2012/03/la-nourriture-des-esclaves/
Consulté le Mars 27/03/2020.

Nofi. (2019, Avril 30). *Serge Bilé veut rapprocher l'Afrique et les Antilles.*

Nofi: Serge Bilé veut rapprocher l'Afrique et les Antilles (nofi.media)

Consulté le 02/05/2019.

Oppic. (s.d.). *Maison Chapp, Basse Terre, Guadeloupe - Réhabilitation et aménagement.*

Oppic: http://www.oppic.fr/article147.html

Papillaud, K. (2020, Avril 8). *Les chakras, ces zones secrètes du corps.* Psychologies : Les chakras, ces zones secrètes du corps | Psychologies.com
Consulté le 22/08/2018.

Peck, R. (2020, Juin 17). *J'étouffe.* Le un hebdo:

https://le1hebdo.fr/journal/jetouffe/301/1/article/j-touffe-3898.html

Consulté le Juin 17/06/2020.

Pélage, F. (2019, Novembre 28). *L'officiel Martinique : FIAP19* (Festival International Art Performance). Artincidence: http://artincidence.fr/?p=1037

Consulté le 05/052020.

Petit futé. (s.d.). *Les meilleurs Galerie d'art de Martinique.* Petit futé: https://www.petitfute.com/p7-martinique/c1168-shopping-modecadeaux/c408-galerie-d-art/

Consulté le 07/07/2018.

Pinel-Féréol, P., & Octavia, S. (2019, Mai 8). *Le nouveau musée de Saint-Pierre est ouvert au public.* Martinique la 1e:

https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/saint-pierre-0/nouveau-musee-saint-pierre-estouvert-au-public-708275.html

Consulté le 08/05/2019.

Rasatie, A. (2018, Mai 22). *La dette d'indépendance d'Haïti du 17 avril 1825.* Nofi, https://www.nofi.media/2018/05/la-dette-dindependancehttps://www.nofi.media/2018/05/la-dette-dindependance-dhaiti-du-17-avril-1825/53209dhaiti-du-17-avril-1825/53209

Consulté le 05/04/2020.

Rédaction Internationale. (2020, Mai 27). *PAR AILLEURS #65 - George Floyd, le nouveau visage des violences policières américaines.* France inter: https://www.franceinter.fr/monde/par-ailleurs-65-george-floyd-le-nouveauvisage-des-violences-policieres-americaines

Consulté le 31/05/2020.

Richard, J. (2009, Février 19). *La Gwadloup sé tan nou, La Gwadloup a pa ta yo.* MEDIAPART: https://blogs.mediapart.fr/edition/musictchat/article/190209/la-gwadloup-se-tan-nou-la-gwadloup-pa-ta-yo

Consulté le 14/12/2017.

Robert, M. (2014, Décembre 4). *Art : Patricia Barbizet prend en main le destin de Christie's.*

Les Echos: Art : Patricia Barbizet prend en main le destin de Christie's | Les Echos
Consulté le 29/05/2017.

Sabra, R. (2015, Juin 6). *« La Jungle Sphère 3.0 » d'Henri Tauliaut à La Havane.*
Madinin'Art critiques culturelles de Martinique:

http://www.madinin-art.net/la-jungle-sphere-3-0-d-henri-tauliaut-a-la-havane/
Consulté le 14/04/2019.

Seyllou, AFP. (2018, Décembre 5). *Le Sénégal inaugure un Musée des civilisations noires*, Le Monde & AFP: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/05/le-senegal-inaugure-un-musee-descivilisations-noires-a-dakar_5392879_3212.html

Stern, J. (2012, Octobre 5). *L'art contemporain ne connaît pas la crise.* Huff Post: http://www.huffingtonpost.fr/jerome-stern/art-contemporainhttp://www.huffingtonpost.fr/jerome-stern/art-contemporain-crise_b_1934879.htmlcrise_b_1934879.html/
Consulté le 05/06/2017.

Triay, P. (2017, Mai 12). *Ernest Breleur, plasticien : "Il faut aller vers le dépassement de la notion de racines"*. La 1ère, France Info:
Ernest Breleur, plasticien : "Il faut aller vers le dépassement de la notio (francetvinfo.fr)
Consulté le 06/05/2020.

Twum, J. (2017, Septembre 28). *Who is African Art 'Rising' for?* Radington Report: https://raddingtonreport.com/who-is-african-art-rising-for/
Consulté le 29/05/2017.

Verdol, P. (s.d.). *Les Antilles Françaises enchaînées à l'esclavage, Chlordécone, un polluant néocolonial, épisode 4*, Chlordécone, un polluant néocolonial - Ép. 4/4 - Les Antilles françaises enchaînées à l'esclavage (franceculture.fr)
Consulté le 26/07/2021

Zancarini-Fournel. (2017, Mai 25). Mai 1967 à Pointe-à-Pitre : « Un massacre d'Etat ». (S. Archimède, Intervieweur) l'Humanité: https://www.humanite.fr/mai-1967-pointe-pitre-un-massacre-detat-636544 Consulté le 20/10/2018.

Zébina, W. & Pinel-Féréol, P. (2019, Février 12). *Norwegian s'en va des Antilles !* La 1ère/ France info, le portail des Outre-mer: https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/norwegian-s-va-antilles-679369.html

Consulté le 05/04/2019.

VIDEOS & DATAS

ALAS Media. (2012, Novembre 8). *JonOne A Beautiful Madness.*

Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=CHWOt1kKRXI

BFM Business. (s.d.). *Art Paris Art Faire 2017: L'Afrique à l'honneur-28/03.*Orange.fr: http://video-streaming.orange.fr/autres/art-paris-art-fair-2017http://video-streaming.orange.fr/autres/art-paris-art-fair-2017-l-afrique-a-l-honneur-28-03-CNT000000FvJC6.htmll-afrique-a-l-honneur-28-03-CNT000000FvJC6.html

Consulté le 29/05/2017.

BnF. (s.d.). *Spectacle : Une saison au Congo Paris (France) : Théâtre de la Colline - 19-09-1989.* BnF: https://data.bnf.fr/fr/42340888/une_saison_au_congo_spectacle_1989/

Consulté le Juillet 4, 2019.

Conseil Général de la Martinique. (2015, Juin 3). *Portrait d'artiste : Gordon.* Youtube: https://youtu.be/4cMEG_zA2Gc .

Consulté le 08/07/2019.

Fondation Clément. (2014, Février 12). *Rhum Clément & Artcurial- Street Art, Contemporary Rhum.* Youtube: https://youtu.be/2yKmNPKmCE?t=1

Fondation Clément. (03/ 07/2014). *Clément à la Don Gallery*. Youtube: https://youtu.be/CHWOt1kKRXI?t=65

Fondation Clément. (25/09/2014). *Clément & la Gallerie Wynwood*, Miami. Youtube: https://youtu.be/fB1OAy8JZfU?t=50

Fondation Clément. (25/09/2014).*Rhum Clément by Jonone - New York City Launch Party.* Youtube: https://youtu.be/bytkyh7FxSs?t=34

France 24. (2017, Septembre 27). *Musée de l''esclavage à Paris : une "réparation des crimes commis", selon le CRAN*, Youtube https://www.youtube.com/watch?v=k2-Dh05Qs0s

Consulté le 06/11/2017.

France-Antilles. (2017, Mai 2). *Chantal Charon : Je me sens très bien dans la Caraïbe car il y a une diversité, une permission d'être ce que l'on est.* sur UKA: https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/actualite/culture/portrait-dartistes-avec-uka/chantal-charron-je-me-sens-tres-bien-dans-la-caraibe-car-il-y-a-unediversite-une-permission-d-etre-ce-que-l-on-est-427558.php

Consulté le 07/12/2019.

France-Antilles. (2018, Décembre 20). *Exposition Ou vwè-y ou pa vwè-y à voir à Rémy Nainsouta.* Ou vwè-y ou pa vwè-y à Rémy Nainsouta - Sortir en Guadeloupe - Consultez gratuitement tous les évènements, les concerts, les expositions et autres sorties - FranceAntilles.fr

Consulté le 26/07/2021.

FXG. (2019, Mai 10). *Pavillon des îles de la Guadeloupe à la Biennale de Venise, Trois artistes guadeloupéens à la Biennale de Venise.* Fxg Paris- Caraïbe: http://www.fxgpariscaraibe.com/2019/05/pavillon-des-iles-de-

lahttp://www.fxgpariscaraibe.com/2019/05/pavillon-des-iles-de-la-guadeloupe-a-la-biennale-de-venise.htmlguadeloupe-a-la-biennale-de-venise.html
Consulté le 12/05/2019.

Gelas, S. (2018, Septembre 15). *Un petit retour en image sur la soirée du vernissage de l'exposition "JUNGLE SOCIALE", le 1er septembre 2018 au Fonds d'Art Contemporain, Habitation Beausoleil de Saint-Claude.* Facebook: https://www.facebook.com/samuel.gelas/videos/10214364047469689/

Glissant, É. (2013, Janvier 20). *Édouard Glissant - Une pensée archipélique*, Trois étapes de la Relation. Répertoire Glissant - Édouard Glissant, parole libre, http://edouardglissant.fr/troisetapesdearelation.html

Gumbs, D. (2018, Décembre 17). *Gauguin under the stars.*
https://www.facebook.com/david.gumbs/videos/10217953562370606
https://www.facebook.com/david.gumbs/posts/10217963579181020
Consulté le 17/12/2018.

J.C. (s.d.). *VIDEO - Fondation Louis Vuitton: le vaisseau de verre inauguré à Paris.* BFM TV: http://www.bfmtv.com/culture/la-fondation-louisvuitton-ouvre-ses-portes-a-paris-841304.html
Consulté le 03/09/2017.

L'Officiel Martinique. (2019, Novembre 28). *FIAP 2019*, Youtube

https://youtu.be/j8C2LPqjWKc .
Consulté le Mai 06/05/2020.

Moulins, D. (2018, Janvier 22). *Devant les oeuvres de Delacroix, Thuram fait sa propagande anti-occidentale.* Ripostelaïque, https://ripostelaique.com/devant-les-oeuvres-de-delacroix-thuram-fait-sa-propagandeanti-occidentale.html
Consulté le 10/05/2018.

Müller, A. (201%8, Août 31). *Inde: le business de la vache sacrée.* Arte, https://www.arte.tv/fr/videos/082926-000-A/inde-le-business-de-lahttps://www.arte.tv/fr/videos/082926-000-A/inde-le-business-de-la-vache-sacree/vache-sacree/
Consulté le 29/09/2019.

Palcy, E. (1983). *Rue Case-Nègres*, Rue Cases Nègres - film 1983 - AlloCiné (allocine.fr)

Peillon, V. (2019). *Philosophie. Les promesses sont-elles faites pour être tenues?* Arte TV: https://www.arte.tv/fr/videos/092170-002-A/philosophie-les-promesses-sonthttps://www.arte.tv/fr/videos/092170-002-A/philosophie-les-promesses-sont-elles-faites-pour-etre-tenues/elles-faites-pour-etre-tenues/

Rappaport, E. N., Fernadez-Partagas, J., & Beven, J. (2017, Décembre 1). *The Deadliest Atlantic Tropical Cyclones, 1492-1996.* National Oceanic and Atmospheric Administration, https://www.nhc.noaa.gov/pastdeadly.shtml

Zébina, W. & Sotès, V. (Réalisateurs). (2015). *L'Homme droit* [Film]. Martinique https://la1ere.francetvinfo.fr/guyane/emissions/fifac-2020/homme-droit-vianney-soteswilliam-zebina-880044.html

SITES OFFICIELS

Airfrance. (s.d.). *Air France vol aller/retour Fort de France Miami.* Consulté le 04/04/2019, sur Airfrance: https://www.airfrance.fr/cgi-bin/AF/FR/fr/local/process/standardbooking/DisplayFlightPageAction.do
Consulté le Décembre 29/12/ 2015.

Canopé. (s.d.). *Qui sommes-nous?* Canopé:
https://www.reseau-canope.fr/qui-sommes-nous.html
Consulté le 02/12/2019.

Nantes.tourisme *Musées à Nantes, Histoire, Art, Jules Vernes, Sciences...* :
Nantes.tourisme https://www.nantes-tourisme.com/fr/museeshttps://www.nantes-tourisme.com/fr/musees-nantesnantes
Consulté le 04/04/2020.

Nicetourisme. (s.d.). *Office de tourisme métropolitain Nice Côte d'Azur.*

Nicetourisme: https://www.nicetourisme.com/musees
Consulté le 04/04/2020.

Platform. (s.d.). *Les Frac - Qu'est-ce qu'un Frac?* Platform:
https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Les-Arts-plastiques-en-France/Les-Fonds-regionaux-d-art-contemporain

Consulté le 29/11/2018.

Route des abolitions de l'esclavage. (s.d.). *Pôle mémoriel national de l'Est de la France et de la Suisse - « 25 haut-lieux de l'histoire et des mémoires des abolitions de l'esclavage (1648-1848) »*. Route des abolitions de l'esclavage,
http://www.abolitions.org/index.php?IdPage=1504252287
Consulté le 27/10/2019.

SITES ARTS ET CULTURE

Africanah.org. (s.d.). *Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art.* Africanah.org: https://africanah.org/submissions/

Africultures. (s.d.). *CMAC (Centre Martiniquais d'Action Culturelle).* Africultures: http://africultures.com/structures/?no=3049
Consulté le 21/11/ 2019.

Alet Thierry - Blog: https://www.thierryalet.com/blood-drawing

Consulté le 16/04/202

Anicet, V. (s.d.). *Epopée au cœur de la lumière.* L'adoration.fr, consulté le 24/03/2020, Anicet: http://ladoration.fr/vanicet/restitutions/signes/vitraux/

Artmajeur. (s.d.). *Jean-Crepin Alerte.* Artmajeur:
https://www.artmajeur.com/fr/plasticien/news
Consulté le 04/02/2019.

Artprice.com. (2017). *Art Paris Art Fair,* Artprice.com:

https://fr.artprice.com/events/74760/Art+Paris+Art+Fair.
Consulté le 05/06/2017.

Artsper. (s.d.). *Œuvre de JonOne.*
https://www.artsper.com/fr/rechercher?q=JonOne&hPP=60&idx=artworks&p=0&selection=youngtalents&sort=5&is_v=2
Consulté le 08/07/ 2019.

Arts up, http://www.arts-up.info/galerie_art_DOM-TOM_97.htm

Berthet, D. (s.d.). *C.E.R.E.A.P.* Wixsite.com

http://berthetdominique.wixsite.com/site-du-cereap/page2
Consulté le 26/01/2019.

Boko Koncept. (s.d.). *Art et Vin By Boko Koncept.* Facebook:

Art et Vin By Boko Koncept - Search Results | Facebook
Consulté le 09/16/2019.

Breleur, O. M. (s.d.). *Galerie d'art contemporain.* Maëlle
Galerie: http://www.maellegalerie.com/fr/galerie.php Consulté le 17/06/2019.

Canopé. (s.d.). *Art des Caraïbes-Amériques, Joseph René-Corail [Khokho]*. Canopé:

https://www.reseau-canope.fr/art-des-caraibesameriques/artistes/joseph-rene-corail-khokho.html
Consulté le 29/04/2020.

Cuénin, J. (2009, Novembre 24). *Nankin, Joël, artiste militant.*
France-Amérique, https://france-amerique.com/fr/joel-nankin-artiste-militant/
Consulté le 21/10/2018.

Dehondt, C. & Desmets, C. (2012). *La légende du Panda* géant La légende du panda géant - Le blog de Dehondt Christophe et de Desmets Corinne (dehondt-desmets.fr)
Consulté le 28/07/2021.

Fabien Marvin Multimedia *Sneak peek Eyecons series.* (2015).

https://www.marvinfabien.com/older-works

Firmin, E. (2012). *Project: Voici la case où a poussé mon art!* https://www.facebook.com/eddy.firmin/media_set?set=a.4736561101952&type=3. Consulté le 04/05/2019.

Fondation Clément. (2014). *Césaire, Lam, Picasso,* l*es rencontres,* Fondation Clément. http://www.fondationhttp://www.fondation-clement.org/martinique/274_cesaire-lam-picasso-les-rencontresclement.org/martinique/274_cesaire-lam-picasso-les-rencontres. Consulté le 19/02/2014.

Fondation Clément. (s.d.). *Ernest-Breleur, Le vivant passage par le feminin*, Fondation Clément Clément. https://www.fondation-clement.org/decouvrir-lesexpositions/ernest-breleur-le-vivant-passage-par-le-feminin/dimanche-decouverte2 Consulté le 30/05/2020.

French culture. (s.d.). *Tout-Monde Festival 2018.* French culture: http://frenchculture.org/events/7393-tout-monde-festival-2018 Consulté le Avril 05/04/2019.

Frère Independent FWI. (2012, Avril 12). *T&T JARRY.* « Frère Independant FWI »: https://frereindependent.wordpress.com/2012/04/12/tthttps://frereindependent.wordpress.com/2012/04/12/tt-jarry/jarry/ Consulté le 03/02/2019.

Galerie Michèle Cazanove. (s.d.). *Galerie Michèle Cazanove présente Thierry Ale*t- Blog: https://www.thierryalet.com/blood-drawing Consulté le 16/04/2020.

Gizolme, K., & Lescot, A. (2019). *Le Guide de la Caraïbe culturelle.* Vents d'ailleurs.
DP_GuideCaraibeculturelle_21p.pdf (gensdelacaraibe.org)
Consulté le 04/08/2021.

Glissant, S. (2017, Janvier 25). *La Nuit des Idées.* Facebook,
https://www.facebook.com/hashtag/nuitdesidees?source=feed_text&story_id=1372160089531471
Consulté le 25/01/2017.

Grosman, R. (s.d.). *The Last Poets – Understand what Black is*,
Sondumonde: http://sondumonde.fr/albums/the-last-poets/
Consulté le 20/10/2018.

Hunt Jean-Marc. (2014, Août 14). QuandLM:
https://quandlm.wordpress.com/2014/08/14/jean-marc-hunt/
Consulté le Février 01/02/2019.

Hunter East Harlem Gallerry. (2018). *Past Exhibition - Dust Specks on the Sea Contemporary Sculpture from the French Caribbean & Haiti.* Hunter East Harlem Gallery:
https://www.huntereastharlemgallery.org/dust-specks

IFACCA. (s.d.). Fédération internationale des conseils des arts et des agences culturelles.
Soutenir la culture à l'ère numérique, https://ifacca.org/en/
Consulté le 02/09/2017.

Kayem, M. (2017). *Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art.*
Africanah.org: http://africanah.org/
Consulté le 29/09/2017.

Lefrançois, F. Diasporas des Amériques. (s.d.). *Séminaire international "Consciences Diasporiques aux Amériques".* Diasporas des Amériques, https://diasporasdesameriques.wordpress.com/
Consulté le 24/03/2019.

Marajo, M. (2016.). *Le Musée du Tout-Monde & Agora Mundo.* Miguel Marajo.com

http://www.miguel-marajo.com/AgoraMundo-MuseeduToutMonde.html

Matteson, R. (s.d.). *Religious songs: negro spirituals*. Bluegrass Messengers, http://www.bluegrassmessengers.com/i-religious-songs-1negro-spirituals.aspx
Consulté le 27/02/2020.

Mémorial Acte, *Kréyòl Gartden Wi'an Art.* (2017-2018).
http://memorial-acte.fr/expositiontemporaire/kreyol-gartden-wian-art
Consulté 02/06/2019.

Minorit'Art. (s.d.). *Appel aux artistes - Minorité visible : un créateur local face à la pandémie.*
minorit'Art:http://minoritart.org/index.php/appels/?fbclid=IwAR1GYCkKrIJUFxU2_K73zggpv0pNF0J1LepAFJt20jSYJVXWGpxaUGd55A
Consulté le 31/05/2020.

Pionnier La couleur de l'adoption. (2016, Septembre 13). *Rencontre avec Amandine Gay, pionnière de la France.* Rencontre avec Amadine Gay, La couleur de l'adoption.http://www.lacouleurdeladoption.com/rencontre-avec-amandine-gay/
Consulté le 06/02/2019.

Piquet, F. (2013, Avril 20). *Grand Saint-Pierre: François Piquet.*
Aica Caraïbe Sud: http://www.francoispiquet.com/totems-Piquet.htm
Consulté le 02/11/2018.

Poirier-Nkpa, F. (s.d.). *Processus de création.*Site Florence Poirier-Nkpa:
https://www.florencepoiriernkpa.com/ecrits-artcontemporain/demarche.html
Consulté le 17/03/2020.

Pool Art Fair Guadeloupe. (s.d.). *A NewDay.* Pool Art Fair

Guadeloupe: http://poolartfair.squarespace.com/#eat-together
Consulté le 31/01/2019.

Richer, C. (s.d.). *Claire Richer.* LinkedIn:

https://www.linkedin.com/in/clairericher/?originalSubdomain=fr

Toguo, B. (2019, Mai 9). *Résidences d'artistes.* Facebook:

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2306410622926845&set=a.1389910607910189&type=3&theater

Consulté le 09/05/2019.

Toussaint, M.-C. (s.d.). *Habdaphaï.* Galerie Ôdis7:

https://galerie-odis7.odexpo.com/pro_page.asp?page=1893&lg
Consulté le 02/02/2019.

Tripadvisor, Galeries d'art à Martinique. (s.d.).

https://www.tripadvisor.fr/Attractions-g147327-Activities-c49-t1-Martinique.html

Consulté le 07/07/2018.

Tropiques Atrium, *Tropiques Atrium scène nationale, La Martinique Fort de France*
https://www.scenes-nationales.fr/scene_nationale/tropiques-atrium-2/

Vicart, P. (s.d.). *Mes références.* PascalVICART:
http://www.pascalvicart.com/informations/references/
Consulté le 04/07/2019.

Valton, J. (2013, Novembre 27). *Fétiches Brisés, Une longue éclipse des arts plastiques dans les Caraïbes*. Jocelyn Valton Blog – Art Caraïbes-Amériques,
http://jocelynvalton.blogspot.com/2013/11/f-e-t-i-c-h-e-sb-r-i-s-e-s_26.html
Consulté le 13/04/2017.

Valton, J. (2014, Février 18). *Une école pour la république archipel.*
Jocelyn Valton Blog – Art Caraïbes-Amériques,
http://jocelynvalton.blogspot.fr/2014/02/resistances-exposition-firmin-ano.html
Consulté le 25/07/2016.

Valton, J. (s.d.). *Les mots comme armes, 5e conférence Tilting Axis au MémorialActe.*

Facebook, https://www.facebook.com/groups/minoritart/
Consulté le 03/06/2019.

Webster Sarah, *Francois Piquet parle de Timalle,* Timalle (reparations-art.org) .
Consulté le 24/08/2021.

INDEX DES NOMS CITÉS

A

Achille Etienne **490**
Adami Valério **392**
Adélaïde-Merlande Jacques **293**
Agbo Ariane **339**
Airaud Bruno **293**
Aka Jean-Philippe **340**
Allora **239**
Anatsui El **340**
Andrews Nii B. **340**
Andrianomearisoa Joël **308**
Anicet Lionel **385**
Anicet Victor **370**, **455**
Anta Diop Cheikh **356**, **441**
Apocale Danièle **111, 490**
Arnault Bernard **343**, **349**
Arnou Eléna-Lou **248**
Asch Solomon **451**
Ashton Harrisen Lyle **382**
Assan Kassi Kouyaté **490**
Astley Thomas **75**
Atkinson Ewan **239**
Augé Marc **296**
Auguiac Johanna **291**
Azimi Roxana **339**

B

Baartman Saartjie **382**
Bailly Janine **291**
Bakou Arifari Nassirou **294**
Bansky **375**
Barbot Jean **74**
Basquiat Jean-Michel **349**, **483**
Bastide Roger **96**, **97**, **410**
Becker Howard **18**
Beltan Félix **455**
Benoist Jean **38**, **41**, **42**
Bérard Benoît **455**
Bernabé Céline **491**
Berry Anne-Catherine **251**, **373**

Berthet Dominique **4**, **304**, **327**, **402**, **424**, **430**, **432**, **452, 504**, **506**
Bertin Christian **360**, **385**, **392**, **413**, **423**, **430**, **462**
Bessard Julie **386**, **406**, **407, 490**, **491**
Bilé Serge **346**
Blumer Herbert **307**, **353**
Boubacar Keïta Ibrahim **294**
Boudon Raymond **360**
Bouquillion Philippe **463**
Bourdieu Pierre **22**, **226**
Bourguignon Erika **96**
Boyon Michel **303**, **353**
Bracy André **455**
Bracy Christian **153, 314, 315, 316, 359, 362, 392, 493, 500**
Brautigam Deborah **336**
Brebion Dominique **235, 236, 239, 241, 243, 244, 246, 247, 362**
Breleur Ernest **290**, **455**, **459**
Breleur Olivia **290**
Broadman Harry G. **337**
Bruguera Tania **239**

C

Cadet-Petit Alexandre **404**
Calzadilla **239**
Cancelier Klodi **314, 315, 455**
Cancelier Simone **402**, **431**
Cardenas **326**
Caruge Mickaël **404**
Cauquil Claude **482**
Cazanove Michèle **405**
Césaire Aimé **194**, **245**, **376**, **440**
Charles-Édouard François **455**
Charlotte Robert **244**
Charpentier Hector **392**
Chevalier Jean **317, 412, 448, 449, 506**
Chirac Jacques **294**
Chomerau-Lamotte Michèle **393, 440**
Claude Cauquil **491**
Clerc Béatrice **442**
Clerc Nathalie **181**
Clidière Sylvie **399**
Colardelle Michel **222**, **234**
Condé Maryse **404**
Cornut Guillaume **305**
Cottias Myriam **229**, **295**

Cozier Christopher **239**
Crépin Alerte Jean dit Habdaphaï **244**, **313, 442**
Cuche Denys **97**, **100**, **433**
Cukierman Leïla **306**
Cuzin Régine **288**, **291**
Cyrille Ronald **420**
Cyrulnik Boris **134**, **440**

D

Dali Salvador **393**
Dambury Gerty **306**
De Andrade Oswald **410**
De Certeau Michel **477**
De Chasseboeuf Constantin-François **463**
De Lagarigue Jean Luc **244**
De Lassus Christel **338**
De Nerval Gérard **398**
De Rochebouet Béatrice **290**
Delacroix Eugène **402**
Desert Jean-Ulrick **239**
Destin Steph **449**, **454**
Devilliers Danièle **454**
Dewey John **450**
Doisneau Robert **381**
Dokolo Sindika **339**
Dominguez Anthoni **241**, **242**, **243**, **244**, **245**, **247, 490**
Donatien Yssa Patricia **322, 359, 454, 490**
Donnat Olivier **232**
Du Luart Roland **184**
Dubois Vincent **250**
Dubuffet Jean **395**
Dumas Jean-Joseph **454**
Dumbardon Alain **454**
Dürer Albrecht **419**
Duval-Carrié Édouard **459**

E

Eblé Vincent **237**
Eglash Ron **470**
Ehrmann Thierry **349**
Elhers Jeannette **239**
Élizéon Sophie **111, 490**
Emylee **375**
Eucharis Fred **449**

F

Fabien Jacqueline **441**
Faivre Marie-Claire **229**
Falgayrettes-Leveau Christiane **348**, **349**
Fanon Frantz **465**
Faverau Éric **180**
Ferly Joëlle **309**
Firmin Eddie dit Ano **467, 471**
Flandrin Antoine **297**
Floyd George **464**, **465**, **467**
Four Pierre-Alain **259**
Fournier-Lorentz Emmanuelle **191**
Frachon Claire **232**
Fruteau Jean-Claude **196**, **197**, **198**

G

Gabon Karine **399**, **454**
Gabourg François **383**
Gambie Gwladys **375**, **471**
Gargar Michelle **386**
Gattolin André **237**
Gauguin Paul **359**
Gauthier François **410**
Gay Amandine **306**
Gaymu Marci **309**
Gelas Samuel **426**
George Orwell **390**
Geourjon Anne-Marie **187**
Germain Greg **223**, **228**, **231**
Gheerbrant Alain **412**, **448**
Gheerbrant Jean **449, 506**
Gibbes Daniel **197**
Giraud Frédérique **436**
Giraud Michel **38, 229, 230**
Glevarec Hervé **334**, **341**
Glissant Édouard **229**, **293**, **294**, **459**
Gontran Damas Léon **405**
Goodÿ **392**
Gordon Joël **376**
Goudin-Thébia Serge **424**
Graham Dan **394**
Guédon Henri **454**
Guérard Mathieu **248**
Guilhot Laetitia **336**
Guiock Kareen **309**

Guirouard Aizée Norville.....
Guirouard-Aizée Norville **388, 455, 462**
Gumbs David..... **431, 462**

H

Hainaut Nathalie..... **276, 300**
Hall Stuart **473**
Haluk Sophie **167**
Hayot Bernard **181, 347, 349, 351**
Hazael-Massieux Christine **98**
Heinich Nathalie..... **384, 388, 389, 460, 462**
Hélénon Serge **454**
Herskovits Melville Jean **96**
Hibran René..... **353**
Ho Hio Hen Hélène & Catherine **181**
Hollande François **229, 294**
Honneth Axel **451**
Houzé Guillaume..... **343, 521**
Hunt Jean-Marc..... **309, 312, 426**
Huygues-Despointes Alain..... **181**

I

Indiana Robert **406**
Ingres Jean-Auguste-Dominique..... **402**

J

JAME **373**
Jean-François Yves **455**
Jimenez Marc **413**
John Valérie..... **346, 386, 454**
Jones Keziah..... **383**
JonOne..... **252**
Joséphine Alain **491**
Julvécourt Bernabé **442**

K

KALI **244**
Kandinsky Vassily..... **402**
Karam Patrick..... **225**
Kassav **383**
Kassi Kouyaté Hassane **306**
Kennenga Esy..... **244**
Kirchner-Blanchard Catherine **395, 407, 451, 458**
Kofi Osei G. **340**

Koons Jeff **290**
KPC CREW **373**
Kundera Milan **459**

L

L'Étang Gerry **423**, **459**
L'Étang Thierry **79**, **293**
Ladreit de Lacharrière Marc **349**
Lafeur Gérard **455**
Lali Lali **449**
Lam Wifredo **402**
Lampécinado Jacques **455**
Lang Jack **341, 463**
Laouchez Louis **387**, **431**, **454**, **460**
Laporte Bertrand **187**
Latamie Marc **424**
Lavra Paola **436**
Le Goff Jacques **296**
Lespingal Jean-Claude **392**
Letchimy Serge **195**, **197**, **198**
Leveau Michel **348**
Lewest José **402**, **447**, **455**
LeWitt Sol **394**
Lima Thierry **392**, **454**
Limouza Marie-José **385**, **441**
Littée Michel **372**
Louis Patrice **180**, **181**
Louise Bertrand **190**
Louise René **378**, **455, 490**
Lurel Victorin **293**, **294**

M

Macé Éric **232**, **302**, **303**, **352**
MADA PAINT **373**
Magnin André **340**, **345**, **349**
Makonnen Tsedaye **436**
Malonga Marie-France **302**, **352**
Malraux André **341**
Man Féfé **383**
Manet Édouard **417**
Manga Lionel **340**
Manscour Robert **377**
Marajo Louisa **491**
Marie-Louise Jean **424**, **459**
Martelly Michel **294**

Martial Jean-Michel **225**
Martin Jean-Hubert **244**
Martin Laurent..... **1**, **4**, **306**, **307**, **442**
Maspero François **149, 326**
Mathews Channing..... **305**
Matta Roberto Echaurren **326, 402**
Maximin Daniel..... **417, 490**
Médélice Raymond **386**, **442**, **458**
Mehretu Julie..... **340**
Mérabli Chrystelle..... **309**
Mérault Nicolas **299**
Merleau Ponty Maurice..... **468**
Michel-Ange..... **402**
Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Le Caravage..... **419**
Milome David **244**
Minaya Joiri..... **239**
Mondrian Piet..... **392**
Monpierre Roland **383**
Monplaisir Yann..... **181**
Morrison Toni **483**
Moulin Raymonde..... **341**, **356**, **384**, **451**
Müller Antoine **73**
Mulot Stéphanie **131, 508**
Mundaray Ismaël..... **402, 481**

N

Nabajoth Antoine **447, 491**
Nankin Joël..... **309, 370**, **426**, **440**, **454**
Ndiaye Malick **340**
Nimar Colette **291**
Nivor Bertin..... **455**
Njami Simon **345**, **346**, **347**
Nora Pierre **296**
NPL **373**

O

O'Toole Sean..... **473**
Omotunde Jean-Philippe **469**
Onema Estelle **236**
Opałka Roman..... **395**
Orozco José Clemente..... **402**
Ozier-Lafontaine Ricardo..... **290**

P

Palcy Euzhan **430**
Panofsky Erwin **390**
Patterson Ebony G **239**
Peck Raoul **485**
Pédurand Bruno dit Iwa **419, 462, 491**
Peillon Vincent **196**, **410**
Perello Jean Andrew dit JonOne **350, 367**
Permal Victor **442**, **449**
Perrin Alain-Dominique **349**
Peterson Richard **351**
Picasso Pablo **402**
Piens Guillaume **342**, **345**
Pierre Bourdieu **357**, **362**, **436**
Pigozzi Jean **345**, **349**
Pineda Jorge **239**
Pivin Jean-Loup **293**
Plaisir Marielle **383**
Plasse Florent **348, 491**
Podgaietsky Emmanuelle **376**
Poirier Nkpa Florence **408, 491**
Poulier Jacky **377**
Poupel Antoine **491**

Q

Quintin François **343**

R

Raffestin Hélène **375**
Rasati Anne **295**
Réache Nicole **386**
René Corail Joseph dit Coco ou Khokho **432**
Restany Pierre **92**
Richards Shola **465**
Ricœur Paul **296**
Rivera Diégo **402**
R-MAN **373**
Robert Sylvie **238**
Roberto Ricardo **372**
Roberto Rico **426**, **454**
Roland du Luart **184**
Romain Ganer **491**
Roscetti Antonio **392**
Rouet François **288**

Rovélas Michel **359**, **372**, **385**, **411**, **439**

S

Saïd Edward **473**
Sainte-Luce Jérôme **468, 470**
Sall Macky **294**
Salzgeber Didier **224**
Samba Cheri **340**
Sanmyel **441**
Sarkozy Nicolas **225**
Sassoon Virginie **232**
Segui **326**
Senghor Léopold Sédar **339**
Severino Luz **373, 392**
Shapiro Roberta **388**
Shuck One **252**
Simkus Albert **351**
Stéphanie Mulot **131**
Stern Jérôme **350**
Straboni Julie **228**, **231**
Suffrin Évrard **458, 460**, **462**

T

Tamayo Rufino **402**
Taubira Christiane **294**
Télémaque **347**
Tharsis Olivier **309**

Thollier Faye Catherine **465**
Thomarel Philippe **361**
Tiffany Daniel **458**, **498**
Tin Louis-Georges **295**
Tiquant Germain **449**
Togo Barthélémy **312**
Triay Philippe **433, 532**
Tronche Anne **317**
Tulving Endel **295**
Twum Jonelle **340**, **532**
Tyrode Saint-Louis Frédéric **170**

V

Valère Laurent **442**
Valton Jocelyn **178**, **179**
Van Gogh Vincent Willem **359**

Veličković Vladimir **402**
Vergès Françoise **306, 307**
Verlaine Julie **460**
Vianney Sotès **169**
Vicart Pascal **383**
Villagordo Eric **1, 21, 499**
Vlody Jean Jacques **196**

W

Wade Abdoulaye **339**
Warhol Andy **402**
Weber Max **450**, **452**, **463**
Webster Sarah **434**, **544**
Weil Patrick **296, 503**
Whittaker André **334**, **406**, **419**
William Zébina **169**
Wolfric **482**

X

Xuriguera Gérard **359**

Z

Zinzou Lionel **229**, **230**, **232**
Zouk Machine **383**

INDEX ICONOGRAPHIQUE

FIGURE 1 BRUNO PEDURAND IN VIVO PROJECT, INSTALLATION, PLAN DE COUPE, ... 28
FIGURE 2 : BRUNO PEDURAND IN VIVO PROJECT, INSTALLATION, PLAN RAPPROCHE, MIXED MEDIA 165 X 56 X14 CM, 2012, PHOTO ©UPRISING ART (PLAN RAPPROCHE)..... 29
FIGURE 3 : COMPOSANTES RACIALES DE LA POPULATION MARTINIQUAISE ACTUELLE, TABLEAU TIRE DE J. BENOIST, LES MARTINIQUAIS, P.267. 41
FIGURE 4 : ÉVOLUTION DE LA POPULATION DE LA MARTINIQUE DE 1664 A 1959 (D'APRES DIVERS DOCUMENTS, EN PARTICULIER PETITJEAN-ROGET, RENOUARD, I.N.S.S.E.). 42
FIGURE 5 : RAYMOND MEDELICE (1397-1455) *TOMMASO PARENTUCCELI* PAPE NICOLAS V, ACRYLIQUE SUR TOILE, 126 X 137 CM, 2019, PHOTO @CLEMENT. 62
FIGURE 6: BRUNO PEDURAND, L'HERITAGE DE CHAM, INSTALLATION, TECHNIQUES MIXTES, HUILE, PANNEAUX DE BOIS 200X50 CM, CLOUS, DECALCOMANIE, BIBLE, SOCLES, BOUGIES, 2008, PHOTO © DINO SEIGESPAN 64
FIGURE 7 : PHILIPPE THOMAREL, TERRITOIRES RADIOGRAPHIQUES, HUILE SUR TOILE, 200 CM X 200 CM, 2003, PHOTO @FONDATION CLEMENT 66
FIGURE 8 PHILIPPE THOMAREL,: SILENCE, FUSAIN SUR BOIS, 30 X 30 CM, 2014 PHOTO @FONDATION CLEMENT 67
FIGURE 9 : NORVILLE GUIROUARD AIZEE, AUTEL DES PLAISIRS, BOIS ET CLOUS, H 23X L20 X 40 CM, 2003, PHOTO @ INCONNUS 69
FIGURE 10 : NORVILLE GIROUARD-AIZEE, RUE DU MONTE EN CIEL, CORDES ET COUTELAS, H 450 X L57 CM, 2003, PHOTO @ INCONNU 70
FIGURE 11 : MICKAËL CARUGE, OX CASTLE, ACRYLIQUE SUR TOILE, 130 X 97 CM, 2013, PHOTO@ CARUGE 72
FIGURE 12 MICKAËL CARUGE, MADISHIVA, ACRYLIQUE SUR TOILE, 130 X 97 CM, 2013 @CARUGE 72
FIGURE 13 : INSTRUMENTS DE MUSIQUE 74
FIGURE 14 : VILLE DE LOANGO 75
FIGURE 15: BERTIN NIVOR, KWAÏB-KAT-KWAZESHU, VINYLIQUE SUR TOILE 192 X 92 CM, 1993, PHOTO @ROBERT CHARLOTTE 76
FIGURE 16 : VICTOR ANICET, ADORNO, TERRE CUITE, DATE ET PHOTO @ INCONNUS 79
FIGURE 17 VICTOR ANICET, RESTITUTION, TECHNIQUE MIXTE, DATE INCONNUE, PHOTO @CATHERINE KIRCHNER-BLANCHARD 80
FIGURE 18 : LOUIS LAOUCHEZ, FRESQUE (SERPENT), 2016, PHOTO @MONTRAYKREYOL 82
FIGURE 19 : CONSTRUCTION DE L'ALTERITE 88
FIGURE 20 : RENE LOUISE, LA FEMME MARRONNE, ACRYLIQUE SUR PVC, DIAMETRE 0,90, 2008, PHOTO @INCONNU 92
FIGURE 21 : CHRISTIAN BERTIN, SINOBOL (SNOW BALLS), INSTALLATION, BIENNALE DE LIVERPOOL, 2010, PHOTO @AICA SUD 93
FIGURE 22 : RONALD CYRILLE, ŒUVRE SANS TITRE, DIMENSIONS INCONNUES, TECHNIQUES MIXTES, EXPOSITION TRACES ET EMPREINTES, HABITATION LA RAMEE GUADELOUPE, 2018, PHOTO @RONALD CYRILLE 101
FIGURE 23 : DAVID GUMBS, ŒUVRE SANS TITRE, INSTALLATIONS VIDEO EN 3D, TROPIQUES ATRIUM SCENE NATIONALE, 2020, PHOTO @DAVID GUMBS 122

FIGURE 24 : REPARTITION DES FAMILLES AVEC ENFANTS DE MOINS DE 25 ANS AU 1ER JANVIER 2011 127
FIGURE 25 : VINCENT GAYRAUD, NBF MDE 18, SERIE « FRAGILE », 100 X100 CM, TECHNIQUES MIXTES SUR TOILES, IMPRESSION PHOTOGRAPHIQUE, PLEXIGLAS ET PLASTIQUE, 2010, PHOTO @VINCENT GAYRAUD 129
FIGURE 26 : KELLY SINNAPHA MARY, VAGINA, PERFORMANCE, 2013, PHOTO@AFRICANAH.ORG 131
FIGURE 27 : LYLE ASHTON HARRIS, VENUS HOTTENTOT 2000, 1994, PERFORMANCE COX, PHOTO @ LYLE ASHTON HARRIS 133
FIGURE 28 : HENRI VIGANA, LA NEGRITUDE ?, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 2017, PHOTO @VIGANA 135
FIGURE 29 : GERMAIN TIQUANT, COUP DE SENNE, ACRYLIQUE SUR BOIS, 81 X 61 CM, 1998, PHOTO @JEAN POPINCOURT 145
FIGURE 30 : GERMAIN TIQUANT, LA RECOLTE, ACRYLIQUE SUR BOIS, 81 X 61 CM, 1998, PHOTO @JEAN POPINCOURT 145
FIGURE 31 : MARCEL MYSTILLE, BARQUE AU REPOS DANS LA MANGROVE, ... 147
FIGURE 32 : MARCEL MYSTILLE, POINTE CANICULE, BASSE-POINTE, HUILE SUR BOIS, 96 X 121 CM, 1981, PHOTO @JEAN POPINCOURT 147
FIGURE 33 : RAYMOND HONORIEN, SANS TITRE, SANS DATE (ANNEES 1950), HUILE SUR TOILE, 116X170 CM, PHOTO @ROBERT CHARLOTTE 149
FIGURE 34 : KHOKHO, SAINT-PIERRE, 1987, TECHNIQUE MIXTE SUR AGGLOMERE, 95 X 95 CM. COLLECTION FONDATION CLEMENT. PHOTO@ DR 151
FIGURE 35 : HERVE BEUZE, MANUFACTURE COLONIALE, ALUMINIUM, FIBRE DE VERRE, POLYURETHANE, ACRYLIQUE, 2004, PHOTO @HERVE BEUZE 163
FIGURE 36: EDDY FIRMIN, VOICI LA CASE OU A POUSSE MON ART ! CUSTOMISATION, ACRYLIQUE, POCHOIRS, 2012, PHOTO @EDDY FIRMIN 164
FIGURE 37: CYNTHIA PHIBEL, CHEZ LAROSE, PHOTOGRAPHIE, 2008, PHOTO @CYNTHIA PHIBEL 165
FIGURE 38: CLAUDE CAUQUIL & MICKAËL CARUGE, LES HOMMES EN MARCHE, ACRYLIQUE, 2009, PHOTO@CAUQUIL 169
FIGURE 39: CLAUDE CAUQUIL ET MICKAËL CARUGE, L'HOMME DROIT, METAL, ACRYLIQUE, 2018, PHOTO @BENNY CHARLES SURVELOR 170
FIGURE 40 : JOËL NANKIN, AN WONN LA-WON 1, ACRYLIQUE ET ENCRE SUR PEAU, 91CM DE DIAMETRE, 2008, PHOTO @YVES VERON 172
FIGURE 41: SAMUEL GELAS, PORTRAIT DE FAMILLE, PIERRE NOIRE ET PEINTURE ACRYLIQUE SUR TOILE, 140 X 150 CM, 2017 PHOTO @FONDATION CLEMENT 177
FIGURE 42: SAMUEL GELAS, CRIME CONTRE L'HUMANITE, PIERRE NOIRE ET ACRYLIQUE SUR TOILE, 160 X 250 CM, 2017 PHOTO @GALERIE LJ 178
FIGURE 43 : TAUX DE TVA APPLICABLE AUX OBJETS CULTURELS ET AUX ŒUVRES D'ART 189
FIGURE 44 : TARIFS POUR LES ENVOIS PAR LA POSTE DANS LES DOM/TOM 192
FIGURE 45: HENRI TAULIAULT, JUNGLE SPHERE 3 : 0, TECHNIQUES MIXTES, 7 X 5 X 4, 2010-2015, PHOTO @ ARTINCIDENCE 204
FIGURE 46 : MONTANTS FEAC PAR DOMAINE (1999-2008) 221
FIGURE 47 : ÉVOLUTION DES CREDITS DE CHACUN DES PROGRAMMES DE LA MISSION 238

FIGURE 48: CLAUDE CAUQUIL &MICKAËL CARUGE, LA SENNE BELLEFONTAINE, FRESQUE MURALE, ACRYLIQUE, 2019 PHOTO@ CLAUDE CAUQUIL &MICKAËL CARUGE 251
FIGURE 49: PWOZ, PEINTURE MURALE, TITRE ET ANNEE INCONNUS, ACRYLIQUE, PHOTO @ INCONNU 252
FIGURE 50; VICTOR ANICET, VITRAUX DE LA CATHEDRALE DE SAINT-PIERRE, 2006, PHOTO @JEAN POPINCOURT 263
FIGURE 51 : MICKAËL CARUGE ET CLAUDE CAUQUIL, FRESQUE MADIANA, ACRYLIC, 2015, PHOTO @INCONNU 268
FIGURE 52 : PATRICK SORRENTE, LOUIS XV FAÇON BONDAGE STYLE, PHOTOGRAPHIE, ANNEE INCONNUE, PHOTO @PATRICK SORRENTE 277
FIGURE 53 : SANS TITRE, UNIVERSITE DECOLONISONS LES ARTS, 2019, PHOTO @GERTY DAMBURY 308
FIGURE 54: DE GAUCHE A DROITE, PROJET EQUATION DECOLONIALE ; YOU&ME SCULPTURE DE FRANÇOIS PIQUET , JEAN-MARC HUNT PROJET L'ETRANGER RECITS COSMOGONIQUES, ACRYLIQUE SUR TOILE ET POSKA 2019, 58E EDITION DE LA BIENNALE DE VENISE, 2019@INCONNUS 311
FIGURE 55: JOËL NANKIN PROJET EXISTENCE, ENSEMBLE DE HUIT ŒUVRES. ACRYLIQUE SUR TOILE, 2019@INCONNUES 312
FIGURE 56: ECHO-NATURES: CANNIBAL DESIRE A EXHIBITION CURATED BY JEAN-MARC HUNT (GUADELOUPE), AND MARIE VICKLES (U.S.) MARCH 16- APRIL 17, 2019, MIAMI (USA)@ INCONNU 318
FIGURE 57 : RECENCEMENT MDA 366
FIGURE 58 : REPARTITION DES ACTIVITES ARTISTIQUES NATIONALES -TABLEAU A- 369
FIGURE 59: JESSY DOUDOUSTYLE LE LABYRINTHE, LE LAB 14 AVEC LE COLLECTIF PHOTOGRAFFEE, 2017 PHOTO@VINCENT BRUNO 375
FIGURE 60: JEROME RADIGOIS, YOLE URBAINE 10M DE LONGUEUR, ANNEE INCONNUE, PHOTO @SERVICE COMMUNICATION VILLE DU FRANÇOIS 377
FIGURE 61: REGIS GRANVILLE, YOLE, ŒUVRE MONUMENTALE, 203 CM X 51 CM X 3 CM, 75 KG, VERRE FUSIONNE EN MULTICOUCHES PAR INCLUSION DE PIGMENTS, 2012, PHOTO @REGIS GRANVILLE 378
FIGURE 62: RENE LOUISE, UNE SAISON AU CONGO, SCULPTURE, 1989, PHOTO @ LAURENCINE LOT 379
FIGURE 63: LOUIS LAOUCHEZ, MESSAGE, BOIS DE MAHOGANY, 282 X 32 CM, 2002, PHOTO @ROBERT CHARLOTTE 380
FIGURE 64: JEAN-LOUIS SAIZ, PROFONDE MARTINIQUE, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 2019 PHOTO@ SAIZ 381
FIGURE 65: JEAN-LOUIS SAIZ, TOUR LUMINA, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 2019 PHOTO@ SAIZ 382
FIGURE 66: LIONEL ANICET, L'HOMMAGE DES GRANDS MAITRES, ACRYLIQUE SUR TOILE, 157X200 CM, 2002, @YVES VERON 392
FIGURE 67: ROSCETTI ANTONIO, HOMMAGE AUX TRAVAILLEURS DU SUCRE, ACRYLIQUE SUR TOILE, 456 X 157 CM,1992, PHOTO © SERVICE REGIONAL DE L'ARCHEOLOGIE ET DU PATRIMOINE 393
FIGURE 68 : MICHELE CHOMEREAU-LAMOTTE, CAUCHEMAR-OCTOBRE, HUILE SUR TOILE, 46 X 55 CM, 1977, PHOTO@YVES VERON 394

FIGURE 69 :MICHELE CHOMEREAU-LAMOTTE, SANS TITRE, HUILE SUR TOILE,52 X 44 CM, 1977, ... 394
FIGURE 70 : RODRIGUE GLOMBARD, MARDI TEMPOREL XII, 02H48MN. SERIE 2 , POINTE FINE SUR PAPIER, FORMAT 15 X 15 CM PHOTO ©RODRIGUE GLOMBARD 396
FIGURE 71: RODRIGUE GLOMBARD, S'OUBLIER DE TEMPS EN TEMPS, SABLE, VERRE, BOIS, ORANGERIE DU SENAT, PARIS 2011 PHOTO ©RODRIGUE GLOMBARD 397
FIGURE 72 : RODRIGUE GLOMBARD, CONSTELLATION, FICELLES EN CHANVRE, GRANITE GRIS, SILICE NOIR, AIGUILLES DE CERAMIQUE, DIAMETRE 2,50 M X 2,50 M, 2014, PHOTO@VOIRO 398
FIGURE 73: ALAIN DMBARDON, PORTEUR N°1 1998, ACRYLIQUE 38 X 46 CM @ANNE CHOPIN 400
FIGURE 74 : FRANÇOIS CAUVIN, THE PRAYER, 50.8 X 60.96 CM, 1995, PHOTO @FRANÇOIS .. 401
FIGURE 75: SAMUEL GELAS, POESIE URBAINE, PIERRE NOIRE ET ACRYLIQUE SUR TOILE, 160 X 500 CM, 2014, @CKB 403
FIGURE 76: THIERRY ALET, BLOOD PANNEAU DE BOIS CONTREPLAQUE EN BOULEAU, ARMATURES METALLIQUES, MOUSSE POLYSTYRENE HAUTE DENSITE, TOILE DE FIBRE DE VERRE, RESINE EPOXY, APPRET POLYESTER ET PEINTURE POLYURETHANE, 250 X 700 X 60 CM, 2011, PHOTO @HENRI SALOMON 405
FIGURE 77: FLORENCE POIRIER NKPA, NONAME#6 , TOILE 101, 6 X76, 2 CM, ACRYLIQUE, PHOTOMONTAGE NUMERIQUE COLLAGE ET CIRE, 2017, @ FLORENCE POIRIER NKPA..... 408
FIGURE 78: FLORENCE POIRIER NKPA, FEMME / HOMME / AUTRE(S), ACRYLIQUE, COLLAGE ET ENCAUSTIQUE SUR TOILE, 122 X 122 CM, 2020, PHOTO@FLORENCE POIRIER NKPA 409
FIGURE 79: VICTOR ANICET, SOLEIL NOIR, TECHNIQUES MIXTES SUR BOIS, 1.22 X 1.22M, 1970, PHOTO@ JEAN POPINCOURT 412
FIGURE 80: PHILIPPE BOURGADE, AUTEL, PHOTOGRAPHIE, 77,6 CM X 120 CM, 2019, PHOTO @ PHILIPPE BOURGADE..... 415
FIGURE 81: JEAN-FRANÇOIS BOCLE, THE TEARS OF BANANAMAN , INSTALLATION BANANES, 2017, PHOTO @RFI..... 416
FIGURE 82: SHIRLEY RUFIN, ARCHEOLOGIE I, TECHNIQUES MIXTES : PHOTOGRAPHIE ARGENTIQUE, NUMERIQUE, TRAITEMENT A L'ACIDE, TIRAGE SUR PLEXIGLAS, ANNEE INCONNUE, PHOTO @ SHIRLEY RUFIN..... 418
FIGURE 83: RONALD CYRILLE, FRESQUE ACRYLIQUE, SANS TITRE, ANNEE ET PHOTO @INCONNU 421
FIGURE 84: JEAN MARIE-LOUISE, PHOTOGRATURE 8, EKTACHROME NUMERISE – TIRAGE SUR VINYLE CONTRECOLLE SUR ALUCOBOND, 45 X 70 CM, ANNEE INCONNUE, PHOTO@JEAN MARIE-LOUISE..... 422
FIGURE 85 : SERGE GOUDIN-THEBIA, LE GUERRIER BLEU TECHNIQUE MIXTE, 140X107 CM, 1998, PHOTO @JEAN POPINCOURT..... 425
FIGURE 86 : JEAN-MARC HUNT, SERIE VANITES, SCULPTURE COMPOSEE DE PLAQUES ALU OFF SET PEINTES, DECOUPEES ET ASSEMBLEES AVEC DES AGRAFES INOX, 25 X 25 X 25 CM, 2011, PHOTO @FONDATION CLEMENT 427
FIGURE 87 :OCHEA ET XUN,LESPRI KHOKHO, BOMBE ACRYLIQUE, ANNEE INCONNUE, PHOTO @ PIGMENTROPIE 429
FIGURE 88 :KHOKHO RENE-CORAIL, RUE CASES NEGRES, TECHNIQUES MIXTES SUR BOIS, 1993, PHOTO @ROBERT CHARLOTTE 430

FIGURE 89 : LOUIS LAOUCHEZ, VOUS ET NOUS, ECORCE MAROUFLEE, PEINTURE A L'HUILE, 106 X 89 CM, 2012 PHOTO @BENOIT LAOUCHEZ 432
FIGURE 90 : FRANÇOIS PIQUET, TIMALLE SERIE DES MOUNPAPYE, PAPIER, RESINE, LAMES DE FER, MIROIR, 2011@ FONDS D'ART CONTEMPORAIN DE LA GUADELOUPE 435
FIGURE 91 :CONCEPTION PERFORMANCE BUBBLES HENRI TAULIAUT/PERFORMERS : ANNABEL GUEREDRAT ET ANGE BONELLO/CADRE : WORKSHOP # 4 AFRO-CYBER PUNCK DU 14 /12/2016-REALISATION ARTINCIDENCE, @HENRI TAULIAUT 437
FIGURE 92 : CARIBBEAN BODIES, MIXED MEDIA ON PAPER, 135CM X 105CM, 2015- 2019, PHOTO@ MARVIN FABIEN 439
FIGURE 93 : RONALD CYRILLE - "RESILIENCE" - 147 X 199 CM - ACRYLIQUE SUR TOILE – 2020 @MINORIT'ART 440
FIGURE 94 : YRIUS PHILIBERT, ROCHAMBEAU ET SES INVITES, HUILE SUR TOILE, 119 X 87 CM, 2000, PHOTO@YVES VERON 442
FIGURE 95 : FRANÇOIS CAUVIN, FEMME POISSON, ACRYLIQUE SUR CANEVAS, 24″ X 30″, 1995-1996, @FRANÇOIS CAUVIN 443
FIGURE 96 : FRANÇOIS CAUVIN, GAÏA, ACRYLIQUE SUR TOILE, 216 X107 CM, 2006, PHOTO @FRANÇOIS CAUVIN 445
FIGURE 97 : FRANÇOIS CAUVIN, TITRE PROVISOIRE 2020, ACRYLIQUE SUR CANEVAS 20 ″2020, PHOTO @FRANÇOIS CAUVIN 446
FIGURE 98 : LUCIEN LEOGANE, L'OISEAU LIBERTE ? HUILE SUR ISOREL 76 X 48 CM, 1989, PHOTO@ADAGP 448
FIGURE 99 : RATIONALITES /MODELISATION 453
FIGURE 100: RATIONALITES/CONSEQUENCES 454
FIGURE 101 : CHRISTIAN BERTIN, 10 KILOS DE BLESSE, TOILE DE JUTE, PEINTURE ACRYLIQUE, DIMENSIONS VARIABLES, 2008, PHOTO @LUC JUNNEPIN 457
FIGURE 102 : ERNEST BRELEUR, LE VIVANT, PASSAGE PAR LE FEMININ, INSTALLATION, MATERIAUX MIXTES, DIMENSIONS VARIABLES, 2016 @CLEMENT 462
FIGURE 103 : RODRIGUE GLOMBARD, JE NE PEUX PAS RESPIRER, FEUTRE SUR CANSON/DIMENSION INCONNUE, 2020, @RODRIGUE.GLOMBARD 467
FIGURE 104 : JEROME SAINTE-LUCE, LESPWINEG 3719, DESSINS NUMERISES, 2017 - MAI 2020, PHOTO@ JEROME SAINTE-LUCE 469
FIGURE 105 : GWLADYS GAMBIE, ANATOMIE DU SENSIBLE N°15, FEUTRE SUR PAPIER, 50 X 65 CM, 2020, PHOTO @ GWLADYS GAMBIE 472
FIGURE 106 : EDDY FIRMIN, PERFORMANCE RECIT DES CIMES, EN COURS DEPUIS 2016 PHOTO @INCONNU 476
FIGURE 107 : CLAUDE CAUQUIL, J'EN APPELLE AUX ARTS COMME ON EN APPELLE AUX ARMES, ACRYLIQUE SUR BOIS 350 CM X 400 CM, PLACE EUGENE MONA, ESPLANADE DU TROPIQUES ATRIUM, FORT DE FRANCE, EXPOSITION « REZISTENS », HOMMAGE A GEORGES FLOYD, CLAUDE CAUQUIL 2020 PHOTO @TROPIQUES ATRIUM 482

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE **5**

PREMIÈRE PARTIE – LE TROUBLE DANS L'HISTOIRE **6**

DEUXIÈME PARTIE– DES INSTITUTIONS ET DES ARTS **6**

TROISIÈME PARTIE– l'OBJECTIVATION EN QUESTION **6**

INTRODUCTION **7**

1. PREMIÈRE PARTIE **25**

LE TROUBLE DANS L'HISTOIRE 25

1.1. CHAPITRE I LA REPRÉSENTATION UNE CONSTRUCTION SOCIALE HISTORICISÉE **25**

1.1.1. Formation ethnoculturelle en Caraïbe 25

1.1.1.1. Les autochtones amérindiens 29

1.1.1.2. Caractéristiques des populations implantées en Caraïbe 33

1.1.1.3. Cartographie et représentations des civilisations africaines en Caraïbes 34

1.1.2. Petites Antilles, un contexte historique spécifique 44

1.1.2.1. Les conditions de la formation économique 46

1.1.2.2. La haute noblesse et les colonies 47

1.1.2.3. Un système économique exclusif 48

1.1.3. Un antagonisme insulaire 48

1.1.3.1. Guadeloupe et Martinique : deux histoires distinctes 49

1.1.3.2. La période révolutionnaire 52

1.1.3.3. Un nouvel ordre en Caraïbe 55

1.2. CHAPITRE II– DE L'ANOMIE À L'HYSTÉRÈSE 61

1.2.1. Catégorisation et visées hégémoniques 61

1.2.1.1. Le poids du religieux 61

1.2.1.2. Iconoclasme religieux 68

1.2.1.3. Le transfert de la Païdeuma dans les arts et la culture 73

1.2.2. La représentation : un noyau dur dans l'imaginaire national 84

1.2.2.1. Identité collective entre réassemblage et recréation 84

1.2.2.2 .Ambivalence socialisée 96

1.2.2.3. Représentations : résultats d'enquête par questionnaire 104

1.2.3. Stratégies d'influence 118

1.2.3.1 La stratégie dite de conformité 119
1.2.3.2. La stratégie de la « normalisation » 120
1.2.3.3. L'innovation : quand la tradition rencontre la technologie 121
1.3. CHAPITRE III−VERS UNE RECONNAISSANCE CULTURELLE 125
1.3.3.1. Les trois modes de reconnaissance 125
1.3.3.2. Entre confiance en soi et confiance en l'autre : les effets de la structure monoparentale 126
1.3.3.3. L'émancipation, une condition du respect 129
1.3.3.4. Décoloniser le jugement de valeur 135
1.3.4. Vers une nouvelle structuration culturelle 138
1.3.4.1. Création et poétique authentiques 138
1.3.4.2. La déconstruction : une dynamique anti-catégorielle 139
1.3.4.3. Les arts et la culture : une fonction de lutte 140
1.3.5. Imaginer des esthétiques afro-caraïbéennes 142
1.3.5.1. L'art en Caraïbe : une évolution divergente 142
1.3.5.2. Une première réponse : l'École d'Arts appliqués 142
1.3.5.3. Rôle de l'Atelier 45 143
2. DEUXIÈME PARTIE 157
DES INSTITUTIONS ET DES ARTS 157
2.1. CHAPITRE IV−UNE INTÉGRATION PLUS SYMBOLIQUE QU'EFFECTIVE 158
2.1.1. La départementalisation : effets et limites 158
2.1.1.1. Une économie dégradée 167
2.1.1.2. De l'iniquité sociale 175
2.1.1.3. Des revenus à géométrie variable 179
2.1.2. Une fiscalité spécifique aux Amériques 182
2.1.2.1. La TVA, un facteur d'inégalité 182
2.1.2.2. L'octroi de mer 183
2.1.2.3. L'exception fiscale : le taux de TVA dans le secteur culturel 188
2.1.3. La décentralisation un paradigme du désenclavement ? 194
2.1.3.1. Quelles prérogatives s'offrent aux Régions des Outre-mer ? 194
2.1.3.2. Un système sur mesure dans les collectivités des Outre-mer 196
2.1.3.3. Enjeux et limites de la politique de coopération 197
2.2. CHAPITRE V− DU RAYONNEMENT DES ARTS 200
2.2.1. Des politiques et de la diversité culturelle 200

2.2.1.1. Les outils financiers européens du développement culturel 200
2.2.1.2. Au-delà des frontières insulaires 204
2.2.1.3. Politique culturelle française : histoire et missions en Caraïbe 214
2.2.2. Politique culturelle : du national au local 232
2.2.2.1. Du territoire à la territorialisation 257
2.2.2.2. Les Fonds d'art contemporain en Caraïbe 260
2.2.2.3. Envisager une politique culturelle locale 263
2.2.3. De la monstration des arts afro-caraïbéens 284
2.2.3.1. Les musées de la France des Amériques 284
2.2.3.2 Le recensement des galeries 288
2.2.3.3. Le Mémorial comme acte historique et de création 293
2.3. CHAPITRE VI– DE L'OMBRE A LA LUMIÈRE 302
2.3.3. Penser la visibilité des arts visuels 302
2.3.3.1. De la recherche et des arts 304
2.3.3.2. Des prescripteurs privés 313
2.3.3.3. La construction d'un segment de l'art contemporain 323
2.3.4. Les publications 326
2.3.4.1. Les formats traditionnels 326
2.3.4.2. Les formats en ligne 327
2.3.4.3. La visibilité au prisme des conférences 331
2.3.5. Les marchés 334
2.3.5.1. L'art afro-caraïbéen en quête de statut et de promoteurs 334
2.3.5.2. Les Henry's, des clients providentiels 338
2.3.5.3. Dynamique commerciale et filiation artistique 342
3. TROISIEME PARTIE 355
L'OBJECTIVATION EN QUESTION 355
3.3. CHAPITRE VII – LA FIGURE DE L'ARTISTE 356
3.1.1. L'étude sociologique 356
3.1.1.1. Le statut social 357
3.1.1.2. L'identification et le recensement des artistes 360
3.1.1.3. Les premiers résultats de la prosopographie 362
3.1.2. Enregistrement des artistes par région 364
3.1.2.1. Des disparités régionales 364

3.1.2.2. Répartition des activités à l'échelon national 368
3.1.2.3. Répartition des activités artistiques locales 370
3.1.3. Profil des artistes 383
3.1.3.1. Les éléments caractéristiques 383
3.1.3.2. La formation des artistes 385
3.1.3.3. L'artification ou la transfiguration des individus 387
3.2. CHAPITRE VIII – DE LA POSTMODERNITÉ À LA DÉCOLONIALITÉ 390
3.2.1. Les influences dans l'art afro-caraïbéen 390
3.2.1.1. L'européanité 391
3.2.1.2. L'africanité 399
3.2.1.3. L'américanité 402
3.2.2. La posture dans l'art 406
3.2.2.1. Le syncrétisme 406
3.2.2.2. Anthropophagisme 410
3.2.2.3. Endogénisme 419
3.2.3. Innovations et traditions dans l'art 423
3.2.3.1. Les matériaux 423
3.2.3.2. Les techniques et les outils 428
3.2.3.3. Les thématiques 431
3.3. CHAPITRE IX – ART ET RATIONALITÉS 450
3.3.1. Une phase compréhensive 450
3.3.1.1. Rationalités et effets 450
3.3.1.2. Rationalité « affectuelles » 458
3.3.1.3. Rationalité de valeur 458
3.3.1.4. Rationalité en finalité 459
3.3.2. Le sens de l'action 463
3.3.2.1. Les dynamiques créatrices 464
3.3.2.2. Dépasser la pseudomorphose 468
3.3.2.3. L'art comme ontologie 470
3.3.3. Art Egalité Progrès 473
3.3.3.1. De la (dé) fragmentation dans l'art 473
3.3.3.2. Penser la pluralité artistique 475
3.3.3.3. Les mesures en cours 477
CONCLUSION 484

SOURCES ET ARCHIVES **489**
BIBLIOGRAPHIE **492**
SITOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE EN LIGNE **507**
INDEX DES NOMS CITÉS **545**
INDEX ICONOGRAPHIQUE **555**
TABLE DES MATIERES **560**

La fabrique des esthétiques afro-caraïbéennes, une sociologie des arts et de la culture

RESUMÉ

À travers une étude quantitative et qualitative auprès de plasticien.nes.s. et d'institutions, la présente thèse se propose de renseigner le processus d'émergence d'une esthétique en milieu colonial, postcolonial et décolonial. Ce travail s'intéresse aux modalités économiques et sociales ayant concouru à la formation d'une croyance en la valeur des productions

plastiques afro-caraïbéennes ou s'en réclamant. L'enquête de terrain s'appuie sur l'analyse de questionnaires, de recueils de données artistiques, d'entretiens cliniques, d'observations participantes et de type ethnographique. Elle interroge les rationalités des plasticiens et leurs effets dans la représentation figurative, les discours et les pratiques. En rendant compte des nombreux enjeux qui résident dans la sphère des arts et de la culture, la recherche articule influences historiques et géopolitiques dans la construction d'un segment de l'art contemporain. Elle observe également les modes de valorisation et de lutte pour l'autonomisation de l'acteur social.

The making of Afro-Caribbean aesthetics, a sociology of arts and culture

ABSTRACT

Through a quantitative study with artists and institutions, this thesis intends to inform the process of emergence of an aesthetic in colonial, postcolonial and decolonial settings. This work is interested in economic and social modalities that have contributed to the formation of a belief in the value of Afro-Caribbean plastic productions or claiming them. The field survey is based on the analysis of questionnaires, artistic data collections, clinical interviews, participatory and ethnographic observations. The study questions the rationalities of visual artist and their expressions in figurative representation, speeches and practices. By accounting for many issues that reside in the sphere of arts and culture, the research articulates historical and geopolitical influences in the construction of a segment of contemporary art. She also observes the methods of valuating and fighting for empowerment of the social actor.

MOTS CLEFS/ KEY WORDS

Afro-caraïbéen	Afro-Caribbean
Arts contemporains	Contemporary arts
Biens symboliques	Symbolic items
Caraïbe francophone	French-speaking Caribbean

Consécration	Consecration
(dé) ecole negro caraïbe	Defragmentation
Diversité ethnoculturelle	Ethnocultural diversity
Domination	Domination
Endogénisme	Endogenism
Emergence	Emergence
Ethnocentrisme	Etnocentrism
Historicité	Historicity
Institution	Institution
Légitimité	Legitimity
Multiculturalisme	Multiculturalism
Représentation	Representation
Sociologie des arts et de la culture	Sociology of arts and culture
Subalternité	Subalternity
Postcolonialité	Postcoloniality
Décolonialité	Decoloniality

Université Sorbonne Nouvelle

ED 267, Arts et Média, 13 rue de Santeuil, 75005 Paris