

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTÉE PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

THE BLACK ARTIST, A CHARACTER ABUSED BY THE COLONIALITY OF KNOWLEDGE
EL ARTISTA NEGRO, FIGURA VIOLENTADA POR LA COLONIALIDAD DEL SABER



ANTE SCRIPTUM OU L'AVANT VIDÉO

Le groupe de recherche Minorit'Art est fier de vous présenter le numéro 3 de sa revue éponyme. Deux nouveautés avec la sortie de ce nouveau numéro, notre site internet et la vidéo.

Nourris par votre intérêt, nous avons aussi grandi en qualité. Chaque texte reçu a été lu attentivement et avec respect, car ils sont le témoignage d'une confiance accordée en notre groupe. Plus encore, ils sont le signe d'un investissement en temps autant qu'en énergie. Bien que nos choix soient collectifs, ils demeurent toujours cornéliens, car chaque voix nous est précieuse. Cependant, comme il a été dit à l'instant, ce numéro est marqué par un ensemble de mutations.

FORMAT ET QUALITÉ : FORME DU SENSIBLE

Tout d'abord le format, désormais la revue est téléchargeable entièrement depuis un seul fichier PDF. Une fois téléchargée, vous pourrez consulter ces textes en tout temps et depuis votre ordinateur. Minorit'Art affirme ici son statut de revue underground, libre et gratuite. Nous refusons tout référencement institutionnel (ISBN etc.) ainsi que toute inféodation ou assimilation à un champ disciplinaire précis des arts. Ce format "bâtard" est en cohérence avec la mission que nous nous sommes donnée : celle d'offrir une voix

aux artistes, théoriciens, historiens d'art et quidams qui travaillent à briser la matrice esthétique qui enferme artistes et théoriciens d'art dans les modèles imposés de force ou tacitement par les grands modèles dominants. Ce format libre qui combat la "colonialité du sensible" impose cependant une limite en même temps qu'une ouverture. L'ouverture est de refuser toute forme de coercition ou de correction envers les textes de théoriciens et historiens. En effet, notre volonté est de laisser les voix s'exprimer avec leur brillance et leurs défauts. Ce sont alors des textes intouchés. Mal ou bien dressés, ils sont toujours acceptés ou refusés par notre comité de lecture dans leurs formes premières. Cependant, se refuser à la censure ou à la correction n'est pas condamner le sens au pourrissement. Bien que ces incorrections fassent écumer la langue avec malice et dérangent quelque fois l'ordre "propre" d'un dire universitaire, l'équipe reste à l'affût des contresens, des errements grandiloquents pouvant provoquer confusion et ennui chez nos lecteurs. La revue n'est pas un bateau ivre, bien au contraire. Chaque membre est muni d'une grille lui permettant d'évaluer pertinence, cohérence et style formel de chacun des articles. En bout de course, la faute est permise dès lors que le sens ou la lecture n'en souffre pas.

Engagé et porté à l'incorrection (jusque dans le texte), Minorit'Art reste extrêmement exigeant quant à la qualité des textes proposés.

MULTILINGUISME, UN PARLER SANS DÉPARLER

Le français, l'anglais et l'espagnol ont ceci de commun d'être les trois grandes langues coloniales. Le projet de notre groupe étant de questionner la colonialité des savoirs lovés dans les structures sensibles au fondement de l'art, il nous était impossible de faire l'économie du multilinguisme car chacune est une matrice maintenant les tenants d'une même culture dans un réseau sensible et raisonné unifiant. Ainsi chaque espace colonisé ou ayant subi la colonisation, répond d'une structure linguistique "maître" imposée par les différents colonisateurs. Selon la métaphore informatique, la langue est le code source de programmation permettant à chaque culture dominée de tourner sous un même système "d'exploitation". En conséquence, le français, l'anglais et l'espagnol forment des structures qui isolent les artistes et théoriciens colonisés les uns des autres. Minorit'Art, en traduisant certains textes vers l'espagnol, l'anglais et inversement, rend compte de la volonté de briser les isolats. En faisant passer certains textes d'une langue à l'autre, nous rendons perceptible une expérience commune de la violence esthétique car l'art possède ses propres modèles de colonialité. Il importe peu que ces textes s'inscrivent ou non dans la pensée décoloniale, ce qui importe c'est que leurs contenus informent sur différents phénomènes de colonialité.

minorit[,]**Art**

EN CONCLUSION

À travers ce format et son multilinguisme, la revue permet au lecteur d'appréhender l'art en manière d'écosystème. Comme dans tout système, il arrive que des organismes non régulés prolifèrent. Dans de tels cas, c'est l'ensemble de la structure qui est mis à mal. L'art ne possède pas de grille de lecture spécifique. Il ne saurait être séparé des activités humaines car ce sont elles qui lui donnent "définition" et mission. Par avalement, assimilation ou par étouffement, les modèles dominants éradiquent les esthétiques dominées. La colonialité de l'art détruit le divers et établit des systémiques permettant de mieux absorber, réduire. L'altérité est sommée de nouer son esthétique à celle de son colonisateur ou périr. Si le projet de tout organisme est de prospérer, à Minorit'Art nous pensons que l'équilibre et le partage ne s'édicte pas depuis un modèle maître mais depuis une renégociation permanente menant à un échange équitable entre espaces esthétiques. Les textes de chacun des numéros proposent le dialogue depuis des lieux résolument neufs et créatifs.

Eddy Firmin

Pour le groupe Minorit'Art :

Cécilia Bracmort
Chantaléa Commin
Dimitri Zandronis
Eddy Firmin
Elizabeth Kelly
Fabrice Paimba
Géraldine Entiope
Jérôme Louis
Karla Cynthia Garcia Martinez
Mildred Cabrejas
Sarah Tchou



Osman, portrait of an escaped slave in the North Carolina part of the Great Dismal Swamp. Published in Harper's New Monthly Magazine, 1856.

SOMMAIRE

Ante scriptum	p. 2
Minorit'Art	p. 6

Editorial

FR L'imaginaire de l'artiste noir et son corps, entre dialogue et engagement ? <i>Par delà les lieux communs de la recherche</i>	p. 8
EN The imagination of the black artist and his body, between dialogue and commitment? <i>Beyond the common places of research</i> (Translation by Jennifer Sidney)	p. 10
ES ¿ El imaginario del artista negro y su cuerpo, entre diálogo y compromiso? <i>Más allá de los lugares comunes de investigación.</i> (Traducción de Mildred Cabrejas)	p. 12
Eddy Firmin pour le groupe Minorit'Art	



FR Regardez le silence	p. 15
EN Watch the silence (Translation by Cécilia Bracmort)	p. 21
Gerty Dambury pour Décolonisons les Arts	



FR En finir avec cette trop vieille attente	p. 27
ES Terminar de una buena vez con esta vieja espera (Traducción de Karla Cynthia Garcia Martinez)	p. 32
EN To finish with this too old wait (Translation by Bernie Cilia de Amicis et Karl Dorol)	p. 38
Gerty Dambury	



FR Une palette multicolore pour une toile blanche <i>Color Blindness et Black Studies francophones</i>	p. 43
EN A multicoloured palette for a white canvas <i>Francophone Colour Blindness and Black Studies</i> (Translated by Gwendolyn Schulman)	p. 59
Nathalie Bondil	



FR Corps noir capital discursif <i>Le modèle noir, de Denise Murell au Musée d'Orsay</i>	p. 77
EN Black body discursive capital <i>The black model from Denise Murell to the Musée d'Orsay</i> (Translation by Sarah Tchou)	p. 90
Eddy Firmin	



Engagé



Dialogue



Neutre



EN Escaping the Violence of nomenclatures :
We need new terms and new philosophical postures for the now p. 103

FR Échapper à la violence des nomenclatures :
Nous avons besoin de nouveaux termes et de nouvelles postures philosophiques pour le présent (Traduction de Jennifer Sidney) p. 112

ES Escapar a la violencia de las nomenclaturas :
Necesitamos nuevos términos y nuevas posturas filosoficas para el presente (Traducción de Mildred Cabrejas) p. 122

Masimba Hwati



ES La intertextualidad en el espacio de la resistencia p.132

FR L'intertextualité dans l'espace de la résistance (Traduction de Claude Bourguignon Rougier)... p.142

Ada Lescay Gonzales



FR Du désir négrophilique.
Arthur Jafa contre l'érotique coloniale de la masculinité noire.....p. 152

EN The Negrophilic desire.
Arthur Jafa Against the Colonial Eroticism of Black Masculinity (Translation by Sarah Tchou) .. p. 162

ES Del deseo negrofílico.
Arthur Jafa contra el erotismo colonial de la masculinidad negra (Traducción de Mildred Cabrejas)..... p. 171

Norman Ajari



FR "Je veux confronter au monde mon expérience de femme noire,
artiste française et afro-descendante" p. 181

EN "I want to confront my experience with the world as a black woman,
a French artist and an Afro-descendant" (Translation by Cécilia Bracmort) p. 187

Fatoumata Sakho



FR L'artiste noir face à la violence de la colonialité du savoir en art théâtralp. 193

EN The black artist, facing the violence of the colonization
of the knowledge in theater art (Translation by Jennifer Sidney)..... p. 198

Gilbert Laumord



FR Test : Le privilège blancp. 204

EN Test : The white privilegep. 206

ES Test : The white privilegep. 208

FR Appels à contribution
• Minorit'Art 4.....p. 210

• Minorit'Art Underground Railroadp. 211

• RED Réseau d'étude décoloniale.....p. 212

COMITÉ DE LECTURE

Cécilia Bracmort
Eddy Firmin
Elizabeth Kelly
Géraldine Entiope
Jérôme Louis
Karla Cynthia Garcia Martinez
Mildred Cabrejas
Sarah Tchou

COORDINATION ET COMITÉ DE RÉDACTION

Eddy Firmin
Géraldine Entiope
Sarah Tchou

LIGNE EDITORIALE

Eddy Firmin

TRADUCTIONS

Bernie Cilia de Amicis
Cécilia Bracmort
Claude Bourguignon Rougier
Jennifer Sidney
Karl Dorol
Karla Cynthia Garcia Martinez
Mildred Cabrejas
Sarah Tchou

MISE EN PAGE ET DESIGN GRAPHIQUE

Géraldine Entiope

CONCEPTION

SITE INTERNET

Jacques Boulogne

RÉALISATEURS VIDÉO

Fabrice Paimba
Eddy Firmin

CELLULE VIDÉO

Fabrice Paimba
Chantaléa Commin
Dimitri Zandronis
Eddy Firmin
Géraldine Entiope



En couverture
Nadia Valentine
" La fessée "

Huile sur toile, 87 X 120 cm, 2017

CONTACTS

Facebook

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

Réseau d'études décoloniales

<http://reseau-decolonial.org>

Email

minoritart.info@gmail.com



Cécilia Bracmort



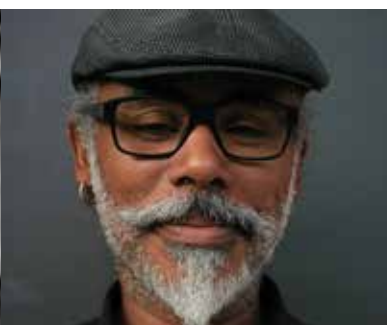
Chantaléa Commin



Claude Bourguignon Rougier



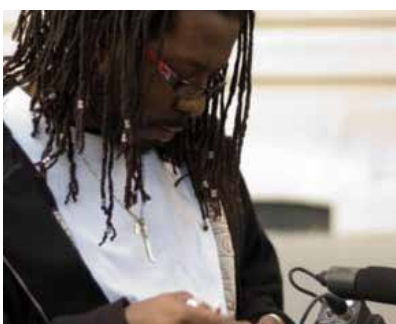
Dimitri Zandronis



Eddy Firmin



Elizabeth Kelly



Fabrice Paimba



Géraldine Entiope



Jennifer Sidney



Jérôme Louis



Karla Cynthia Garcia Martinez



Mildred Cabrejas



Sarah Tchou

*minorit***Art**

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTEE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3
7

L'IMAGINAIRE DE L'ARTISTE NOIR ET SON CORPS, ENTRE DIALOGUE ET ENGAGEMENT ?

PAR DELÀ LES LIEUX COMMUNS
DE LA RECHERCHE

Qu'est-ce que "la figure" de l'artiste noir? À l'évidence, une telle figure n'existe pas. Car être artiste noir n'est pas constitutif d'une nation, d'une culture, d'une diaspora. C'est une figure fictive et "trans", en cela qu'elle déborde toutes ces données et n'a pas d'existence réelle. Comme me l'on fait remarquer à juste titre des artistes afro-descendants depuis des générations en sol canadien, *«tu ne saurais parler pour nous, tu ne peux que nous épauler !»*. En effet, un Afro-Américain naturalisé français ne saurait parler pour un afro-français des Antilles ou de la Réunion, et un Afro-Québécois ne saurait faire de même avec un afro-catalan. Cette réalité, constamment rabotée par le regard dominant suggère que la construction de l'artiste noir, en tant que "figure", n'a de réalité que dans l'œil de l'autre. Par ailleurs, ce que cela suppose c'est une dématérialisation du lieu. Ainsi, cet artiste porteur d'un brouhaha d'histoires indistinctes ne semble jamais habiter le lieu. Ce numéro 3 de Minorit'Art met à mal ces poncifs de l'imaginaire dominant, car ici, les artistes réaffirment différentes manières d'habiter les lieux où ils sont et réaffirment le droit de se dire, de se nomer et de se penser eux-mêmes.

Combien de critiques, d'historiens d'art, de conservateurs, de commissaires se sont penchés sur cette figure de l'artiste noir violente par le système de l'art contemporain? Force est de constater qu'un

travail colossal reste à mener. De même, la littérature scientifique est d'une maigreur malade à ce sujet.

Grand tabou discursif, l'absence bat la mesure sur la cloche du vide et cette question créditée d'emblée tous les auteurs de cette revue d'une importante bravoure.

Les textes proposés en ce numéro offrent une diversité de points de vue, depuis des lieux et des intentions très différents. Cependant, l'unité de ce numéro réside dans le désir impérieux de faire bouger les lignes de partage. Que ces voix soient très engagées ou neutres, elles démontrent que l'émotion et l'agacement identifient avec efficacité des lieux de pouvoir. Comme nous le fait remarquer si justement **Norman Ajari** dans une interview vidéo à notre revue, ce qui est désiré ce n'est pas «l'histoire afrodescendante», mais l'imaginaire flou et spectaculaire qui entoure son corps. Aussi, l'artiste noir, peint, sculpté, chanté, dansé et mis en scène par l'Histoire de l'art n'est-il pas devenu un capital discursif de l'imaginaire occidental ?

Ce numéro offre à lire une pluralité de voix dont celle de **Nathalie Bondil**, la directrice générale et conservatrice en chef, du Musée des beaux-arts de Montréal. À la lecture de son texte, l'équipe de Minorit'Art a pris la mesure de courage et d'implication qu'il fallait pour proposer un texte retraçant son



engagement sur la question. Bien qu'elle ne le dise pas, elle est la première à laisser les afro-descendants d'une nation ainsi que les récents arrivants à s'exprimer pour eux-mêmes dans un des plus hauts lieux culturels de l'espace francophone du Nord. Elle plante les jalons pour que de l'autre côté de l'Atlantique aussi, à Paris par exemple, les lignes de partage bougent. Ces jalons entre continents capables de faire bouger les lignes de partage, la dramaturge et auteur **Gerty Dambury** y croit. Elle nous donne à lire toute la complexité d'une voix noire en deux textes. Le premier effectue un lien avec notre groupement de recherche **Minorit'Art**, le **RED** (Réseau d'études Décoloniales) et **DLA** (Décolonisons Les Arts) basé à Paris. Elle nous invite à repenser la place du corps noir au théâtre dans un esprit de conciliation, car sa voix représente celle de centaines d'artistes. Mais elle nous donne une leçon de liberté dans son second texte écrit en son nom seul. Elle y est sans concession et sans volonté d'unir sa voix à celle du dominant. Elle refuse le compromis selon lequel il faudrait dialoguer. Elle nous dit que son corps lui appartient et c'est à elle d'en faire récit ou d'en disposer comme il lui sied. Son radicalisme personnel tranche avec sa voix collective. "Il y a moi" et il y a le groupe.

Dambury laisse encore entendre que l'artiste noir qui accède à la visibilité accède de ce fait au statut d'être fictionnel. Au théâtre, ce corps devient souvent un stéréotype dans

l'imaginaire dominant, et elle s'y refuse. Mais ce qu'elle suggère sans le dire c'est que le dialogue en lui-même n'est qu'un moyen et non un objectif. Car le dialogue peut être de sourd ou de négociation ; il s'entame, se soutient, se poursuit ou s'interrompt. Il n'est pas donné par avance, il se travaille et ses règles changeantes sont à repenser en permanence.

Enfin, ce numéro déplace ce poncif de la recherche voulant qu'il n'y ait absolument aucune raison valide pour manquer de nuance lors du dialogue. Tous ensemble, les scripteurs de ce numéro permettent de penser que la nuance s'accompagne d'une position de détachement et de hauteur. Ils nous amènent à saisir qu'il n'est pas si aisé de nuancer quand une vive douleur et une terrible injustice nous étreint. Ils démontrent alors que si leurs voix subalternes accèdent à la nuance, elles partent de plus loin et se projettent encore plus loin que celles qui les dominent. Ce double effort est la donnée raturée qui se doit d'être prise en compte dès l'amorce de tout dialogue, car celui-ci signe un surengagement de l'artiste noir.

Eddy Firmin

Praticien-chercheur
Phd. Etudes et Pratiques des Arts
Pour le Groupe Minoritart

THE IMAGINATION OF THE BLACK ARTIST AND HIS BODY, BETWEEN DIALOGUE AND COMMITMENT? BEYOND THE COMMON PLACES OF RESEARCH

Translation by Jenifer Sidney

What is the "figure" of the black artist? It is clear that such a figure does not exist. Because to be a black artist is not constitutive of a nation, a culture, a diaspora. It is a fictional and "trans" figure, in that it overflows all these data and has no real existence. As rightly pointed to Afro-descendant artists for generations on Canadian soil, "you can not speak for us, you can only help us". Indeed, a naturalized African-American can not speak for an Afro-French from the West Indies or Reunion, and an Afro-Quebecer can not do the same with an Afro-Catalan. This reality, constantly planed by the dominant gaze suggests that the construction of the black artist, as a "figure", has reality only in the eye of the other. Moreover, what that supposes is a dematerialization of the place. The black artist does not live in the place and he always seems to carry a hubbub of identity and places on the back. This dominant imaginary forces the artist, whoever he is, to wear an indistinct story, a story made of all the stories and failures of the black peoples. This number 3 of *Minorit'Art* undermines this idea, because the artists of this magazine reaffirm the right to live in the places where they are and speak for themselves.

How many critics, art historians, curators have examined this figure of the black artist violated by the system of contemporary art? It reminds us that it's a first of its kind in the French-speaking North and that a colossal job remains to be done. Similarly, it is clear that

the scientific literature is a sickly thin on this subject.

A great discursive taboo, absence beats the measure on the bell of void and this question immediately credits all the authors of this review of an important bravery.

The texts proposed in this issue offer a diversity of points of view, from very different places and intentions. However, the unity of this issue lies in the compelling desire to move the lines of sharing. Whether these voices are very engaged or neutral, they demonstrate that emotion and annoyance effectively identifies places of power. As **Norman Ajari** rightly points out in a video interview to our magazine, what is desired is not the artist's "Afro-descendant history", but the fuzzy and spectacular imagination that surrounds his body. Also, has the black artist, painted, carved, sung, danced and staged by the History of Art not become a discursive capital of the Western imagination?

This issue features a variety of voices including **Nathalie Bondil**, Director and Chief Curator, at the Montreal Museum of Fine Arts. When reading her text, the team of *Minorit'Art* took the measure of courage and implication that it was necessary to propose a text tracing its commitment on the question. Although she does not say it, she is the first to let the afro-descendants of a nation as well as recent



arrivals, to express themselves for themselves in one of the highest cultural places in the French-speaking world of the North. It sets the stage so that on the other side of the Atlantic too, in Paris for example, the lines of sharing to move. These milestones between continents capable of moving the lines of sharing, the playwright and author **Gerty Dambury** believes. It gives us to read all the complexity of a black voice in two texts. The first is a link with our research group **Minorit'Art**, the **NDS** (Network of Decolonial Studies) and **DTA** (Decolonization The Arts) based in Paris. She invites us to rethink the place of the black body in the theater in a spirit of conciliation, because her voice represents that of hundreds of artists. But she gives us a lesson in freedom in her second text written in her name alone. She is uncompromising and unwilling to unite her voice with the dominant voice. She refuses the compromise that we need dialogue. She tells us that her body belongs to her and it is up to her to tell a story or to dispose of it as she sees fit. Her personal radicalism contrasts with her collective voice. "There is me" and there is the group.

Dambury still suggests that the black artist who accesses visibility thus has the status of being fictional. In the theater, this body often becomes a stereotype in the dominant

imaginary, and it refuses it. But what it does not say is that dialogue itself is only a means and not an objective. Because dialogue can be deaf or negotiation; it begins, sustains, continues or stops. It is not given in advance, it is working and its changing rules are to rethink permanently.

Finally, this issue puts a good blow to the head of this cliché of research that there is absolutely no valid reason for lack of nuance during the dialogue. All together, the writers of this issue make it clear that the nuance also comes with a position of detachment, a position of height, a dominant position in front of a problem. They lead us to understand that it is not so easy to qualify when a sharp pain and a terrible injustice hug you. They then show that if their subordinate voices reach the nuance, they start from farther and project even further than that of the predominantly white voices. This double effort is the ratcheted data that must be taken into account from the beginning of any dialogue, because this effort sign an *over-commitment*¹ of the black artist.

Eddy Firmin

Practitioner-researcher
Phd. Studies and Practices of the Arts
For the Minoritart Group

¹.over-commitment : So that each judge of this overinvestment in the dialogue, following the articles is proposed the Test on the White Privilege. This quiz is entitled to be filled without consultation, at least two and by carriers of different phenotypes. It makes it possible to visualize the handicaps accumulated by a non-white body in everyday life.

¿ EL IMAGINARIO DEL ARTISTA NEGRO Y SU CUERPO, ENTRE DIÁLOGO Y COMPROMISO?

MÁS ALLÁ DE LOS LUGARES COMUNES DE INVESTIGACION.

Traducción de Mildred Cabrejas Quintana

¿ Qué es la "figura" del artista negro ? Está claro que tal figura no existe, porque ser artista negro no constituye una nación, una cultura, ni una diáspora. Es una figura ficticia y "trans", que va más allá de cualquiera de los datos y no tiene existencia real. Como me lo han remarcado con justeza los artistas afrodescendientes después de generaciones en suelo canadiense, "no sabrás hablar por nosotros, solo puedes apoyarnos." De hecho, una afro-americana naturalizada en Francia no podría hablar por un afro-francés de las Antillas o de la Reunión, tampoco un afrodescendiente de Quebec podría hacerlo por un afro-catalán. Esta realidad, aplastada constantemente por la mirada dominante, sugiere que la construcción del artista negro, como una "figura", solo es real en el ojo del otro. Además, lo que eso supone es una desmaterialización del lugar. El artista negro no habita el lugar y siempre parece llevar un alboroto de identidad y lugares a sus espaldas. Un artista negro es un artista negro... ¡punto! Este imaginario dominante fuerza al artista, cualquiera que sea, a portar una historia indiferenciada, una historia hecha de todas las historias y todos los fracasos de los pueblos negros. El número 3 de Minorit'Art socava esta idea porque los artistas de esta revista afirman el derecho a habitar los lugares donde están y a hablar por sí mismos.

¿Cuántos críticos, historiadores del arte, curadores, comisarios se han interesado por la figura del artista negro violentado por el sistema del arte contemporáneo? Estamos aquí, desde aquí: *el arte contemporáneo de los negros canadienses*, que se llevó a cabo

el año pasado en el Museo de Bellas Artes de Montreal, nos recuerda que es el primero de su tipo en el espacio francófono del norte y que queda por hacer un trabajo colosal. De la misma manera, constata el hecho de que la literatura científica padece de una debilidad patológica en este tema.

En tanto gran tabú discursivo, la ausencia supera la medida en la campana del vacío y esta pregunta confiere de inmediato, a todos los autores de esta revista, una valentía importante.

Los textos propuestos en este número ofrecen una diversidad de puntos de vista desde lugares e intenciones muy diferentes. No obstante, la unidad de este número reside en el deseo imperioso de hacer que se muevan las líneas divisorias. Desde las voces más comprometidas hasta las neutras, demuestran que la emoción y la contrariedad identifican eficazmente los lugares de poder. Como nos señaló muy acertadamente **Norman Ajari** en una entrevista en video para nuestra revista, lo que se desea no es "la historia de ascendencia africana" que lleva el artista, sino el imaginario difuso y espectacular que rodea su cuerpo. Además, el artista negro, pintado, tallado, cantado, bailado y escenificado por la Historia del arte, ¿no se ha convertido en un capital discursivo de la imaginación occidental?

Este número ofrece al lector una pluralidad de voces, incluyendo la de **Nathalie Bondil**, directora y jefa de curaduría en el Museo de Bellas Artes de Montreal. Al leer su texto, el equipo de Minorit'Art ha medido cuánto valor y compromiso son necesarios para proponer



un texto que traza su implicación personal con el tema. Aunque ella no lo dice, es la primera que les ha permitido, a los afrodescendientes ya establecidos y a los que recientemente han llegado, expresarse por sí mismos en uno de los más importantes espacios culturales del norte francófono. Ella planta un hito para que del otro lado del Atlántico también, en París por ejemplo, las líneas de división se muevan. Es en estos hitos entre continentes, capaces de mover líneas de división, en los que cree la dramaturga y autora **Gerty Dambury**. Ella nos da a leer toda la complejidad de una voz negra en dos textos. El primero es un enlace con nuestro grupo de investigación, **RED** (Red de Estudios Decoloniales) y **DLA** (Decolonizemos las artes), con sede en París. Nos invita a reconsiderar el lugar del cuerpo negro en el teatro en un espíritu de conciliación, porque su voz es la de cientos de artistas. Pero ella nos da una lección de libertad en su segundo texto escrito solo en su nombre. Aquí es intransigente y no está dispuesta a unir su voz con la voz dominante. Rechaza el compromiso según el cual sería necesario dialogar. Ella nos dice que su cuerpo le pertenece y que depende de sí misma contar una historia o deshacerse de ella como le parezca. Su radicalismo personal contrasta fuertemente con su voz colectiva. Hay un "yo" y está también el grupo.

Dambury sugiere también que el artista negro que accede a la visibilidad, adquiere de facto un estatus ficticio. En el teatro, ese cuerpo a menudo se convierte en un estereotipo en la

imaginación dominante, del cual ella se aleja. Pero lo que ella sugiere sin decirlo, es que el diálogo en sí mismo es solo un medio y no un objetivo. Ya que el diálogo puede ser sordo o de negociación, el comienza, se sostiene, continúa o se interrumpe. No se da de antemano, él se desarrolla y sus reglas cambiantes deben ser replanteadas permanentemente.

Por último, esta edición ofrece un buen golpe en la cabeza de ese cliché de la investigación deseando que no quede absolutamente ninguna razón válida para la falta de matices durante el diálogo. Todos en conjunto, los escritores de este número, hacen comprender que la sutileza se acompaña de una posición de desprendimiento, de grandeza, una posición dominante y de dominar cara a cara un problema. Ellos nos llevan a entender que no es tan fácil mensurar cuando un dolor agudo y una terrible injusticia nos constriñen. Demuestran asimismo que si sus voces subalternas acceden a la medida, ellas parten de muy lejos y se proyectan incluso más allá de las voces predominantemente blancas. Este doble esfuerzo es la dádiva remarcada que debe tenerse en cuenta desde el principio de cualquier diálogo porque es signo de un mayor compromiso¹ del artista negro.

Eddy Firmin

Praticien-chercheur
Phd. Etudes et Pratiques des Arts
Pour le Groupe Minoritart

1. Para que cada uno juzgue esta sobreinversión en el diálogo, tras los artículos se propone la Prueba sobre el Privilegio Blanco. Este cuestionario, que ha de ser completado sin concertación, al menos entre dos personas y por portadores de fenotipos diferentes, permite visualizar las desventajas acumuladas por un cuerpo no blanco en la vida cotidiana.



— Tête-à-tête —

DÉCOLONISONS LES ARTS !

sous la direction de
Leïla Cukierman, Gerty Dambury
et Françoise Vergès

Kader ATTIA
Marine BACHELOT 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
Pascal OBOLO
Sandra SAINTE ROSE FANCHINE

L'Arche



REGARDEZ ET VOYEZ PAR VOUS-MÊMES LA VIOLENCE DU SILENCE !

Voici l'interpellation que nous voudrions adresser : un appel à voir le silence, non pas l'entendre, mais le toucher, le palper, prendre toute la dimension de son épaisseur.

Nous parlons du silence imposé aux œuvres et aux corps, même montrés, à des corps réduits aux silences de mille diverses manières. Parce que se saisir d'un corps et le poser sur un tableau, sur une scène de théâtre, dans un spectacle de danse, voire dans un spectacle musical, n'est pas forcément lui donner la parole, ne signifie pas forcément faire entendre sa parole propre, la spécificité de ce que l'être dans le corps pourrait avoir à nous dire, nous apprendre, nous enseigner.

Le corps des hommes et des femmes noires ? Vous posez la question, c'est donc à celui-ci, à ceux-ci, que nous nous cantonnerons quoique l'expérience puisse être élargie à d'autres corps racisés.

COMMENÇONS PAR LE SILENCE DE L'ABSENCE

C'est celui qu'ici, en France, on tente de réduire actuellement, à la suite de multiples batailles, exigences et réclamations des Noirs.

Absent, le corps des Noirs, des scènes de France.

Ou si faiblement présent qu'on dirait une lumière qui clignote dans le noir et que vous préféreriez éteindre parce qu'elle détourne votre attention.

Vu. Non vu.

Aperçu. Entr'aperçu.

Présence à justifier. Présence non point

évidente. Présence qui ne cesse d'interroger le regard et qui, parce qu'il dérange trop le repos de l'œil gagnait à être écarté.

Car, que faire de ce corps qui signifie et qui éveille, sans qu'on se le formule, des couches profondes d'images et de renvois à une histoire particulière de la différence, une histoire qui, au mieux, suscite la pitié, au pire fait puissamment souhaiter être libéré de la culpabilité qu'il éveille, donc en désirer la disparition.

LUMIÈRE ÉTEINTE, PETITE FLAMME SOUFFLÉE

L'analyse de l'histoire de la présence du Noir sur les scènes ne fera son apparition que dans les années 1990.

Nous n'avons donc jamais été mis en contact, dans nos études littéraires et théâtrales, avec ce questionnement particulier. Aucun enseignement sur la violence faite au corps noir mais au contraire, le récit permanent de l'extrême générosité du Blanc qui a toujours libéré le Noir d'une violence à peine évoquée.

Ainsi, les jeunes enfants des départements et territoires d'outre-mer ont longtemps subi les fastes du 21 juillet, appelé « Fête Schœlcher » durant laquelle on célébrait le jour de la naissance de Victor Schœlcher, un grand homme qui avait aboli l'esclavage.

Mais qu'était-ce que l'esclavage ? Où s'était-il déroulé ? Pendant combien de temps ? Mis en œuvre par qui ? Dans quel but ? Pas un mot.

Il a fallu attendre la fin des années 1980 pour que, suite à des mobilisations menées par des « indépendantistes » (terme générique et quelque peu péjoratif,

utilisé avec cette acception, autant par les pouvoirs coloniaux que par de larges franges d'une population craintive) la question de l'esclavage soit évoquée et pour que le 27 mai soit reconnu jour d'abolition exigée et gagnée par les esclaves eux-mêmes. Exit le 21 juillet. La réalité de l'esclavage faisait son entrée dans nos consciences de jeunes noirs, et avec cette réalité, la découverte des violences imposées aux corps noirs durant trois cents ans, trois cent cinquante ans, cinq cents ans. Même cette temporalité nous échappait encore.

CE CORPS, SYNONYME DE "NON-HUMAIN", AVAIT-IL SA PLACE DANS LES ARTS VISUELS ET LES ARTS DU SPECTACLE ?

Dans son ouvrage *L'image du Noir au théâtre* (1550-1960), Sylvie Chalaye suit le parcours en dents de scie de ce corps noir et de ce qu'il inspire au critique ou au spectateur.

Elle nous transmet le morceau d'anthologie que représente cette critique de la présence d'un comédien noir, Habib Benglia, dans la pièce *Le loup de Gubbio*, mis en scène en 1923 par Fernand Bastide. Il convient de préciser que Benglia jouait le rôle du Loup qui passe de l'état de bête à l'état d'homme civilisé;

"Je ne parviens pas à admettre M. Benglia, le danseur-comédien noir qui joue Ciacco. Je ne méconnais ni le réel talent, ni même l'habileté dramatique de cet artiste que des communiqués inconsiderés bombardent "grand tragédien". Il sait phraser, monter une période, son long corps a de beaux mouvements de bête, sa face mime l'étonnement, l'angoisse ou l'imploration avec une violence bestiale : il insinue de subtiles intonations, il est tour à tour madré et féroce. Mais il n'est pas le personnage. Sa seule présence disloque l'action et l'œuvre, en gêne la signification et le développement. Ce noir nous dérouté."

(Gabriel Boissy, critique de théâtre Comœdia, juin 1923)

Cette critique de la différence qui dérange le regard manifeste, en vérité, le fait que, pour Boissy, Benglia demeure trop proche du sauvage et de la bête pour parvenir à figurer le passage de l'homme blanc de la bête au civilisé. Sylvie Chalaye conclut qu'aux yeux de ce critique, il est donc "difficile, pour le "nègre" de jouer un autre rôle que le sien"¹. Ou peut-être que le Blanc pouvait avoir été sauvage, mais jamais "nègre".

Bien sûr, dans le théâtre, il y eut quelques engagements avérés et puissants, dans les années cinquante et soixante, ainsi *Les Nègres* de Genet, mis en scène par Roger Blin en 1959 avec Robert Liensol, Bachir Touré, Mamadou Condé, Gérard Lemoine, Lydia Ewande, Toto Bissainthe, Darling Légitimus, Judith Aucagos, Gisèle Baka, Dia Fara, George Hilarion, Théo Légitimus, ainsi *le Chant public devant 2 chaises électriques* d'Armand Gatti au Théâtre de Chaillot le 17 janvier 1966, qui alignait pas moins de neuf interprètes noirs (Jean-Louis BEKATE, Hervé DENIS, Pierre GARNIER, Georges HILARION, Ivan LABEJOF, Théo LEGITIMUS, Gérard LEMOINE, Jean-Baptiste TIEMELE) qui, cependant, mettait une fois de plus en scène, les États-Unis. Le racisme était bien la verrue sur la face de « l'Amérique ». Mais la France ? Une longue tradition que cette dénonciation du racisme aux États-Unis et du silence sur l'histoire du racisme, de l'esclavage et de la colonisation en France.

APRÈS DONC QUELQUES PRÉSENCES AVÉRÉES ET PUISSANTES, LE SILENCE, DE NOUVEAU.

Et toute la langueur des années post soixante-huit, des années quatre-vingt (à l'exception notable de Peter Brook), des années quatre-vingt-dix, où de nouveau se font entendre les revendications pour que le corps noir soit visible, présent, actif (Cinédom+), et toute l'indifférence des années 2000, jusqu'à ce que dans les années 2010 de nouveau, le corps social se trouve brutalisé, hoquète sous la violence de la

1. Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre. L'image du Noir au théâtre* (1550 – 1960)



prise de parole (comment osent-ils ?) de ces corps noirs exigeant présence et "visibilité".

Pour rester dans le thème de l'invisible, de l'absence, faisons un retour sur la première Université Décolonisons les arts (UDLA, audible sur R22) au cours de laquelle Françoise Vergès analyse à quel point les tableaux du 17^e siècle et du 18^e sont des marqueurs forts de ce silence sur la brutalité de l'esclavage.

L'esclavage est totalement irréprésentable et non représenté. Des pastorales donnant à voir des paysages brésiliens, qui ont été marqués par une architecture liée à l'esclavage, par des positions sociales issues de l'esclavage, font totalement abstraction de la violence de l'esclavage.

Françoise Vergès explique de ce fait comment la peinture va représenter la totale "séparation entre les conditions de production et la consommation des produits directement issus de l'esclavage : tabac, sucre, café, textiles."

« Si je montre le sucrier, la cafetière et le tabac, je ne montre pas les conditions de production de ces produits »

Plus tard, dans la peinture du 19^e siècle, on voit comment se déploie l'Empire colonial : bien qu'il n'y ait aucun mot, aucune expression sur la colonisation, cet Empire est visible dans la représentation des matières utilisées – bois d'ébène, nacre – formes du mobilier – influencées par les formes asiatiques.

Mais la présence vaut-elle parole ?

Nous parlions plus haut des « mille formes de silence »

La représentation du corps noir dans certains tableaux montre à quel point l'esclave est en le sujet du maître : regard vers le maître, manière dont le corps de l'esclave est généralement plongé dans le noir, deviné mais pas forcément clairement visible. Si le corps noir est visible, sa posture signifie le silence et la soumission.

Françoise Vergès analyse également comment la peinture participe à l'effacement des luttes des esclaves, des révoltes et de la révolution haïtienne qu'il est absolument important de faire disparaître : ainsi le tableau de Biard *L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*, peint en 1849, inaugure ce récit de l'abolition comme le DON de la liberté que la république fait à l'esclave, ce qui nous ramène à la signification profonde de la « Fête Schoelcher » évoquée plus haut. Autre forme de silence imposé.

CES MILLE FORMES DE SILENCE, COMMENT LES DÉFINIR, LES CATÉGORISER ?

Combien de mises en scène ou de films ont choisi de faire des comédiens et comédiennes noir.e.s des personnages certes visibles, mais soit silencieux, soit dotés d'une parole extrêmement limitée, soit vecteurs d'une parole vide — quelquefois drôle, parfois ridicule, souvent médiocre ! Des ouvrages ont été publiés sur le sujet, de la part de jeunes femmes « pas suffisamment noires » ou de femmes juste assez noires pour jouer les servantes, les femmes de ménage ou les prostituées.

Mais ce reproche mille fois formulé ne nous permet pas de sortir de la plainte et de la « demande ».

La question qui se pose est effectivement de penser la création indépendamment de l'attente d'une « reconnaissance » de notre existence.

Si Décoloniser les arts encourage l'expression d'un constat auquel la société française doit se frotter et se confronter, nous avons également la volonté d'aller bien au-delà : en favorisant d'autres types de récits, en menant le combat pour que les créateurs racisés reçoivent les moyens de mener à bien leurs créations, en multipliant les interventions pour que le regard des experts change, pour que les experts eux-mêmes changent, pour que les langues et les accents s'entendent différemment, comme le suggère Eva Doumbia dans l'ouvrage collectif *Décolonisons les arts*.

Nous avons posé plusieurs autres questions : celle, posée par Leila Cukierman, dans le même ouvrage, de la notion d'excellence qui vise à maintenir à distance des milliers d'artistes, excellence définie dans un rapport de hiérarchie qu'il convient



Françoise Vergès lors du lancement du livre "Décolonisons les arts"

d'interroger et de remettre en question car directement en rapport avec l'usage qui consiste à établir des populations de dominés et des castes de dominants.

Nous avons également posé celle de la construction d'une proximité entre l'art et le pouvoir, proximité qui favorise les récits d'exceptionnalité, le développement des individualismes, de génie personnel et prolonge également la conception du dominant et du dominé.

NOUS POSONS ENFIN ET SURTOUT LA QUESTION DE LA LIBÉRATION

Nous libérer de l'emprise qui nous fait sans cesse interroger notre place de Noirs dans un monde qui n'est pas conçu avec nous, qui nous fait sans cesse souhaiter intégrer un univers conçu contre nous.

Cela implique de libérer notre imaginaire, de penser à côté, ailleurs, d'oser le rejet, d'oser le conflit et de véritablement formuler notre parole indépendamment de l'horizon imposé par les notions de politesse, de

bonne éducation, d'échanges cordiaux, de manières imposées de formuler nos refus, toutes choses qui nous sont enseignées au lait maternel mais qui n'ont absolument pas cours lorsque les impérialismes défendent leurs intérêts propres.

Nous Noirs, partageons bien évidemment ces injonctions avec les femmes, les enfants et les populations des classes populaires. Les questions que nous posons vont donc au-delà des questions de couleur de peau mais sont une remise en cause de l'organisation d'une hiérarchie sociale qui commande le silence et l'absence aux corps qui doivent être tenus à l'extérieur d'un cercle réservé.

Nous posons la question profonde de la définition de l'égalité, en affirmant que notre position particulière, nos histoires particulières devraient nous commander de ne pas nous arrêter aux définitions toutes faites de la liberté et de l'égalité. Quant à la Fraternité...



— Tête-à-tête —

DÉCOLONISONS LES ARTS !

sous la direction de
Leïla Cukierman, Gerty Dambury
et Françoise Vergès

Kader ATTIA
Marine BACHELOT 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
Sandra SAINTE ROSE FANCHINE

L'Arche



WATCH AND SEE FOR YOURSELF THE VIOLENCE OF SILENCE!

Here is the interpellation we would like to address: a call to see silence, not to hear it, but to touch it, to feel it and take the whole dimension of its thickness.

We speak of the silence imposed on works and bodies, even shown, on bodies reduced to silence in a thousand ways.

Because seizing a body and putting it on a painting, on a theatre stage, in a dance show, or even in a musical show, does not necessarily give it the floor, does not necessarily mean making its voice heard. Speech proper, the specificity of what being in the body could have to tell us, to teach us.

Black men's and black women's bodies? You ask the question, this is therefore to those, we will be focusing, even though the experience may be extended to other racialized bodies.

LET'S START WITH THE SILENCE OF ABSENCE

This is this one here in France, we are currently trying to reduce, as a result of multiple battles, demands and claims from Black people.

Absent, is the black body, from French theatre scenes.

Or so dimly present that it looks like a light that blinks in the dark and that you would rather turn off because it diverts your attention.

Seen. Unseen.

Overview. Glimpsed.

A presence to justify. A presence that is not obvious. A presence that never stops questioning the eye and - because it disturbs

too much - has to be avoided.

What to do with this body that signifies and awakens, without formulating, deep layers of images and references to a particular history of difference, a story which, at best, arouses pity, at worse is requested to disappear to avoid the guilt it provokes.

LIGHT OFF, SMALL FLAME BLOWN

The analysis and study of black presence on the scenes will not appear until the 1990s.

We have never been put in contact, in our literary and theatrical studies, with this particular subject. No teaching on violence against the dark body but on the contrary, the permanent narrative of the extreme generosity of white people who have always freed black people from violence hardly mentioned.

Thus, the young children living on overseas departments and territories have for a long time undergone the pomp of July 21, called "Schœlcher day" which is celebrating Victor Schœlcher's birthday, a great man who had abolished slavery.

(But to the questions) what was slavery? Where had it been? For how long? Implemented by whom? For what purpose? Not a word.

It was not until the end of the 1980s that, following mobilizations led by "separatists" (a generic and somewhat pejorative term, used with this meaning, as much by the colonial powers as by large sections of a fearful population) the question of slavery was raised, and May 27 was requested and won by the slave descendants to be recognized as abolition day. Exit July 21st. The reality of slavery was entering into our consciousness



of black youth and with it, the discovery of the violence imposed on black bodies for three hundred years, three hundred and fifty years, five hundred years? Even this temporality still escaped us.

THIS BODY, SYNONYMOUS WITH "NON-HUMAN" HAD ITS PLACE IN THE VISUAL ARTS AND PERFORMING ARTS?

In her work *Du Noir au Nègre : The image of the black people in the theatre (1550–1960)*, Sylvie Chalaye follows the jagged course of this black body and what it inspires to the critic or the spectator.

She gives us the piece of anthologies that represents this criticism of the presence of a black comedian, Habib Benglia, in the play *The Wolf of Gubbio*, staged in 1923 by Fernand Bastide. It should be noted that Benglia played the role of the wolf who passes from the state of the beast to the state of a civilized man.

"I can not admit Mr. Benglia, the black dancer-comedian who plays Ciacco. I don't disregard the real talent or even the dramatic skill of this artist that some inconsiderate communiqués

discribe him as a "great tragedian". He knows how to speake, to make period, his long body has beautiful animal movements, his face mimics astonishment, anguish, or supplication with a bestial violence: he insinuates subtle intonations, he is in turn witty and fierce. But he is not the character. His mere presence dislocates action and work, hindering its meaning and development. This black man is baffling us."

(Gabriel Boissy, theatre critic *Comœdia*, juin 1923)

This criticism of the difference which disturbs the gaze really proves that Benglia remains too close to the savage and the beast to be able to figure out the passage of the white man from the beast to the civilized for Boissy. Sylvie Chalaye concludes that in the eyes of this critic, it is therefore "difficult for the" negro "to play a role other than his own ¹" [idem, p. 354]. Or maybe the white man could have been wild, but never have been "negro."

Of course, in the theatre, there were some proven and powerful engagements, in the fifties and sixties,

The Blacks from Genet, directed by Roger

1. Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre. L'image du Noir au théâtre (1550 – 1960)*

Blin in 1959 with Robert Lienol, Bachir Toure, Mamadou Conde, Gerard Lemoine, Lydia Ewande, Toto Bissainthe, Darling Legitimus, Judith Aucagos, Gisele Baka, Dia Fara, George Hilarion, Théo Légitimus, all African and West Indian comedians combined,

Thus, Armand Gatti's *Public song before two electric chairs* at the Theatre National Populaire in Chaillot on January 17, 1966, which featured no less than nine black performers (Jean-Louis BEKATE, Hervé DENIS, Pierre GARNIER, Georges HILARION, Ivan LABEJOF, Theo LEGITIMUS, Gerard LEMOINE, Jean-Baptiste TIEMELE) who, however, once again staged the United States. Racism was indeed the wart on the face of "America." But what about the face of France?

A long tradition this denunciation of racism in the United States and a tradition of silence on the history of racism, slavery and colonization in France.

AFTER SOME PROVEN AND POWERFUL PRESENCES, SILENCE AGAIN

And all the languor of the post-sixties, the eighties (with the notable exception of Peter Brook), the nineties, where again the claims are made for making the black body be visible, present, active under the action of the Cinédom + collective.

Then all the indifference of the 2000s, until in the 2010s again, the social body is brutalized, under the violence of speaking (how dare they?) of these black bodies demanding presence and "visibility."

Continuing on the theme of the invisible, the absence, let's go back to the first Decolonize arts university (DAU, audible on R22) where Françoise Vergès analyzes how 17th and 18th century paintings are strong markers of this silence on the brutality of slavery.

Slavery is totally non-representable and not represented. Pastorals portraying Brazilian landscapes, which have been marked by slavery-related architecture, by social positions stemming from slavery,

completely ignore and erase this violence.

Françoise Vergès explains how painting will represent the total, "separation between the conditions of production and consumption of products directly derived from slavery: tobacco, sugar, coffee, textiles."

"If I show sugar, coffee and tobacco, I do not show the conditions of production of these products," she says.

Later, in the 19th century painting, we see how the colonial Empire expands: although there is no word, no expression on colonization, this Empire is visible in the representation of the materials used—ebony, mother-of-pearl—in furniture—influenced by Asian forms.

But does presence worth speech?

We spoke earlier of "thousand forms of silence."

The representation of the black body in some paintings shows how the slave is the subject of the master: look towards the master, how the body of the slave is usually plunged into the dark, guessed but not necessarily clearly visible. If the black body is visible, its posture means silence and submission.

Françoise Vergès also analyzes how painting contributes to the erasure of the struggles of slaves, revolts and the Haitian revolution that it is absolutely important to make disappear: thus the painting of Biard *The abolition of slavery in the French colonies*, painted in 1849, inaugurates this story of abolition as the gift of freedom that the republic gives to the slave, which brings us back to the profound meaning of "Schœlcher day" mentioned above. Another form of imposing silence.

THESE THOUSAND FORMS OF SILENCE, HOW TO DEFINE AND CATEGORIZE THEM?

How many productions or films have chosen to make black actors and actresses certainly visible characters, but either silent, or endowed with an extremely limited speech,

or vectors of an empty speech—sometimes funny, sometimes ridiculous, often mediocre! Books have been published on the subject, from young women “not black enough” [Yasmine Modestine, *What a pity you’re not blacker!* Max Milo editions, Paris, 2015] or women just black enough to play maids, domestic helps or prostitutes [Black is not my job, collective work, under the direction of Aïssa Maïga, editions of Seuil, Paris, May 2018].

Nevertheless, this reproach formulated a thousand times do not give us the possibility to leave the position of complaint and “request.”

The question that arises is actually to think creation independently of the expectation of a “recognition” of our existence.

If decolonizing arts encourages the expression of a statement that French society must confront, we also have the will to go further: by promoting other types of stories, by leading the fight for racialized creators are given the means to carry out their creations, by multiplying the interventions so that

experts’ eyes—charged with selecting for the purpose of granting aid—change, so that the experts themselves become more diverse, for languages and accents to be understood differently, as suggested by Eva Doumbia in the collective work *Décolonisons les arts* [Décolonisons les arts], under the direction of Leila Cukierman, Gerty Dambury and Françoise Vergès, editions of l’Arche, Paris, 2018].

We asked several other questions: the one, formulated by Leila Cukierman, in the same work, of the notion of excellence that aims to keep thousands of artists at a distance, excellence defined in a report of hierarchy that should be questioned because directly related to the use of establishing dominated populations and dominant castes.

We also asked about the proximity between art and power, a proximity which favours the stories of exceptionality, personal genius, the development of individualism, and also prolongs the conception of the dominant and the dominee.



Françoise Vergès at the launch of the book “Décolonisons les arts”

LASTLY, WE ARE ASKING THE QUESTION OF LIBERATION.

Liberating ourselves from the grip that keeps us constantly questioning our position as black people in a world that is not designed for us, and makes us constantly want to integrate a universe conceived against us.

Reaching this goal involves liberating our imagination, thinking outside the box, way beyond, daring rejection, daring to conflict and truly formulating our voice regardless of the horizon imposed by notions such as politeness, good education, cordial exchanges, or imposed ways of formulating our refusals. All those things that are taught to us into our mother's womb but, which have no place at all when the imperialism are defending their very own interests.

We black people, share obviously these injunctions with women, children and people of the lower classes. The questions we ask go beyond questioning skin colour but are questioning the organization of a social hierarchy commanding silence and absence to bodies and held them outside of a restricted circle.

We are asking to profoundly question the definition of equality, by claiming our particular position, our particular histories should command us not to dwell on the ready-made definitions of freedom and equality. Don't even start on the definition of brotherhood...



— Tête-à-tête —

DÉCOLONISONS LES ARTS !

sous la direction de
Leïla Cukierman, Gerty Dambury
et Françoise Vergès

Kader ATTIA
Marine BACHELOT 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
Sandra SAINTE ROSE FANCHINE

L'Arche

EN FINIR AVEC CETTE TROP VIELLE ATTENTE



Gerty Dambury, écrivaine et metteure en scène

« Nos manières d'être, notre style, notre approche du langage, nos gestes et nos corps ne sont pas offerts à la location. L'histoire de nos corps — les mutilations, le fouet, les lynchages — ce corps qui est capable d'inspirer une telle rage et une si violente cruauté n'est pas ouvert à la location. Pas plus que ne l'est le sens profond de notre histoire ou de nos corps. »

August Wilson *The ground on which I stand*
(traduction de Gerty Dambury)

Il me fallait faire un pas de côté.

Un pas en avant. Un pas ailleurs. Parce que le temps me manque.

Parce que je crois que nous n'avons plus de temps à perdre en constat et en statistiques, en analyse de ce qui est pensé de nos corps, de l'extérieur, de ce qui est fait de nos corps, de ce qui est dit de nos corps.

Il me faut ce pas de côté parce que je pense qu'il n'est plus temps de faire le compte de ce à quoi pourrait servir nos corps si les créateurs blancs voulaient bien le regarder différemment ou y penser différemment ou l'utiliser différemment, en se débarrassant de la violence des préjugés qu'ils véhiculent sur nos corps, dans leur pensée, dans leurs actions et dans leurs créations.

Je regarde des images, de nombreuses images de nos corps de femmes et d'hommes noirs, de leur mise en mouvement par des créateurs blancs et la colère me prend, la nausée me monte, de retrouver, dans les créations d'aujourd'hui, les mêmes rictus, les mêmes mises en images qui, dans mon enfance, il y a plus de cinquante ans, faisaient naître en moi ce profond malaise, cette douleur inexplicable, cette colère qui montait, non pas de moi, non pas de ma toute petite personne à peine née au monde, mais de ces millions de voix que nous n'avons pas usage d'écouter parce que nous travaillons

contre nous, contre notre propre culture, contre cette si profonde manière de traverser le temps, les siècles et les espaces que nous ont légué nos ancêtres, que nous a légué la souffrance de nos ancêtres.

Je l'ignorais, mais leurs voix rendues muettes, leurs voix interdites de parole avaient trouvé moyen de s'exprimer différemment, en nos songes, en nos fulgurances inexplicables, en nos inexplicables rages qui d'un coup, dévastaient le silence et les habitudes de se plier aux exigences du maître.

Je l'ignorais et pourtant, je l'ai maintes et maintes fois écrit, dans des poèmes.

Ainsi, celui-ci :

*Tout s'est noué. Loin. Déjà. Délires.
Quelque chose en toi ronge les chairs.
Tu les vois. Tu leur parles dans tes
fièvres. Ils tendent les bras vers toi.
Ces corps qui pourrissent, c'est ton
domaine.*

*Les voix se calment et
s'assourdissent. Leurs mains. Leur
souffle. Effleurement. Ils t'ont cédé
l'espace de ton corps pour mieux
s'ancrer. En toi. Tu souris. Ils sourient.
En toi.*

Il y a peu, obnubilée par l'idée que je devais écrire cet article, parler de la manière dont le corps des hommes noirs et des femmes noires est de multiples manières invisibilisé, montré en position de victime



ou ridiculise sur les scènes européennes, je regardais cette photo d'un acteur noir, dirigé par un metteur en scène blanc, et jouant qu'était-ce, un Hamlet, un Lear ou un Othello, un Shakespeare en tous cas — car, comme le dit encore August Wilson : « *Il leur est inconcevable que la vie puisse être vécue sans connaître Shakespeare ou Mozart* » —

et j'étais étonnée par la manière dont le corps de cet acteur était un instrument loué pour satisfaire la vision que cet homme blanc avait de ce que donnait à voir un corps d'homme noir. De la puissance. Des muscles. Une peau luisante de sueur. Un rire immense. Une dentition si blanche, si large, si puissante, si impeccablement « nègre ». Et ce metteur en scène semblait si fier, si sûr de lui, si confiant dans le fait qu'il avait eu son Hamlet ou son Lear ou son Othello si bellement noir, usant de ce corps qui dansait dans la poussière d'un village africain et très certainement qu'il se sentait au-delà du racisme, au-delà des préjugés puisque lui — et bien d'autres à sa suite, bien d'autres à venir — semblait affronter ses pairs en osant un Hamlet noir, puissamment musclé, si loin de cet habituel Hamlet frêle et fuyant, souffreteux et torturé.

Je regardais ces images et je me sentais

THE YORKSHIRE POST



envahie d'une terrible tristesse, d'une insondable déception, comme je l'avais été en regardant un autre homme noir rejouer le rôle du clown Chocolat sous la gouverne de deux hommes blancs, l'un en conférencier et l'autre en manipulateur d'objets, l'objet, dans ce cas étant l'homme noir au centre, acceptant la déformation de son visage, acceptant de rejouer les coups de pied au cul, de se soumettre aux rires d'une jeunesse qui assistait à la représentation et qui, ignorante de toute l'histoire que véhiculait cette énième mise en scène d'un homme noir, ne voyait rien à redire, m'aurait lynchée sur place lorsque, m'adressant à ce comédien noir, je lui avais dit au cours du débat suivant la représentation : « Je me demande simplement comment tu as pu accepter de jouer ce rôle car je ne connais, dans mes relations, aucun comédien noir qui aurait accepté de ridiculiser à ce point le corps des Noirs. »

Que n'avais-je fait là ?

Que ne m'étais-je illusionnée !

La même nausée m'avait saisie en découvrant sur une scène parisienne l'un de

mes amis, comédien camerounais, portant jupe en raphia et lance à la main et dansant danses africaines dans une mise en scène d'un roman de Joseph Conrad.

J'avais replongé dans ces premières images d'une télévision en noir et blanc dans ma Pointe-à-Pitre coloniale du début des années soixante, où le leitmotiv était, en nous montrant ces images ethnologiques d'africains traités de sauvages : « vous n'avez rien à voir avec eux, nous vous avons civilisés, vous ! Regardez ce à quoi nous vous avons fait échapper ! ».

Et toujours, ce regard qui jugeait et renvoyait le corps de l'homme noir, le corps de la femme noire aux profondeurs insondables d'une humanité qui ne parvenait pas à éclore et dont il arrive, encore aujourd'hui, qu'un homme blanc, président de la république de France puisse dire « qu'il n'est pas suffisamment entré dans l'histoire » ou qu'« elle fait trop d'enfants ». Il est donc possible de s'emparer de nos corps et d'en parler comme d'objets, comme de ces objets auxquels nous avons été réduits pendant plus de quatre cents ans ?

Alors, nous protestons et certains se



mettent à nous aimer d'un amour qui ne parvient pas tout à fait à s'extraire de cette haine recuite, de cette vision arrêtée, de cette fascination déplacée, de cette accumulation de préjugés d'un autre siècle.

Alors, nous protestons et voilà qu'on se propose de multiplier les Noirs sur une scène, sous la haute direction d'un homme ou d'une femme blanche dont les larmes de compassion ou de culpabilité viendront nourrir une création que nous ressentirons, une fois de plus, comme une vision arrêtée de nos corps, de nos histoires, de nos récits. Car dans ces créations, nos corps et même nos histoires, nos parcours de « migrants » sont des objets de location.

Oh, il arrivera que la production se déroule dans la joie, dans la bonne humeur et sans ces larmes de culpabilité, sans ces pleurs devant notre incompréhension ou notre doute sur l'immensité de l'amour qui nous est porté car on aime tous les hommes et toutes les femmes de cette manière de Christ aux yeux bleus et aux longs cheveux bruns, si fragile et si blanc et si sauveur de l'humanité, et tellement ignorant de l'existence d'autres dieux et d'autres déesses, d'autres cosmogonies, d'autres voix d'ancêtres qui déchirent le silence.

Il me fallait faire ce pas de côté et oser affirmer, avec August Wilson : « *le fait pour un acteur noir de se tenir sur une scène, au sein d'un milieu social qui lui a dénié ses dieux, sa culture, son humanité, ses mœurs, l'idée qu'il se fait de lui-même et le monde dans lequel il vit, c'est faire alliance avec des milliers de capitulards qui visent à affaiblir sa vigueur et son courage.*¹ »

Il me fallait faire ce pas de côté parce que, d'avoir protesté contre le fait que nous ne sommes pas sur les scènes, nous avons

ouvert la porte à ceci, au fait que oui, nous serons sur scène, mais en objets de locations pour un temps. Et durant ce temps où nous mettons nos corps en location, nous ne bâtissons pas ce qu'il est urgent que nous bâtissions : une création qui s'appuie sur les textes de nos auteurs, sur les chorégraphies de nos chorégraphes, sur ces paroles tues parce qu'elles manquent de notre solidarité, de notre exigence que ces paroles-là soient entendues. Tant que nous jouerons pour la énième fois des Shakespeare et des Racine, des Phèdre et des Bérénice, des mademoiselle Julie et des Tchekov, quelle que soit la puissance que nous leur reconnaissons, nous ne ferons pas entendre Ngugi Wa Thiongo, Chinua Achebe, Simone Schwarz-Bart, Ina Césaire, Earl Lovelace, Errol John, Sylvia Winter, tous les auteurs d'Afrique, de la Caraïbe, vivant là-bas ou ici. Tant que nous nous précipiterons, heureux d'avoir été repérés par un Robert Wilson, nous n'aiderons pas à l'émergence de nos metteurs en scène. Tant que nous saliverons à l'idée d'être mise à l'affiche d'un film de n'importe quel grand réalisateur blanc, nous n'aiderons pas à l'émergence ou à la consécration définitive d'un grand réalisateur d'Afrique ou de la Caraïbe.

Non, mon corps n'est pas offert à la location. Mon corps de femme noire a tellement de voix étouffées, tues et tuées de femmes noires et d'hommes noirs à porter qu'il n'a plus le temps de se prêter à des simulacres d'universel. Ces hommes et ces femmes que le silence assassine sont mon universel.

1. August Wilson, *The ground on which I stand*, Theatre Communication Group, New York, 2001 (traduction Gerty Dambury)

BIOGRAPHIE

Gerty Dambury, autrice, metteuse en scène, est née à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) et vit en région parisienne. Après des études d'anglais et d'arabe à l'Université Paris VIII, Vincennes, elle complète sa formation par des études d'Arts du Spectacle à l'université Paris X de Nanterre puis à Paris-Censier au département d'études théâtrales. Elle écrit et met en scène pour le théâtre depuis 1981 et ses pièces, dont certaines sont traduites en anglais et en espagnol (Lettres Indiennes, Trames) ont été montées en Guadeloupe, Martinique, Avignon, Paris, La Havane et New York. Soutenue par deux bourses du Centre National du Livre (CNL), elle est autrice en résidence à Limoges, en 1992, à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon en 1999 et à Orford (Québec), en 2001. En janvier 2002, elle est professeur invitée (visiting professor) dans la prestigieuse université de Swarthmore en Pennsylvanie. Sa pièce Trames a reçu le prix SADC de la dramaturgie de langue française en 2008. Elle travaille également sur le théâtre africain américain et traduit de l'anglais. Son essai sur l'histoire du premier théâtre ouvert par des Noirs à New York en 1821 a remporté en 2016 le prix Carbet de la Littérature et du Tout-Monde, prix créé par Édouard Glissant. Ce texte, suivi de la traduction d'une pièce de Carlyle Brown The African Company Presents Richard III sera mis en lecture à Marseille en juin 2018, en présence de l'auteur. Militante afro-féministe, elle est active au sein du collectif Décoloniser les Arts dont elle fut l'une des fondatrices en 2015.



PUBLICATIONS

Roman

Les rétifs, éditions du Manguier, octobre 2012

Théâtre

Camille et Justine, éditions du Manguier, mai 2010, édité pour la première fois aux éditions RivartiCollections, New York, novembre 2006.

Enfouissements, Éditions du Manguier, mai 2010

Carêmes, suivi de Lui Hutu, elle Tutsie, et de Des mots qui chatouillent. Editions du Manguier, mai 2010

Lettres Indiennes, Ré-éditions aux Editions du Manguier, septembre 2009/édité pour la première fois aux Editions Lansman, 1992

Confusion d'Instants, éditions du Manguier, septembre 2009

Trames, Editions du Manguier, septembre 2009

Survols (pièce lauréate du concours : Une scène pour la Démocratie), Editions Lansman, 1995

Nouvelles

Mélancolie (recueil) ré-édition aux Editions du Manguier, septembre 2009, éditions La Flèche du Temps, Paris, 1999.

Petites absences in Dérades (revue littéraire de la Guadeloupe) 2003.

Ressacs in Revue du Centre Dramatique Régional de La Martinique, 1999.

Ruptures in Nouvelles d'Amérique, éditions L'Hexagone, Montréal, 1998

Poésie

Effervescences, Éditions du Manguier, mai 2010

Nuits pointoises, in Ici et Là, revue de poésie, septembre 2008

L'homme qui attend et autres poèmes, in Osiris, revue de poésie Massachussets, 2008

Retrait, in La Traductière, revue de poésie, Paris 2007

Terre-plein, in La Traductière, revue de poésie, Paris, 2006

Cri et Voyages, in Osiris, revue de poésie. 2006

Fureur encluse, éditions La Flèche du Temps, 1999 (ouvrage publié avec l'aide du Centre National du Livre)

Rassemblement in L'humeur du monde, éditions Revue Noire, 1994 (ouvrage publié avec l'aide du Centre National du Livre)

Dialogue in Bouquets de Voix pour Guy Tirolien, éditions Jasor 1988

Rabordaille, éditions Théâtre ouverture, 1989

Revues

Les cahiers de Prospero (Revue de la Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon) : L'espace qui nous habite, n°12, coordonné par Gerty Dambury (avec des textes de : Monchoachi, Lionel Trouillot, Roger Boulay, Nicolas Kurtovitch, Bénédicte Marino, Michèle Montantin, Christian Jalma, Lolita Monga, Cécile Moziconacci, Ina Césaire, Jean-Luc Raharimanana...)

Inédits

Carfax, inédit.

Création au Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, mise en scène de l'auteure, 1986.

Fyel, inédit.

Création au CGOS de Guadeloupe, mise en scène de José Exelis, 1986.

Bâton Maréchal ou An Tan Sorin, inédit.

Création au Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, mise en scène de l'auteure, 1987.

Rabordaille. Pointe-à-Pitre: Théâtre Ouverture, 1989.

Création en Avignon, repris en 1990 au dix-septième Festival des Arts de Fort-de-France, Martinique, mise en scène de l'auteure.

Madjaka ou la fin du bal, inédit.

Commande de la DDASS Guadeloupe sur le sida. Création à Basse-Terre, Guadeloupe, mise en scène d'Evelynne Guillaume, 1996.

TERMINAR DE UNA BUENA VEZ CON ESTA VIEJA ESPERA



Gerty Dambury, escritora y directora
Traducción de Karla Cynthia Garcia Martinez

"Nuestras formas de ser, nuestro estilo, nuestro enfoque del lenguaje, nuestros gestos y nuestros cuerpos no se ofrecen en alquiler. La historia de nuestros cuerpos - las mutilaciones, el látigo, los linchamientos - este cuerpo que es capaz de inspirar tanta rabia y tanta crueldad violenta no está abierto a la renta. Tampoco es el significado más profundo de nuestra historia o nuestros cuerpos.

August Wilson The ground on which I stand

Necesito desligarme.

Necesito avanzar. Dar un paso hacia adelante. Porque no queda ya más tiempo.

Porque creo que no nos queda ya más tiempo que perder comparando estadísticas, analizando discursos, pensando en lo que se dice de nuestros cuerpos, en lo que les han hecho a nuestros cuerpos, pensando en esos puntos de vista que no son los nuestros.

Necesito desligarme de todo eso, porque creo que ya no es momento de seguir construyendo el repertorio de todo aquello a lo que podrían servir nuestros cuerpos si los creadores blancos tuviesen a bien mirarlo de otro modo, pensarlo de otro modo, utilizarlo de otro modo, deshaciéndose de la violencia y de los prejuicios que vehiculan a través de nuestros cuerpos, de sus acciones y de sus obras.

Miro las imágenes, las numerosas imágenes de los cuerpos de nuestras mujeres y nuestros hombres negros, de la manera en la que son puestos en escena por creadores blancos y me lleno de rabia, de náuseas, al ver en las obras contemporáneas los mismos gestos, las mismas representaciones que, ya

en mi infancia, hace más de cincuenta años, producían en mí este profundo malestar. Desde entonces, este dolor inexplicable, esta rabia, brotan, no sólo de mí y de mi pequeño cuerpo recién llegado al mundo, sino de las millones de voces que no solemos escuchar porque estamos trabajando en contra nuestra, en contra de nuestra propia cultura, de nuestra manera profunda de atravesar el tiempo, los siglos y los espacios que nos heredaron nuestros antepasados, en contra del sufrimiento heredado de nuestros ancestros.

En ese entonces, no era consciente de todo esto, pero las voces enmudecidas de nuestros antepasados, sus voces prohibidas habían ya encontrado la forma de expresarse de otro modo, en nuestros sueños, en la forma inexplicable en la que somos dominados, en nuestra inmensa rabia que repentinamente devasta el silencio y la costumbre de encontrarse sometidos a las ordenes de aquellos jefes.

Lo ignoraba, y sin embargo, lo escribí una y otra vez en mis poemas. Como en este :

"Todo se entreteje. Lejos. Ya. En delirio. Algo en ti roe tus carnes. Los miras. Les hablas en tus fiebres.



© Photo Catherine Deudon

Te reciben entre sus brazos. Aquellos cuerpos en descomposición, son tu reino.

Las voces se apaciguan y ensordecen. Sus manos. Su respiración. Caricias. Te cedieron el espacio de tu cuerpo para resistir mejor. En ti. Sonríes. Sonríen. En ti."

Y hace poco, obsesionada con la idea de

escribir este artículo, de hablar de la manera en la que el cuerpo de los hombres negros y de las mujeres negras es invisibilizado, mostrado siempre en condición de víctima o ridiculizado en los escenarios europeos, observaba la foto de un actor negro, dirigido por un director blanco y poniendo una vez más en escena un Hamlet o un Lear o un Othello, o cualquier otro Shakespeare, porque, como diría August Wilson, "la vida les parece impensable sin conocer a Shakespeare o a Mozart"... Y estaba tan sorprendida de la manera en la que el cuerpo de este actor era un objeto más alquilado para satisfacer la visión que tenía este hombre blanco de lo que es mostrar un cuerpo de hombre negro. La fuerza. Los músculos. La piel brillante de sudor. Una sonrisa inmensa. Una dentadura tan blanca, tan grande, tan poderosa, tan impecablemente "negra". Y el director estaba tan orgulloso, tan seguro de si mismo,

THE YORKSHIRE POST

News Analysis Politics Crime Transport Education Health Environment Opinion Campaign More

The first black actor to play Hamlet on the RSC on why the arts needs more than tokensim



Papaa Essiedu as Hamlet.

Yorkshire post, article de Sarah Freeman - 15 janvier 2018

Trending

- 1 11 things you should never say or do to someone from Yorkshire
- 2 11 words and phrases every person in Yorkshire has used - and their...
- 3 These are 12 of the oldest pubs in Yorkshire
- 4 The never seen before photos of Scarborough through the ages
- 5 New case of deadly dog disease Alabama rot discovered in...

More from News

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

33

tan confiado de haber creado su Hamlet o su Lear o su Othello tan hermosamente negro, utilizando ese cuerpo puesto a bailar en medio del polvo de un pueblo africano. Por supuesto que se sentía por encima del racismo, por encima de los prejuicios, porque él — al igual que muchos otros que le sucedieron, al igual que muchos otros que le seguirán— parecía estar confrontando a sus colegas al osar un Hamlet negro, poderosamente musculoso, tan diferente del Hamlet habitual, débil y esquivo, miserable y atormentado.

Miraba aquellas imágenes y me sentí invadida por una terrible tristeza, por una profunda decepción, de la misma forma en la que me había sentido al ver otro hombre negro actuar en el papel del payaso chocolate bajo la dirección de dos hombres blancos, un conferencista y un marionetista. En este caso la marioneta era el hombre negro, personaje central del espectáculo quien aceptaba la desfiguración de su rostro, recibiendo en su actuación las patadas en el culo y se sometiéndose a las risas de aquél público tan joven. Los espectadores, quienes

a su vez ignoraban toda la historia vehiculada por esta milésima representación de un hombre negro, no venían ningún problema en tal representación y por poco me linchan allí mismo cuando, durante el debate que siguió la representación, me dirigí a aquél comediante negro y le dije: “únicamente quisiera saber cómo has podido aceptar actuar en semejante papel, no conozco, entre mis amistades, a ningún actor negro que habría aceptado ridiculizar a tal grado el cuerpo Negro.”

¿Cuánta fue mi pretensión?

¡Qué ingenua había sido!

Volví a tener las mismas nauseas al descubrir en un escenario parisino a uno de mis amigos, un actor camerunés con lanza en mano, portando una falda de rafia y bailando danzas africanas en la puesta en escena de una novela de Joseph Conrad.

Recordé unas de las primeras imágenes que vi en una televisión blanco y negro en mi ciudad colonial de Pointe-à-Pitre a principios de los años sesenta. El argumento sobre las



imágenes etnológicas de los africanos que presentaban como salvajes era “¡ustedes no tienen nada que ver con ellos, a ustedes los hemos civilizado! ¡Miren, todo aquello de lo que los hemos salvado!”

Y como siempre, esa mirada juzga y remite el cuerpo del hombre negro, de la mujer negra, a las profundidades inexplorables de una humanidad que no logra renacer. Y hasta nuestros días, sucede que un hombre blanco, el presidente de la república de Francia, por ejemplo, dice cosas como “aun no han destacado lo suficiente en la Historia” o “esas mujeres hacen muchos hijos”. ¿Cómo es posible que sigan apropiándose de nuestros cuerpos y hablen de ellos como si se tratara de objetos, tal y como lo han hecho durante más de cuatrocientos años?

Hemos estado protestando en contra de todo eso, y algunos de ellos comienzan a amarnos de un amor que no puede desligarse de aquél odio recalentado una y otra vez, de esa visión mediocre, de esa fascinación inapropiada, de todos esos prejuicios acumulados de siglo en siglo.

Hemos estado protestando, y se dan a la tarea de aumentar el número de negros sobre el escenario, siempre bajo la dirección de un hombre o de una mujer blancos cuyas lágrimas de compasión o de culpa terminarán por alimentar una vez más una obra que seguirá atestiguando de la visión mediocre que tienen de nuestros cuerpos, de nuestras historias y de nuestros relatos, ya que en esas obras, nuestros cuerpos y nuestras historias, nuestras vidas de “migrantes” siguen siendo objetos de alquiler.

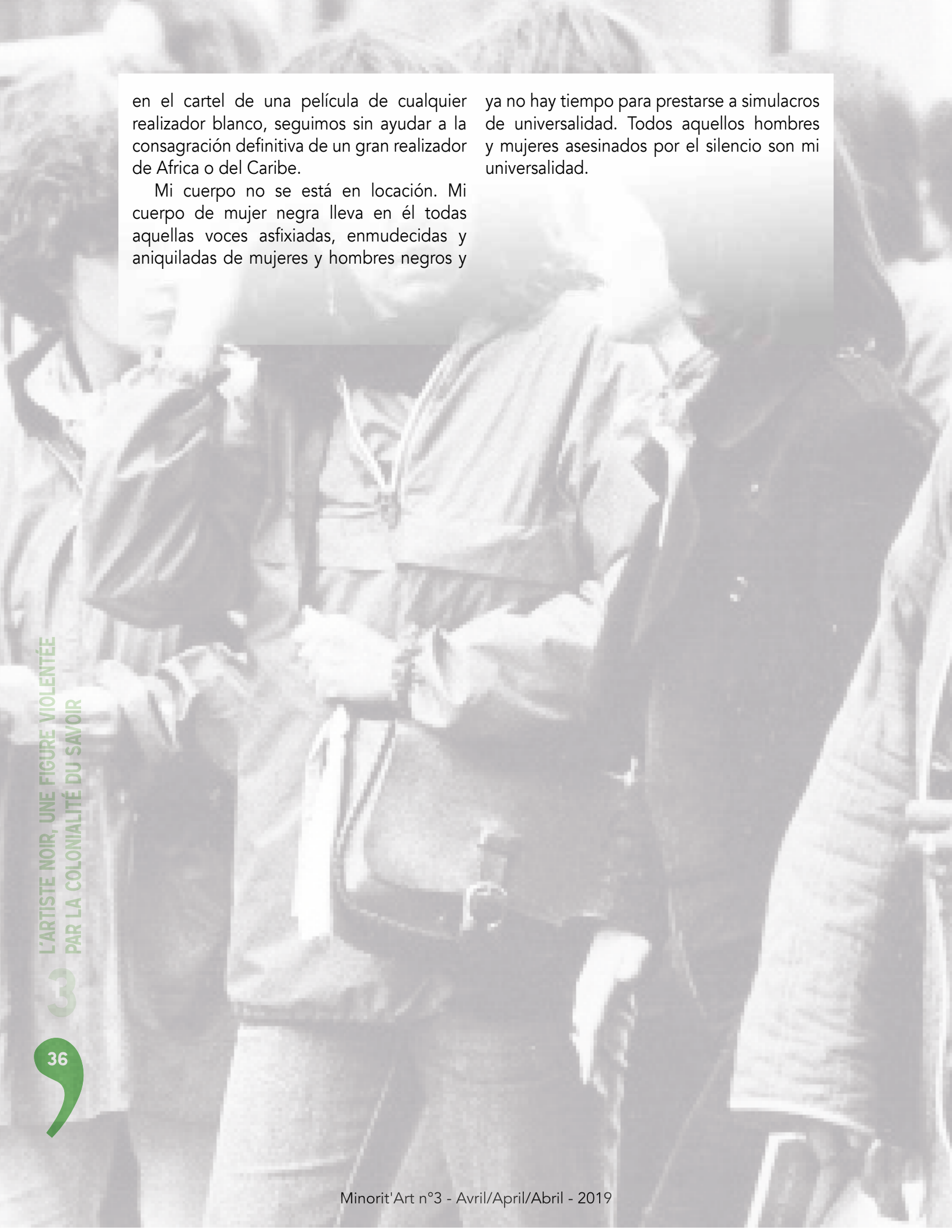
Incluso, todas aquellas producciones se llevan acabo con alegría, con buen humor y sin lagrimas de culpa, sin las lágrimas de nuestra incompreensión o de nuestras dudas del inmenso amor que nos ofrecen, porque amamos a todos los hombres y mujeres del mismo modo que el Cristo de ojos azules y cabello castaño largo, tan frágil y tan blanco y

tan salvador de la humanidad y tan ignorante de la existencia de los otros dioses y de las otras diosas, y de otras cosmologías, de las voces de los antepasados que se desgarran en silencio¹.

Necesitaba dar este paso y afirmar, como lo hace August Wilson que “*para un actor negro, el hecho de pararse en el escenario, en el corazón de un entorno social que ha negado sus dioses, su cultura, su humanidad, sus creencias, la idea que él puede hacerse de si mismo y del mundo en el que vive, implica ser cómplice de los miles de cobardes cuyo objetivo sigue siendo de debilitar su vigor y su coraje.*”

Necesitaba dar este paso porque, al protestar contra el hecho de que no nos encontramos sobre el escenario, nosotros mismos abrimos la puerta a esto, al hecho de que sí, ahora estaremos en el escenario, pero como objetos de alquiler temporal. Durante todo este tiempo en el que ponemos nuestros cuerpos en alquiler, no estamos construyendo aquello que es importante construir: obras creadas a partir de los textos de nuestros autores y de las coreografías de nuestros coreógrafos. Todas esas voces siguen siendo silenciadas porque no cuentan con nuestra solidaridad, porque no exigimos que sean escuchadas. Mientras sigamos actuando por centésima vez personajes de Shakespeare y de Racine, a Fedra y a Berenice, a las señoritas Julia y todos los Tchekov, sea cual sea la majestuosidad que les reconozcamos, no estaremos dando a conocer a Ngugi Wa Thiongo, Chinua Achebe, Simone Schwarz-Bart, Ina Césaire, Earl Lovelace, Errol John, Sylvia Winter, ni a ningún otro autor Africano o del Caribe. Mientras sigamos precipitándonos, felices de haber sido interpelados por un Robert Wilson, seguiremos sin ayudar al nacimiento de nuestros directores artísticos. Mientras sigamos salivando a la idea de aparecer

1. August Wilson, *The ground on which I stand*, Theatre Communication Group, New York, 2001



en el cartel de una película de cualquier realizador blanco, seguimos sin ayudar a la consagración definitiva de un gran realizador de Africa o del Caribe.

Mi cuerpo no se está en locación. Mi cuerpo de mujer negra lleva en él todas aquellas voces asfixiadas, enmudecidas y aniquiladas de mujeres y hombres negros y

ya no hay tiempo para prestarse a simulacros de universalidad. Todos aquellos hombres y mujeres asesinados por el silencio son mi universalidad.

BIOGRAFIA

Gerty Dambury, actrice et réalisatrice, est née à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) et vit dans la région de Paris. Après avoir étudié l'anglais et l'arabe à l'Université de Paris VIII, Vincennes, elle complète sa formation avec des études de Arts du Spectacle à l'Université Paris X Nanterre et Paris-Censier en son Département d'Études Théâtrales. Elle a écrit et réalisé pour le théâtre depuis 1981 et ses œuvres, certaines desquelles sont traduites en anglais et en espagnol (Indian Letters, Frames) ont été éditées à Guadeloupe, Martinique, Avignon, Paris, La Havane et New York. Avec le soutien de deux subventions du Centre National du Livre (CNL) elle a été résidente à Limoges en 1992, à Cartuja Villeneuve-lez-Avignon en 1999 et à Orford (Québec) en 2001. En janvier 2002, elle a été professeure invitée à la prestigieuse Université de Swarthmore Pennsylvanie. Son œuvre Trames a reçu le prix SACD de dramaturgie en français en 2008. Elle travaille également au théâtre afro-américain et traduit de l'anglais. Son essai sur l'histoire du premier théâtre inauguré par des noirs à New York en 1821 a gagné le Prix Carbet 2016 de Littérature et le Tout Monde, un prix créé par Édouard Glissant. Ce texte, suivi de la traduction d'une œuvre de Carlyle Brown The African Company Presents Richard III, a été lu à Marseille en juin 2018, en présence de l'auteure. Activiste afro-féministe, elle participe activement au collectif Décoloniser des Arts, duquel elle est une des fondatrices en 2015.



PUBLICATIONS

Novela

Les rétifs, éditions du Manguier, octobre 2012

Teatro

Camille et Justine, éditions du Manguier, mai 2010, édité pour la première fois aux éditions RivartiCollections, New York, novembre 2006.

Enfouissements, Éditions du Manguier, mai 2010

Carêmes, suivi de Lui Hutu, elle Tutsie, et de Des mots qui chatouillent. Éditions du Manguier, mai 2010

Lettres Indiennes, Ré-éditions aux Éditions du Manguier, septembre 2009/édité pour la première fois aux Éditions Lansman, 1992

Confusion d'Instants, éditions du Manguier, septembre 2009

Trames, Éditions du Manguier, septembre 2009

Survols (pièce lauréate du concours : Une scène pour la Démocratie), Éditions Lansman, 1995

Ensayos

Mélancolie (recueil) ré-édition aux Éditions du Manguier, septembre 2009, éditions La Flèche du Temps, Paris, 1999.

Petites absences in Dérades (revue littéraire de la Guadeloupe) 2003.

Ressacs in Revue du Centre Dramatique Régional de La Martinique, 1999.

Ruptures in Nouvelles d'Amérique, éditions L'Hexagone, Montréal, 1998

Poesía

Effervescences, Éditions du Manguier, mai 2010

Nuits pointoises, in Ici et Là, revue de poésie, septembre 2008

L'homme qui attend et autres poèmes, in Osiris, revue de poésie Massachussets, 2008

Retrait, in La Traductière, revue de poésie, Paris 2007

Terre-plein, in La Traductière, revue de poésie, Paris, 2006

Cri et Voyages, in Osiris, revue de poésie. 2006

Fureur encluse, éditions La Flèche du Temps, 1999 (ouvrage publié avec l'aide du Centre National du Livre)

Rassemblement in L'humeur du monde, éditions Revue Noire, 1994 (ouvrage publié avec l'aide du Centre National du Livre)

Dialogue in Bouquets de Voix pour Guy Tirolien, éditions Jasor 1988

Rabordaille, éditions Théâtre ouverture, 1989

Revistas

Les cahiers de Prospero (Revue de la Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon) : L'espace qui nous habite, n°12, coordonné par Gerty Dambury (avec des textes de : Monchoachi, Lyonel Trouillot, Roger Boulay, Nicolas Kurtovitch, Bénédicte Marino, Michèle Montantin, Christian Jalma, Lolita Monga, Cécile Moziconacci, Ina Césaire, Jean-Luc Raharimanana...)

Inédito

Carfax, inédit.

Création au Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, mise en scène de l'auteure, 1986.

Fyel, inédit.

Création au CGOS de Guadeloupe, mise en scène de José Exelis, 1986.

Bâton Maréchal ou An Tan Sorin, inédit.

Création au Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, mise en scène de l'auteure, 1987.

Rabordaille. Pointe-à-Pitre: Théâtre Ouverture, 1989.

Création en Avignon, repris en 1990 au dix-septième Festival des Arts de Fort-de-France, Martinique, mise en scène de l'auteure.

Madjaka ou la fin du bal, inédit.

Commande de la DDASS Guadeloupe sur le sida. Création à Basse-Terre, Guadeloupe, mise en scène d'Evelynne Guillaume, 1996.

TO FINISH WITH THIS TOO OLD WAIT



Gerty Dambury, writer and director
Translation by Bernie Cilia de Amicis et Karl Dorol

"Our ways of being, our style, our approach to language, our gestures and our bodies are not offered for rent. The history of our bodies - the mutilations, the whip, the lynchings - this body that is capable of inspiring such rage and such violent cruelty is not open to rent. Nor is the deeper meaning of our history or our bodies."

August Wilson *The ground on which I stand*

I had to step aside.

One step forward. A step elsewhere.
Because I miss time.

Because I believe that we have no more time to lose in observation and statistics, in analysis of what is thought of our bodies, of the outside, of what is made of our bodies, of what is said of our bodies.

I need this step aside because I think it's too late to know what our bodies could do if the white creators wanted to look at it differently or think differently or use it differently, by getting rid of the violence of the prejudices they convey about our bodies, their thoughts, their actions and their creations.

I look at images, many images of our bodies of black women and men, their setting in motion by white creators and anger takes me, the nausea mounts me, to find, in the creations of today, the same grinnings, the same images that, in my childhood, more than fifty years ago, gave birth to this profound malaise, this inexplicable pain, this anger rising, not from me, not from my tiny person just born in the world, but of those millions of voices we do not use to listen to because we are working against us, against our own culture, against this profound way of going through time, centuries and the

spaces that our ancestors bequeathed us, bequeathed to us the suffering of our ancestors.

I did not know it, but their muted voices, their forbidden voices of speech had found means of expressing themselves differently, in our dreams, in our inexplicable flashes, in our inexplicable rages which suddenly devastated silence and habits. to comply with the requirements of the master.

I did not know it, and yet I have written it over and over again in poems. So, this one:

Everything was knotted. Far. Already. Delusions. Something in you is eating away at the flesh. You see them. You speak to them in your fevers. They reach out to you. These rotten bodies are your domain.

The voices are calm and dull. Their hands. Their breath. Flicking. They gave you the space of your body to anchor themselves better. In you. You smile. They smile. In you.

Not long ago, obsessed with the idea that I should write this article, talk about how the body of black men and black women is in many ways invisible, shown in the position of victim or ridiculed on European scenes, I looked at this picture of a black actor, directed by a white director, and replaying what was it, a Hamlet, a Lear or an Othello, a



Shakespeare in any case because, as August Wilson says: *"it is inconceivable that life can be lived without knowing Shakespeare or Mozart"*- and I was astonished by the way in which the body of this actor was an instrument praised to satisfy the vision that this white man had of what gave to see a black man's body. Power. Muscles. A shiny skin of sweat. A huge laugh. A dentition so white, so broad, so powerful, so impeccably

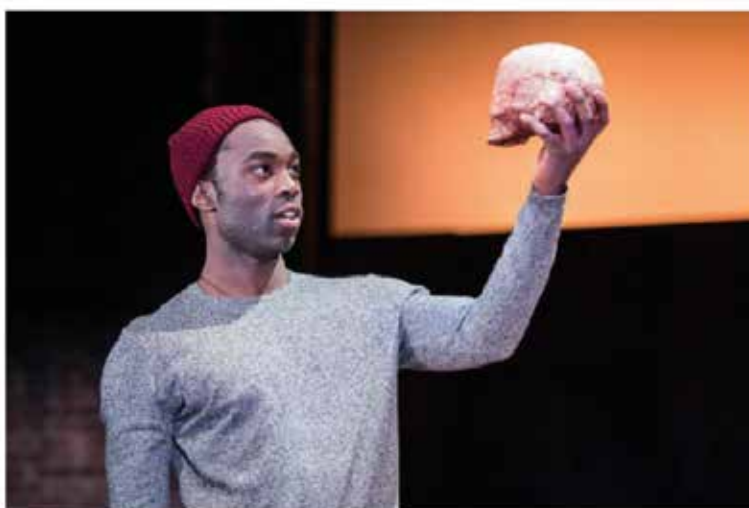
"negro". And this director seemed so proud, so sure of himself, so confident in the fact that he had had his Hamlet or his Lear or his so beautifully black Othello, using this body dancing in the dust of an African village and most certainly he felt beyond racism, beyond prejudice because he - and many others in his wake, many more to come - seemed to face his peers by daring a black Hamlet, powerfully muscular so far from the usual Hamlet frail and fleeing, sick and tortured.

I looked at these images and felt a terrible sadness, an unfathomable disappointment, as I had been watching another black man replay the role of the chocolate clown under the guidance of two white men, one as a lecturer and the other manipulator of objects, the object, in this case being the black man in the center, accepting the deformation of his face, agreeing to replay the kicks in the ass,

THE YORKSHIRE POST

News Analysis Politics Crime Transport Education Health Environment Opinion Campaign More ▾

The first black actor to play Hamlet on the RSC on why the arts needs more than tokensim



Papaa Essiedu as Hamlet.

Yorkshire post, article de Sarah Freeman - 15 janvier 2018

Trending

- 1 11 things you should never say or do to someone from Yorkshire
- 2 11 words and phrases every person in Yorkshire has used - and their...
- 3 These are 12 of the oldest pubs in Yorkshire
- 4 The never seen before photos of Scarborough through the ages
- 5 New case of deadly dog disease Alabama rot discovered in...

More from News

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

39

to submit to laughter. a youth who attended the performance and who, unaware of all the history that conveyed this umpteenth staging of a black man, saw nothing wrong, lynched me on the spot when, addressing me to this comedian black, I told him during the debate following the performance: "I just wonder how you could accept to play this role because I do not know, in my relationships, no black comedian who would have agreed to ridicule the body so much Blacks. " .

What had I done there?

What had I deluded myself!

The same nausea had gripped me by discovering on a Parisian scene one of my friends, a Cameroonian comedian, wearing a raffia skirt and hand throwing and dancing African dances in a staging of a Joseph Conrad novel.

I had returned to these first images of a black-and-white television in my colonial Pointe-à-Pitre of the early sixties, where the leitmotiv was, by showing us these ethnological images of African treated of

savages: "you have nothing to do with them, we have civilized you! Look at what we made you escape!"

And always, that look that judged and sent back the body of the black man, the body of the black woman to the unfathomable depths of a humanity that could not hatch and of which it happens, even today, that a man white, president of the Republic of France can say "he has not sufficiently entered history" or that "she has too many children". It is therefore possible to seize our bodies and to speak of them as objects, as objects that we have been reduced to for more than four hundred years?

So, we protest and some begin to love us with a love that can not quite get away from this annoyed hatred, this fixed vision, this misplaced fascination, this accumulation of prejudices from another century.

So, we protest and we propose to multiply the Blacks on a stage, under the direction of a man or a white woman whose tears of compassion or guilt will come to nourish a creation that we feel, a again, as a fixed vision of our bodies, our stories, our stories.



Because in these creations, our bodies and even our stories, our courses of "migrants" are rental objects.

Oh, it will happen that the production takes place in joy, in good humor and without these tears of guilt, without these tears in front of our incomprehension or our doubt on the immensity of the love which is brought to us because we love all the men and all women in this way of Christ with blue eyes and long brown hair, so fragile and so white and so savior of humanity, and so ignorant of the existence of other gods and other goddesses, other cosmogonies, other voices of ancestors that break the silence¹.

I had to take this step aside and dare to assert, with August Wilson: "*the fact for a black actor to stand on a stage, in a social environment that denied him his gods, his culture, his humanity, his manners, the idea he has of himself and the world in which he lives, is to make an alliance with thousands of capitalists who aim to weaken his vigor and his courage.*"

I had to step aside because, having protested against the fact that we are not on the stage, we opened the door to this, to the fact that yes, we will be on stage, but in rentals for a time. And during this time when we rent

our bodies, we will not build what is urgent that we build: a creation that relies on the texts of our authors, on the choreographies of our choreographers, on these words because they lack our solidarity, our demand that these words be heard. As long as we play for the umpteenth time Shakespeare and Racine, Phaedra and Berenice, Mademoiselle Julie and Chekhov, whatever power we recognize, we will not hear Ngugi Wa Thiongo, Chinua Achebe, Simone Schwarz-Bart, Ina Césaire, Earl Lovelace, Errol John, Sylvia Winter, all the writers from Africa, the Caribbean, living there or here. As long as we rush, happy to have been spotted by Robert Wilson, we will not help the emergence of our directors. As long as we bow to the idea of being shown a film by any great white director, we will not help the emergence or the final consecration of a great director of Africa or the Caribbean.

No, my body is not offered for rent. My black woman's body has so many stifled, murdered, and killed voices of black women and black men to wear that there is no longer enough time to lend themselves to simulacra of the universal. Those men and women that murderous silence are my universal.

1. August Wilson, *The ground on which I stand*, Theatre Communication Group, New York, 2001

BIOGRAPHY

Author and stage director, Gerty dambury was born in Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) and lives in the Paris region. After her English and Arabic studies at Paris VIII University, Vincennes, she completed her education with her Performing Arts studies at Paris X - Nanterre University and at Paris III - Censier university at the Theater Studies Department. Since 1981, she has been writing and directing plays and her works -some of them are translated in English and Spanish (Lettres Indiennes, Trames)- has been presented in Guadeloupe, Martinique, Avignon, Paris, Havana and New York.

Thanks to two grants from the Centre National du Livre (CNL), she was the writer-in-residence at Limoges in 1992, at la chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon in 1999 and at Orford, Quebec in 2001.

In January 2002, she is visiting professor in the prestigious Swarthmore University in Pennsylvania.

Her play, Trames, won the SACD price of the French language dramaturgy in 2008. She also work on afro-american theatre and translate from English. Her essay on the first black theatre company won in 2016 the Prix Carbet of the Caribbean and Tout-Monde, a prize created by Edouard Glissant. This text, followed by the translation of Carlyle Brown's play The African Company Presents Richard III was part of a public reading (in presence of the author) in Marseille in June 2018.

Afro-feminist activist, she is the co-founder and an active member of the French collectif Décoloniser les Arts (Decolonize Arts) created in 2015.



PUBLICATIONS

Novel

Les rétifs, éditions du Manguier, octobre 2012

Theater

Camille et Justine, éditions du Manguier, mai 2010, édité pour la première fois aux éditions RivartiCollections, New York, novembre 2006.

Enfouissements, Éditions du Manguier, mai 2010

Carêmes, suivi de Lui Hutu, elle Tutsie, et de Des mots qui chatouillent. Editions du Manguier, mai 2010

Lettres Indiennes, Ré-éditions aux Editions du Manguier, septembre 2009/édité pour la première fois aux Editions Lansman, 1992

Confusion d'Instants, éditions du Manguier, septembre 2009

Trames, Editions du Manguier, septembre 2009

Survols (pièce lauréate du concours : Une scène pour la Démocratie), Editions Lansman, 1995

Nouvelles

Mélancolie (recueil) ré-édition aux Editions du Manguier, septembre 2009, éditions La Flèche du Temps, Paris, 1999.

Petites absences in Dérades (revue littéraire de la Guadeloupe) 2003.

Ressacs in Revue du Centre Dramatique Régional de La Martinique, 1999.

Ruptures in Nouvelles d'Amérique, éditions L'Hexagone, Montréal, 1998

Poetry

Effervescences, Éditions du Manguier, mai 2010

Nuits pointoises, in Ici et Là, revue de poésie, septembre 2008

L'homme qui attend et autres poèmes, in Osiris, revue de poésie Massachussets, 2008

Retrait, in La Traductière, revue de poésie, Paris 2007

Terre-plein, in La Traductière, revue de poésie, Paris, 2006

Cri et Voyages, in Osiris, revue de poésie. 2006

Fureur enclose, éditions La Flèche du Temps, 1999 (ouvrage publié avec l'aide du Centre National du Livre)

Rassemblement in L'humeur du monde, éditions Revue Noire, 1994 (ouvrage publié avec l'aide du Centre National du Livre)

Dialogue in Bouquets de Voix pour Guy Tirolien, editions Jasor 1988

Rabordaille, éditions Théâtre ouverture, 1989

Review

Les cahiers de Prospero (Revue de la Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon) : L'espace qui nous habite, n°12, coordonné par Gerty Dambury (avec des textes de : Monchoachi, Lionel Trouillot, Roger Boulay, Nicolas Kurtovitch, Bénédicte Marino, Michèle Montantin, Christian Jalma, Lolita Monga, Cécile Moziconacci, Ina Césaire, Jean-Luc Raharimanana...)

Inédits

Carfax, inédit.

Création au Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, mise en scène de l'auteure, 1986.

Fyel, inédit.

Création au CGOS de Guadeloupe, mise en scène de José Exelis, 1986.

Bâton Maréchal ou An Tan Sorin, inédit.

Création au Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, mise en scène de l'auteure, 1987.

Rabordaille. Pointe-à-Pitre: Théâtre Ouverture, 1989.

Création en Avignon, repris en 1990 au dix-septième Festival des Arts de Fort-de-France, Martinique, mise en scène de l'auteure.

Madjaka ou la fin du bal, inédit.

Commande de la DDASS Guadeloupe sur le sida. Création à Basse-Terre, Guadeloupe, mise en scène d'Evelynne Guillaume, 1996.

UNE PALETTE MULTICOLORE POUR UNE TOILE BLANCHE

COLOR BLINDNESS ET BLACK STUDIES FRANCOPHONES¹



Nathalie Bondil

Directrice générale et conservatrice en chef
Musée des beaux-arts de Montréal

Aux yeux d'une historienne de l'art formée à Paris, à l'École du Louvre puis à l'Institut national du Patrimoine à la fin du XX^e siècle, le « corps noir » n'existait pas, ni comme sujet... ni même comme objet. Aujourd'hui, française naturalisée canadienne et francophone évoluant dans un univers souvent anglophone, cette posture me permet de comparer différents systèmes culturels. L'absence de *gender* et *critical studies* dans le cursus universitaire français explique la page blanche dans le domaine de l'étude des arts. Un paradoxe dans la mesure où l'art noir a considérablement influencé le XX^e siècle dans le domaine esthétique : en arts visuels, du cubisme à la performance ; en musique, du jazz à la scène actuelle². Incarnations libertaires pour décadencer les codes académiques et valoriser l'improvisation individuelle, ces référents portaient paradoxalement sur l'oppression d'un corps colonisé (en Europe) ou ségrégué (en Amérique). Est-ce à dire que ces domaines d'études n'existaient pas ? Si, au cours de ce dernier siècle, la relation entre l'art africain et l'art occidental a connu

un grand changement, considérée non plus comme une curiosité ethnographique mais comme un phénomène artistique englobant des styles esthétiques, des histoires et des cultures variés, elle demeure plus un objet qu'un sujet d'étude. Théoricien du post-colonialisme, Simon Gikandi analysait justement cette dialectique asymétrique de la Modernité à l'Autre : "One of the greatest puzzles of modern art is whether Africa has to be considered a categorical imperative in the theory and practice of modern artists or just a passing fad in the ideology of modernism³." La relation des artistes contemporains d'ascendance africaine avec cette histoire des arts reste donc complexe.

DE NOUVELLES PERSPECTIVES EN HISTOIRE DE L'ART FRANCOPHONE

Un paradoxe traverse ce XX^e siècle artistique, qui explique la différence de points de vue entre anglophones et francophones, Français et Américains, le Québec s'inscrivant à la confluence des deux territoires philosophiques. Le documentaire *Paris Noir, African Americans in the City*

1. Je remercie Eddy Firmin et Bénédicte Ramade, Shelley Ruth Butler, Dominique Fontaine pour leurs conseils dans la relecture de cet article, ainsi que toutes les personnes avec qui j'ai pu échanger et collaborer à ce sujet au cours des dernières années, dont les noms émaillent ici ce texte.

2. Sans oublier le monde du sport, notamment avec les icônes noires de la boxe.

3. Simon Gikandi, "Picasso, Africa and the Schemata of Difference", Project Muse, John Hopkins University Press, vol. 10, no. 3, sept. 2003, p. 450-480.

of Light, de Joanne et David Burke (États-Unis, 2012)⁴ décrit Paris, fièvre capitale des arts : le drapeau français des droits de l'Homme y rayonne dans le monde, notamment pour les artistes noirs américains qui échappent à la ségrégation violente aux États-Unis. Alors que l'entre-deux-guerres est une période faste pour les Afro-Américains à Paris, le film examine l'exploitation parallèle et la prise de conscience politique des personnes de couleur originaires de l'empire français, notamment en 1931 avec *L'Exposition coloniale*. D'Outre-Atlantique s'installent l'Américaine Joséphine Baker — future résistante naturalisée française — mais aussi le peintre cubain d'origine sino-congolaise Wifredo Lam, ou encore le romancier jamaïcain Claude McKay qui raconte la vie de *Banjo*, un Américain noir dans la bohème marseillaise... L'entre-deux-guerres voit aussi l'émergence d'un féminisme noir, précurseur de la Négritude, avec des figures intellectuelles proches d'un surréalisme militant. D'origine antillaise, Suzanne Césaire ainsi que les sœurs Jane et Paulette Nardal jouent un rôle essentiel, récemment redécouvert, à Paris. Bilingue, Paulette accompagne les personnalités artistiques ou universitaires afro-américaines en visite : "Paulette Nardal insiste sur la différence des politiques d'accueil des "peuples de couleur". "En France, une politique d'assimilation, écrit Tanella Boni, tend à faire du Noir "un vrai Français" en peu de temps." Faut-il s'en accommoder ou s'atteler à la construction d'une histoire culturelle qui mette en relief l'apport de l'Afrique, même si, issus de la rencontre de deux

"races", noire et blanche, les Antillais sont "imbus de culture latine" ? Aux États-Unis, le "mépris systématique" dont l'Amérique blanche fait preuve à l'égard des Noirs, dit Paulette Nardal, "les a poussés à rechercher, au point de vue historique, culturel et social, des motifs de fierté dans le passé de la race noire⁵." Le schisme philosophique entre les deux rives de l'Atlantique est ici décrit avec prescience.

Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, les empires coloniaux européens sont exsangues, leur influence réduite par les deux grands vainqueurs que sont les États-Unis et l'Union soviétique. La période de décolonisation et d'indépendance proprement dite (1946-1962) est marquée par la guerre froide et un tiers-mondisme actif. "Me reconquérir, voilà mon obsession⁶", déclarait Aimé Césaire. La Négritude, mouvement anticolonialiste d'intellectuels noirs francophones, est portée par de nombreux talents, dont les écrivains Léopold Sedar Senghor, du Sénégal, et son ami Césaire, de Martinique. Les deux *Congrès des écrivains et artistes noirs* réunis sous l'égide de *Présence Africaine* en 1956 à Paris, puis en 1959 à Rome, donnent au monde noir, à ses cultures et civilisations, un statut mondial parfois défini comme le "Bandung culturel⁷". Si l'impact est considérable pour l'essor des littératures, des arts plastiques, de la musique, des arts vivants en Afrique, en Amérique du Nord, dans les Caraïbes et en Amérique latine⁸, ces congrès internationaux témoignent du fossé grandissant avec les Noirs américains.

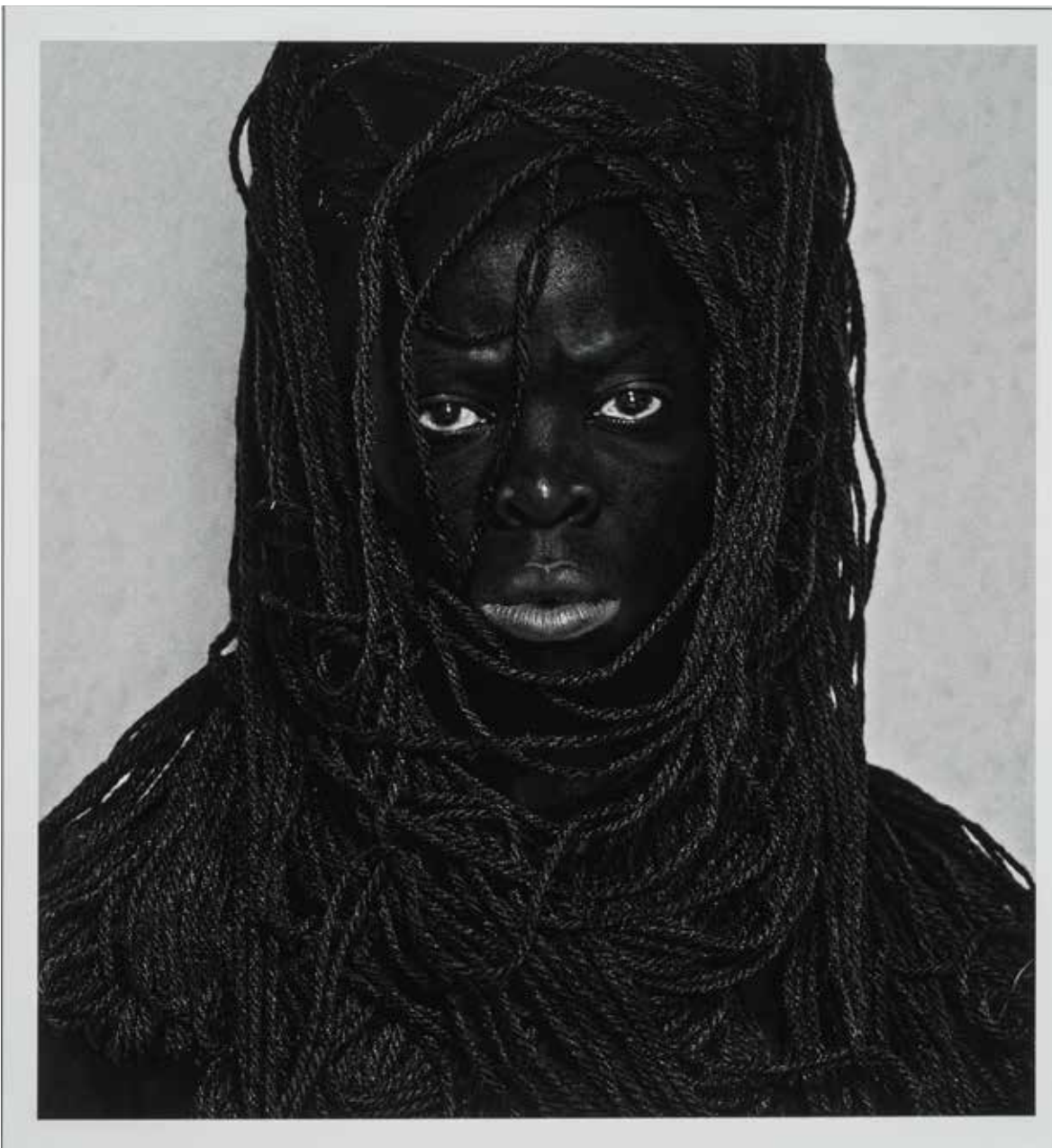
4. Productrice associée : Julia Browne, fondatrice de Walking The Spirit Tours - The Original Tours of Black Paris.

5. Cité dans « Femmes en Négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire », par Tanella Boni, dans Rue Descartes no 83 (2014/4), p. 62 à 76. Voir aussi « Les sœurs Nardal, précurseuses de la Négritude », par Sandro Capo Chichi, dans New African Cultures/nofi. media, 3 septembre 2018.

6. Le Nouvel Observateur, n°1528, 17 au 23 février 1994, pp. 80-83.,

7. En 1955, cette conférence en Indonésie marque l'entrée sur la scène internationale des pays décolonisés du Tiers Monde. Ils choisissent le non-alignement face aux deux blocs menés par les États-Unis et l'URSS.

8. Le Congrès de 1956 ouvre la voie, avec l'impulsion de la Société Africaine de Culture, au 1er Festival mondial des Arts nègres (Dakar, 1966), au Festival panafricain d'Alger (1969), initiateur du Manifeste culturel panafricain, et à la Charte culturelle de l'Afrique adoptée par l'OUA (1976).



Zanele Muholi - Née à Umlazi (Afrique du Sud) en 1972 - Dalisu, New York - De la série « Somnyama Ngonyama » [Salut à toi, lionne noire] - 2016 - Épreuve à la gélatine argentique, 3/8 - 60,3 x 56,3 cm.
Musée des beaux arts de Montréal, achat, fonds de la famille Appel à la mémoire de Bram et Bluma Appel.

Désormais, les artistes noirs américains ne s'installent plus en France : le combat racial est ailleurs. Miles Davis, dont la trajectoire artistique est profondément liée aux luttes contre le racisme aux États-Unis, veut s'imposer comme un grand créateur, à l'égal des musiciens blancs classiques qu'il aime. Il affirme le jazz comme l'un des apports majeurs de l'Amérique à la culture du XX^e siècle. Il délaisse le Paris existentialiste et Juliette Gréco pour défendre sa fierté de "Noir non reconstitué"⁹. Installé en France depuis 1948 pour échapper à la ségrégation raciale aux États-Unis, l'essayiste influent James Baldwin, bilingue francophone, décide de revenir dans son pays, de 1957 à 1970, engagé pour la cause des droits civiques. Parce que les USA affrontent la question noire, de l'esclavage à la ségrégation, sur leur propre territoire, de nouvelles approches universitaires et sociales y sont développées. Si la pensée de Frantz Fanon y influence durablement les théoriciens de la post-colonialité, tel que Stuart Hall, il reste absent des corpus français. En parallèle, la France paraît schizophrénique, repliée dans un certain déni — sa métropole étant coupée de ses anciennes colonies et de ses lointains territoires d'outre-mer. Le fossé intellectuel se creuse avec l'Amérique des années 1980, quand émergent les *cultural studies*, reflet des revendications ethniques. Aux États-Unis, des travaux académiques se consacrent en effet, depuis la fin du XIX^e siècle, à reconstruire l'histoire des personnes afro-américaines : "The problem of the twentieth century is the problem of the colour line, the question as to how far differences of race are going to be made, hereafter, the basis of denying to over half the world the right of sharing to their utmost ability the opportunities and privileges of modern civilization", explique

l'un des fameux pionniers, W.E.B. Du Bois, dans *To the Nations of the World*, en 1900. Les premiers départements consacrés aux African-American Studies ouvrent dans les années 1960 et 1970, dans un contexte d'activisme de plusieurs universités¹⁰. Les *black studies* constituent une approche systémique d'étude des personnes noires dans le monde, que ce soit sous un angle historique, culturel, sociologique ou religieux. Cette discipline des expériences des personnes noires dans leur rapport avec la société a entre autres pour but d'éradiquer les stéréotypes raciaux. L'exposition de William Rubin "*Primitivism*" in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (en 1984, au MoMA de New York), intronise au panthéon des beaux-arts des cultures "tribales" face à la culture visuelle des artistes modernes. L'exposition est critiquée par certains pour ses relents colonialistes : sa posture formaliste et moderniste démontre le génie et l'universalisme du modernisme artistique à partir d'un ethnocentrisme occidental, induisant un rapport de subordination de l'art primitif en regard de l'art moderne. "Apprehended in its absence and read solely in terms of its perceptual, sensual influence, the African Other would be contained and then evacuated from the edifice of high modernism", note encore Gikandi¹¹.

Alors que les études consacrées aux Noirs sont solidement instituées outre-Atlantique, les *black studies* à la française émergent en ce début de XXI^e siècle. En 2008, *La condition noire – Essai sur une minorité française*, de Pap Ndiaye, historien français spécialiste des États-Unis, est considéré comme un ouvrage fondateur. Il fallait cette expérience américaine pour que l'adaptation puisse se

9. Voir le catalogue de l'exposition *We Want Miles Davis*, Cité de la Musique/Musée des beaux-arts de Montréal, 2010.

10. Le département de l'Université d'État de San Francisco consacré aux Black Studies est créé en 1968 sous l'impulsion du sociologue et activiste Nathan Hare.

11. Simon Gikandi, "Picasso, Africa and the Schemata of Difference", *Project Muse*, John Hopkins University Press, vol. 10, no. 3, sept. 2003, p. 450-480.

faire en France métropolitaine, mais non dans un cadre multiculturel (le multiculturalisme y étant soupçonné de communautarisme)¹². La République française étant attachée à sa vision universaliste des droits de l'Homme, elle nie toute différence de race entre ses citoyens (d'où la critique anglo-saxonne de *color blindness*) : "Pour combattre le racisme, il faut prêter attention à la race"¹³. Comment parler de minorités raciales dans un contexte d'égalité républicaine où les statistiques ethniques sont interdites ? Comment trouver des solutions aux questions raciales quand le mot est tabou et la discrimination positive interdite ? Malgré l'effervescence de talents africains et antillais francophones à la suite du vaste mouvement issu de la Négritude, la culture visuelle en France abstrait son corps noir et ce, malgré son histoire commune esclavagiste puis coloniale, ses départements caribéens, sa société noire outre-mer, son immigration... Et même en métropole : ne dit-on pas que l'Île de France est une île des Antilles ? Une perspective américaine issue d'une dynamique *bottom up* heurte ici une perspective académique *top-down* à la française. Ces deux dynamiques réflexives s'interpénètrent aujourd'hui.

Au Québec, la dynamique réflexive — parfois tiraillée ou écartelée — se

situe à l'intersection des systèmes de pensée universitaires, académiques et philosophiques. La proximité des Antilles francophones, la quête identitaire postcoloniale du Québec¹⁴, la présence d'écrivains de la diaspora afro-caribéenne, l'enseignement des *cultural studies* dans les universités de la province, anglophones et francophones, comme au Canada et aux États-Unis, ont permis d'avancer sur ces questions. Néanmoins, la notion de pluralisme identitaire prend différentes formes dans une nation qui, elle-même, se vit en situation minoritaire (le Québec francophone par rapport au Canada et aux États-Unis anglophones). La population afro-québécoise étant majoritairement établie en région montréalaise, les régions et la ville de Québec demeurent ethniquement homogènes : cette question se comprend donc différemment selon la langue et le lieu. Le cadre canadien légal basé sur le multiculturalisme¹⁵ autorise la discrimination positive comme les statistiques ethniques, outils en faveur du vivre-ensemble pour un pays qui s'identifie comme ouvert sur sa diversité. Par exemple, un moment de l'année est choisi pour honorer les réalisations des Afro Américains et accroître la connaissance de leur histoire¹⁶. Relayées par le réseau éducatif, culturel et médiatique,

12. Cette réflexion de Mbembe dans une entrevue pour Le Point, Paris, 2018, mérite d'être méditée : « Au cours du dernier quart du XXe siècle, le recours au concept d'identité aura servi à faire avancer les luttes pour l'émancipation féminines, raciales, ethniques, subalternes en particulier, beaucoup de ces performances de l'identité avaient un caractère émancipateur. Ce qui arrive aujourd'hui, c'est que les politiques de l'identité contribuent à rendre tout à fait difficiles les conditions mêmes de la convergence de luttes qui sont différentes les unes les autres, mais devraient contribuer à un projet commun. Cet émiettement des luttes au nom des identités entraîne d'une part une division, une subdivision infinie des acteurs et d'autre part la récupération par les mouvements de droite de termes et concepts qui, auparavant, permettaient de penser cette émancipation. Dans ce double contexte, un moratoire est nécessaire, car le concept d'identité aujourd'hui ne renvoie plus à quelque projet que ce soit, à une libération. »

13. Cité par Pap Ndiaye : M. Omi et H. Winant, *Racial Formation in the United States from the 1960s to the 1990s*, New York, Routledge, 1994. Ce débat fait rage en ce moment. Voir la tribune des « 80 intellectuels contre la pensée décoloniale » publiée par Le Point le 28 novembre 2018 et la réponse de Ludvine Bantigny qui précise dans sa tribune « Non, la pensée décoloniale ne menace pas la République », 18 décembre 2018 dans Le Nouvel Observateur : L'approche décoloniale utilise le concept de « racisation » forgé en 1972 par la sociologue Colette Guillaumin. Dans le sillage de Frantz Fanon, elle analysait les processus d'infériorisation et de stigmatisation touchant les personnes non blanches dans les sociétés occidentales. Elle insistait, de manière décisive, sur le fait que la « race » n'a aucune valeur scientifique, aucun soubassement biologique, aucun fondement naturel. Mais, soulignait-elle avec force ; « c'est très exactement la réalité de la "race". Cela n'existe pas. Cela pourtant produit des morts. »

14. En 1968, Pierre Vallières publiait son fameux manifeste nationaliste Nègres blancs d'Amérique. Une comparaison pamphlétaire et outrancière, pour Fernande Roy, dans « Nègres blancs d'Amérique ? », *Liberté*, vol. 51, no 3, Montréal, septembre 2009, pp. 34-52.

15. Pour ma part, je préfère les approches interculturelles basées sur la diversité et l'échange car le multiculturalisme peut dériver vers l'enfermement communautaire, ferment de la montée des populismes.

16. En 1995, la Chambre des communes reconnaît officiellement le mois de février comme étant le Mois de l'histoire des Noirs au Canada, suite à une motion présentée par l'honorable Jean Augustine, première Canadienne noire élue au Parlement.

la province de Québec, la Ville de Montréal comme la Ville de Québec, s'arriment à cette thématique pour promouvoir des communautés noires appartenant à leur histoire, à leur développement économique et à la vitalité du français — position étayée par une tradition de recherche universitaire francophone et anglophone¹⁷. Aujourd'hui, le rappeur et historien Webster participe ainsi à la sensibilisation des plus larges publics à la condition afro-québécoise. Si l'événement existe depuis 1926 aux États-Unis, le Mois de l'histoire des Noirs n'a toujours pas d'équivalent en France¹⁸.

En France, la recherche postcoloniale en art progresse : depuis 1989, le Groupe de recherche ACHAC étudie d'abondantes sources iconographiques. Leur ambitieux ouvrage, *Sexe, race & colonies – La domination des corps du XV^e siècle à nos jours* explore une innombrable imagerie ... parfois jusqu'à la nausée : "Partout, la domination a produit des images et des imaginaires essentialisant et objectivant des corps "indigènes" présentés comme "naturellement" offerts aux explorateurs, aux voyageurs et aux colonisateurs¹⁹." Autre ouvrage récent, le corps noir est questionné dans *Noir*. Entre peinture et histoire²⁰ : deux professeurs d'histoire et de géographie, Nail Ver-Ndoye et Grégoire Fauconnier, revisitent la représentation des Noirs dans

la peinture européenne, du XIV^e siècle au milieu du XX^e siècle. Alors qu'en France, les travaux sur les diasporas africaines se déclinent principalement en deux champs (esclavagisme et immigration), ces deux auteurs démontrent que "l'histoire des relations entre les Noirs et l'Europe est bien plus ancienne que l'on pense et qu'à l'ombre du racisme, de magnifiques contre-exemples viennent fissurer l'édifice de l'intolérance²¹." Les centaines d'œuvres rassemblées dans cette anthologie témoignent de figures, en marge de la grande histoire, qui ont pourtant joué un rôle parfois essentiel au fil des siècles. Parmi d'autres livres sur la culture visuelle vient de paraître *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, fruit d'une longue recherche par Anne Lafont²². Soulignons enfin l'action de sensibilisation pédagogique de Lilian Thuram, avec sa fondation *Éducation contre le racisme*. Ce footballeur français d'origine guadeloupéenne (de l'équipe Black-Blanc-Beur, championne du monde en 1998), écrit *Mes étoiles noires – De Lucy à Barack Obama*, en 2010. Il est commissaire général de *Exhibitions. L'invention du sauvage* au musée du quai Branly en 2011. Enfin, le musée d'Orsay s'associe en 2019 avec la Wallach Art Gallery de l'Université Columbia, de New York, pour l'exposition *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*²³ commissariée

17. Tels les travaux pionniers de Marcel Trudel sur l'esclavage en Nouvelle-France, depuis 1960 : Voir *Deux siècles d'esclavage au Québec*, (éditeur 2009), ainsi que des publications par David Austin, *Nègres noirs, nègres blancs : race, sexe et politique dans les années 1960 à Montréal* [Lux Editeur, 2015] ; Afua Cooper, *The Hanging of Angelique : The untold story of Canadian Slavery and the Burning of Old Montreal*, (University of Georgia Press, 2007) ; Daniel Gay, *Les Noirs du Québec 1629-1900* [Septentrion, 2004] ; Lawrence Hill, *Black Berry, Sweet Juice : On being Black and White in Canada* (Harper Collins, 2002) ; Franck Mackey, *Black Then: The Blacks and Montreal, 1780s-1880s* (McGill-Queens University Press, 2004) ; Sean Mills, *Une place au soleil : Haïti, les Haïtiens et la refondation du Québec*, [Mémoire d'encrier, 2016] ; Dorothy Williams, *The Road to Now: A History of Blacks in Montreal*, (University of Toronto, 1998)...

18. En France, à Bordeaux, un premier Black History Month a été organisé en février 2018 par l'association Mémoires & Partages. Le Mona Bismarck American Center est un rare établissement en France à participer, pour la première fois en 2019.

19. Collectif sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Teraud et Dominic Thomas aux Éditions La Découverte, 2018.

20. Éditions Omnisciences, 2018.

21. Communiqué de presse éditorial.

22. Les presses du réel, 2019.

23. Exposition à New York : du 24 octobre 2018 à février 2019 ; devenue *Le Modèle noir*, de Géricault à Matisse, à Paris, du 26 mars au 14 juillet 2019, l'exposition est basée sur la recherche de Denise Murrell, Postdoctoral Research Scholar à la Wallach Art Gallery en 2013 pour le Département d'histoire de l'art et archéologie de l'Université Columbia, *Posing Modernity*, coéditée par Yale University Press. L'important catalogue en France est coédité par le Musée d'Orsay / Flammarion, 2019.

par Denise Murrell, Postdoctoral Research Scholar. Sans aucun doute, l'exposition présentée sous le titre *Le Modèle noir...* au musée d'Orsay éclairera d'autres destins noirs de notre histoire commune, qui tardent à être enseignés à l'école — tels ceux du premier député noir Jean-Baptiste Belley, du libérateur d'Haïti Toussaint Louverture, du peintre Guillaume Guillon Lethière ou d'Alexandre Dumas père, écrivain, tous deux métis... Alors bientôt, un *Mois de l'histoire des Noirs* en France dans les écoles et sur les bancs des universités en histoire de l'art ?

"Une autre géographie culturelle du monde est en train de se mettre en place (...) l'Europe n'est plus le centre de gravité du monde. Il n'existe plus de scène artistique périphérique²⁴", écrit Achille Mbembe. D'origine camerounaise, cet important théoricien de la décolonisation enseigne en Afrique du Sud et aux États-Unis comme il intervient en France. Ces réseaux intellectuels transnationaux et interculturels — *cultural studies*, *gender studies* et *black studies* — sous-tendent donc ce renouveau des études sur la condition noire et sa culture visuelle : "Il s'agit surtout de ne plus se poser en victimes de l'Histoire, mais en sujets de sa propre histoire", écrit justement Felwine Sarr²⁵. Sans aucun doute, si ma génération n'a reçu aucun enseignement en France en histoire de l'art sur cette violence faite au corps noir, celle des millénaires portera probablement les verres correctifs qui s'imposent pour corriger cette *color blindness* afin de redonner à cette discipline toutes ses couleurs.

UNE PLACE À PRENDRE POUR L'ARTISTE CONTEMPORAIN NOIR

Existerait-il néanmoins une autre *color line* à franchir ? En France, la place de l'artiste contemporain "noir" ne peut s'imposer, on l'aura donc compris, en tant que tel — d'autant plus s'il est français. Si Wifredo Lam, Seydou Keïta, Jean-Michel Basquiat, Theaster Gates, Ellen Gallagher ont été l'objet de prestigieuses expositions dans de grands musées parisiens, où sont aujourd'hui les artistes noirs français ? À vrai dire, ils sont pour la plupart invisibles, même si certains appartiennent de longue date à notre scène actuelle comme Hervé Télémaque exposé à Beaubourg en 2015. Si les luttes afro-américaines des artistes modernes sont exposées dans *Le Siècle du Jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*²⁶, en 2009 ou dans *Color Line Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016)* en 2016, pourquoi les cantonner au musée du quai Branly - Jacques Chirac ? Leur pertinence n'existe-t-elle que dans un musée des arts "premiers" ? Quand l'art africain contemporain prend volontiers place à Monaco ou à la Fondation Vuitton, pourquoi ne pas inviter davantage, en mode dialogique ou disruptif, les artistes noirs français comme sujets ? Quand les étrangers Dany Laferrière ou Toni Morrison – et même Jay-Z et Beyoncé sont invités au musée du Louvre, invitons aussi les Noirs de France plus largement dans les institutions muséales. "Le secteur culturel semble frappé de *color blindness*. Ne pas voir les couleurs, c'est aussi ne pas voir quand il n'y a pas de

24. « Penser par éclairs et par la foudre », entretien d'Achille Mbembe par Seloua Luste Boulbina, Collège International de Philosophie : Rue Descartes, n°83, 2014, p. 97-116.

25. *Afrotopia*, Éditions Philippe Rey, 2016, p. 95.

26. Le Musée des beaux-arts de Montréal avait montré le contexte de luttes afro-américaines associées au jazz, aux USA et à Montréal, dans l'exposition *We want Miles*, en 2010. Néanmoins, je me rends compte que le titre choisi pour l'affiche promotionnelle [La Couleur du jazz] pour l'exposition *Une modernité des années 20 – Le groupe de Beaver hall*, Montréal, en 2015, aurait dû nous alerter. Si l'affirmation des femmes artistes dans ce groupe était le sujet de l'exposition, le titre induisait une autre lutte ici jamais évoquée : Un cas de *color blindness*...

27. Lire l'enquête de Bernard Hasquenoph, « Musées – la difficile intégration des Afro-descendants, *Le Quotidien de l'Art*, no 1687, 22 mars 2019.



Exposition L'Art de l'inclusion - 2016
Photo MBAM, Christine Guest _ Photo Sébastien Roy

diversité", note Audrey Gouimenou²⁷, du Mona Bismarck American Center, le centre culturel parisien dédié à l'art américain.

Deux expériences du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) témoignent de certains principes — ou tabous — de la société française sur les questions coloniales et raciales. En 2015, pour l'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme : De l'Espagne au Maroc, Benjamin-Constant en son temps*, j'ai pu observer, en tant que commissaire, la différence de perspectives entre l'historiographie française, où l'orientalisme se réduisait parfois à une grammaire des formes, et la perspective anglo-saxonne, nourrie par l'historiographie postcoloniale et féministe — à la suite des travaux fondateurs d'Edward Saïd et de Linda Nochlin. Ayant travaillé sur ces questions avec Christelle Taraud²⁸ et Valerie Behiery²⁹,

j'avais invité (seulement à Montréal) les artistes marocaines contemporaines Yasmina Bouziane, Lalla Essaydi et Majida Khattari à croiser leurs regards sur les stéréotypes du harem pour créer des interventions disruptives entre les odalisques des tableaux. À la faveur de ce projet, leurs œuvres ont intégré la collection. Avec la Fondation Michaëlle Jean, le MBAM avait également organisé plusieurs projets artistiques pour "Rendre l'invisible visible" avec les jeunes de communautés noires, un projet pilote au Canada (2014), puis "L'art de l'inclusion : parole aux jeunes musulmans" (2016) avec l'Institut de recherche et d'éducation sur les relations raciales (IRERR). Exporté avec succès dans le cadre de FRAME (French American Museum Exchange) dans plusieurs villes de France (Marseille, Bordeaux, Lyon, Toulouse, Lille), ce projet éducatif pilote a changé de titre — en toute logique avec la législation française

28. "Une féminité orientale érotique et exotique en suspension", dans Benjamin-Constant. *Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Nathalie Bondil [dir.], catalogue de l'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal/Hazan/ Yale University Press, 2014, pp. 213-222.

29. "Regards contemporains – Trois femmes, trois artistes. Entretiens avec Yasmina Bouziane, Lalla Essaydi et Majida Khattari", dans Benjamin-Constant. *Merveilles et mirages de l'orientalisme*, op. cit. note précédente, p. 250-255.



Photos de l'installation - D'Afrique aux Amériques - Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui
Photo MBAM, Denis Farley

— pour éviter les connotations racialisées ou confessionnelles : la discrimination positive est ici perçue comme un risque de stigmatisation communautariste.

En 2018, les deux expositions estivales — *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, présentée en complémentarité avec *Nous sommes ici, d'ici : l'art contemporain des Noirs canadiens* — abordaient ces questions dans la perspective inclusive de préparer nos publics comme nos équipes au prochain chantier du MBAM : l'aile du Tout-Monde³⁰ et du Vivre Ensemble, qui ouvrirait un an plus tard. En tant que commissaire de l'exposition *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, à Montréal, ce projet³¹ m'interpellait car il permettait de raconter une histoire de la décolonisation du

regard sur un siècle, celui de Picasso : il naît en 1881, un an avant l'ouverture du musée d'Ethnographie du Trocadéro et quatre ans avant le partage de l'Afrique en faveur des empires coloniaux européens à Berlin ; il meurt en 1973, deux ans juste avant la dernière décolonisation en Afrique, en Angola. Le parcours du siècle se déroulait comme un livre. Ainsi, l'émancipation d'un continent entier racontait l'émancipation des regards, d'appropriation en réappropriation. Quelles furent les étapes de cette "décolonisation du regard" jusqu'à nos jours ? À Montréal, l'essentiel du récit racontait cette histoire du "musée des Autres", héritage d'un monde colonial, jusqu'à sa redéfinition actuelle, dans un monde globalisé. Mbembe note : "Pour accompagner la naissance de cette nouvelle histoire mondiale — mais décentrée — des arts, l'Afrique a besoin de s'écrire elle-même. Afin d'y parvenir, elle doit nécessairement

30. Le nom de l'aile du Tout-Monde adopte une suggestion d'Eddy Firmin, en référence à Édouard Glissant.

31. *D'Afrique aux Amériques, Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, présentée au MBAM du 12 mai au 16 septembre 2018, prenait pour point de départ l'exposition Picasso primitif conçue en 2017 par le musée du quai Branly - Jacques Chirac, en coproduction avec le Musée national Picasso-Paris. Les différences de parcours comme de titres traduisent l'opposition des perspectives, quoique amicale, que j'avais en tant que commissaire à Montréal avec Yves Le Fur, commissaire à Paris. Sans surprise, le titre choisi par le quai Branly n'a pas suscité de commentaires négatifs, ce qui aurait été inenvisageable en Amérique.



Mohau Modisakeng - Né à Soweto (Afrique du Sud) en 1986 - Passage - 2017 - Vidéo HD à trois canaux, 3/3 - 18 min 49 s, 90 x 120 cm
Musée des beaux arts de Montréal, achat, fonds de la famille Appel à la mémoire de Bram et Bluma Appel

rompre avec le paradigme ethnologique qui l'aura enfermée depuis plus d'un siècle dans le corset du primitivisme ou du néo-primitivisme³²."

Pour D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face..., j'ai créé un rôle d'"agent de disruption" avec l'anthropologue culturelle montréalaise Shelley Ruth Butler, qui avait étudié la controverse autour de l'exposition *Into the Heart of Africa* au Royal Ontario Museum (ROM) en 1989-1990³³ : "I worked with the Museum as a 'disruption agent' in order to identify opportunities to deepen our vision of a critical, reflexive, and inclusive exhibition. The result is a richly layered, multivocal exhibition that interweaves art and history to tell a

story that is larger than Picasso. The exhibit encourages reflection on appropriation, and on the power of art to address legacies of the past, to enact resilience, and to envision alternative futures³⁴." Privilégiant une approche transculturelle, d'appropriations en réappropriations, j'ai souhaité inscrire dans ce récit les perspectives d'artistes contemporains africains ou afro-descendants. Au sein du comité scientifique³⁵, Dominique Fontaine, commissaire canadienne d'origine haïtienne, souhaitait ainsi donner "à voir un aperçu de la vitalité et du dynamisme de la création contemporaine africaine. Les œuvres d'artistes contemporains présentées témoignent ainsi de l'appartenance de l'Afrique et de ses diasporas au présent et

32. « Penser par éclairs et par la foudre », entretien d'Achille Mbembe par Seloua Luste Boulbina, Collège International de Philosophie : Rue Descartes, n°83, 2014, pp. 97-116.

33. *Contested Representations : Revisiting Into the Heart of Africa*, Routledge - Taylor & Francis Group, Londres et New York, 1999.

34. Communiqué de presse MBAM, 9 mai 2018.

35. Outre la commissaire associée Erell Hubert, conservatrice en art précolombien au MBAM, mon comité-conseil à Montréal se composait de Shelley Ruth Butler, anthropologue culturelle, Institut d'études canadiennes, Université McGill ; Mary-Dailey Desmarais, conservatrice de l'art moderne international au MBAM ; Dominique Fontaine, commissaire indépendante et fondatrice de aPOSteRIORi ; Jacques Germain, galeriste et africaniste ; James Oscar, critique d'art ; Constantine Petridis, chair and curator of African art and Indian art of the Americas à l'Art Institute de Chicago.

36. Communiqué de presse MBAM, 9 mai 2018



Theo Eshetu - Né à Londres en 1958 - Atlas Fractured - 2017 - Vidéo - 18 min - MBAM, achat, legs Horsley et Annie Townsend

au monde³⁶." Les frontières qui distinguaient les récits de la modernité s'entremêlent aujourd'hui, les artistes du monde affirmant désormais une identité transnationale.

Les perspectives multipliaient donc les angles de vue sur la question de la modernité, confrontée à l'exigence morale de notre diversité culturelle contemporaine, entre pluralité et hybridation. En invitant des œuvres d'artistes noirs actuels pour créer ces face-à-face, nous avons privilégié pour la présentation montréalaise une approche interculturelle intégrée au parcours chronologique avec les photographies d'Edson Chagas, Omar Victor Diop, Samuel Fosso ; les créations vidéographiques de Theo Eshetu, Mohau Modikaseng ; les œuvres de plasticiens tels qu'Omar Ba, Romuald Hazoumè, Nicholas Hlobo, Masimba Hwati, Mordija Kitenge Banza, Yinka Shonibare

MBE ainsi que Pedro Pires. Des artistes femmes — Zanele Muholi, Zina Saro-Wiwa et Mickalene Thomas — interrogeaient les stéréotypes d'une imagerie féminine noire. L'ayant rencontré au Forum : Le Pouvoir des Arts³⁷, nous avons invité le jeune collectif montréalais *The Woman Power* — sous-division de *Never Was Average* — à proposer un contrepoint aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso en créant une plateforme positive de la représentation des femmes noires — "avec l'idée de mettre de l'avant des talents féminins de la scène artistique locale", précise Joanna Chevalier, fondatrice et directrice artistique³⁸. La majorité des œuvres contemporaines furent acquises pour les collections du musée.

Pour comprendre cette évolution du regard, le parcours *D'Afrique aux*

37. Le MBAM et la Fondation Michaëlle Jean réunissaient près de 100 conférenciers, artistes, chercheurs et organisations lors de cette conversation nationale sur le pouvoir de l'art, du 16 au 18 février 2018.

38. Communiqué de presse MBAM, 9 mai 2018

39. Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée, La Découverte, 2010.



Moidja Kitenge Banza - Né à Kinshasa (République démocratique du Congo) en 1980 - Authentique no 1 - 2017 - Impression à jet d'encre, 1/5 - 91,5 x 66,3 cm - Musée des beaux arts de Montréal, achat, legs William Gilman Cheney.

Amériques : Picasso en face-à-face... traversait le siècle comme un livre d'histoire, le long d'une immense frise chronologique richement documentée. Intitulé *L'Obscurantisme au temps des Lumières*, le prologue était uniquement contemporain. "Cette rencontre commence non par l'oubli démesuré qui ferait de tous des somnambules, non par un révisionnisme que cachent mal les appels au positivisme scientifique [...] mais par le dépaysement réciproque", écrit Mbembe dans *Sortir de la grande nuit*³⁹. Artiste confirmé, l'Anglo-Nigérian Yinka Shonibare MBE utilisait les multiples stratégies d'une auto-ethnographie sarcastique. Œuvre majeure, *L'âge des Lumières* marchait, sans tête ni conscience, affublée d'une jambe de bois plaquée or... mais avec le livre faussement *Candide* de Voltaire sous

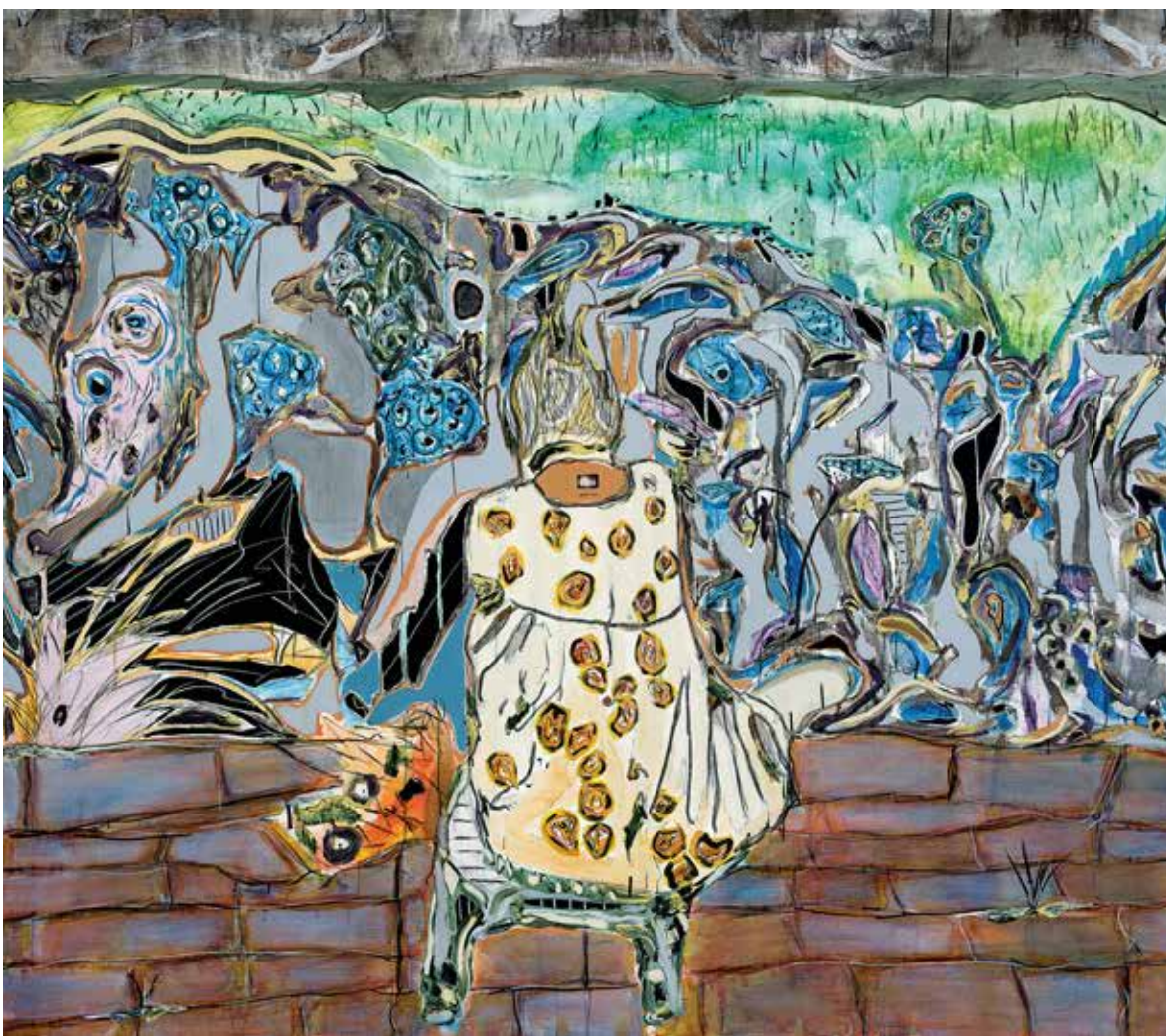
le bras. Originaire de Soweto, le jeune artiste Mohau Modisakeng avait présenté son triptyque vidéographique *Passage* au pavillon sud-africain de la Biennale de Venise en 2017 : trois personnages y symbolisent la déportation historique des Noirs vers Cape Town — première colonie européenne — s'enfonçant dans les eaux sombres d'une noyade inévitable, leur barque formant comme une mandorle de lumière. "Afro-optimiste", le photographe sénégalais Omar Victor Diop se réappropriait les grands hommes oubliés de l'histoire noire. Ses autoportraits réfèrent à des modèles comme le *Portrait de Jean-Baptiste Belley*, premier député noir en France, peint par Girodet en 1798.

Le thème de la "Vénus noire"⁴⁰ était ici investi par quelques artistes noirs. La nudité coutumière de la femme africaine a renforcé le malentendu colonial d'un blantriarcat pour qui cette nudité la rapprochait de l'état de nature tandis que le vêtement symbolisait la civilisation. Par son corps exposé et chosifié, la féminité noire fut durablement emprisonnée dans une iconographie sensualiste. Non sans humour, Mickalene Thomas revendiquait son identité afro-américaine, féministe, lesbienne, figurative et sexy avec *J'ai appris à la dure*. Elle photographie des femmes puissantes, en possession de leur force particulière et de leur charisme. Elle critique une histoire de l'art moderne où la femme noire, inexistante, se réduit à des fantasmes archétypaux, souvent dans une position de servitude. "The power of the gaze [...] is forcing the viewer to see my subjects—to recognize them"⁴¹. Les cheveux traduisent cette ambivalence du féminin. Celle qui se nomme la "Lionne noire", Zanele Muholi, orne ses cheveux pour souligner l'importance symbolique de la chevelure dans l'identité

40. Vénus est aussi le surnom de l'esclave Saartjie Baartman (ca. 1789-1815) : le scandale de l'exploitation de son corps vivant suivie de sa dissection, de son moulage, de son exposition à Paris jusqu'à sa restitution à l'Afrique du Sud, son pays d'origine, en 2002.

41. Mickalene Thomas, « Mickalene Thomas by Sean Landers », Bomb, 2011.

42. Zanele Muholi in S. D'Aliesio, 'Zanele Muholi's Somnyama Ngonyama – Hail the Dark Lioness', British Journal of Photography, 2018.



Manuel Mathieu - Né à Port au Prince en 1986 - Autoportrait - 2017 - Acrylique, bâton à l'huile, fusain, peinture en aérosol, craie et ruban cache sur toile - Entier : 177.8 cm x 203.2 cm x 4.1 cm - Musée des beaux arts de Montréal, achat, fonds Hélène Couture - Photo MBAM, Guy L'Heureux

sud-africaine : "I'm reclaiming my blackness, which I feel is continuously performed by the privileged other"⁴². L'artiste multidisciplinaire d'origine nigériane Zina Saro-Wiwa organise des performances avec ses propres masques néo-Ogoni réservés traditionnellement aux hommes. Seules les femmes peuvent porter ses créations pour signifier la tristesse, la colère et l'abandon : l'artiste se réapproprie ainsi les mascarades masculines.

L'*Atlas fracturé* du vidéaste Théo Eshetu concluait le parcours *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face...* Né à Londres, basé à Rome après avoir vécu au Sénégal et en Éthiopie, il adopte la perspective d'un art global, inspiré de sa vie

"pan-nationale". Présentée à *Documenta 2017*, son installation vidéo *Atlas fracturé* superposait des portraits humains ou sculpturaux créés à partir de masques anciens du Musée ethnologique de Berlin. Eshetu questionnait, ici, la géopolitique des frontières en utilisant les médias pour "create or construct an artistic message, a sort of personal reality rather than an institutional reality or a political reality." C'est donc au tour des artistes actuels, africains et afro-descendants, de s'approprier les codes d'une histoire de l'art européenne pour les détourner. Originaire du Cameroun, le photographe Samuel Fosso parodie les portraits d'apparat européens dans ses autoportraits satiriques. *Le Chef* (Celui qui



Shanna Strauss - Née à Arlington (Virginie). Vit et travaille à Montréal - *Gardiennes de la mémoire* - 2017 - Transfert photographique, acrylique, bois brûlé et gravure sur bois recyclé - MBAM, en cours d'acquisition.

a vendu *l'Afrique aux colons*) critique le dictateur Mobutu, empruntant à Van Gogh ses tournesols en guise de sceptre. Kehinde Wiley s'est acquis une renommée internationale avec un message essentiel : "Peindre, c'est témoigner du monde dans lequel nous vivons. Les Noirs vivent en ce monde. J'ai choisi de les intégrer. C'est ma façon de nous dire oui." Sa toile *Siméon le Dieu-récepteur* s'appropriait une icône russe du XV^e siècle, le corps athlétique du modèle étant couvert de tatouages associés à la religion, au hip-hop ou aux gangs de rue. Originaire de la République démocratique du Congo, ayant vécu en France, Mordja Kitenge Banza est aussi Montréalais. Dans *Authentique*, il empruntait un masque africain de la collection du MBAM pour figurer son Christ Pantocrator. Ce portrait de type officiel affiche son identité multiple et contemporaine, fièrement revendiquée. La boucle est en train de se boucler, un siècle plus tard, d'appropriations en réappropriations esthétiques. Le présent artistique se lit désormais dans les allers-retours esthétiques d'une identité plurielle.

Informée de la préparation d'une exposition audacieuse, *Here We Are Here: Black Canadian Contemporary Art*⁴³ par le Royal Ontario Museum (ROM) à Toronto, ce projet m'a paru être le complément indispensable d'un Google Map

43. Au ROM, du 27 janvier au 22 avril 2018, puis au MBAM, du 12 mai au 16 septembre 2018.



Eddy Firmin, dit Ano - Né à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe).
Vit et travaille à Montréal.

[Le danger, le particulier et l'étrange] - 2016
Faïence, porcelaine, or et acier, édition 1 de 3
Collection de François Dell'Aniello et Serge Sasseville

artistique à Montréal. Dominique Fontaine et Julie Crooks, rares femmes commissaires afro-descendantes canadiennes, avaient effectué un remarquable travail avec Silvia Forni⁴⁴ pour ce projet avant-gardiste, critique et inclusif, auprès des artistes noirs canadiens. Leur exposition remettait en question les préjugés sur la condition des Noirs au Canada grâce à huit artistes contemporains — Sandra Brewster, Sylvia D. Hamilton, Chantal Gibson, Bushra Junaid, Charmaine Lurch, Esmaa Mohamoud, Michèle Pearson Clarke et Gordon Shadrach. Si le Canada est salué comme le pays où triomphe la diversité culturelle, il n'échappe pas aux stéréotypes et à une histoire tronquée. Cette exposition nécessaire soulevait plusieurs perspectives sur l'ancienneté et la complexité d'histoires entrecroisées. Le discours dominant réduisant souvent l'expérience des Noirs à celle d'éternels immigrants ou de nouveaux arrivants, les artistes le contestaient en révélant les traces ancestrales de leur présence. Les multiples

voix et sensibilités bouleversaient les récits simplistes et réconfortants, tout en affirmant leur pertinence continue dans le tissu social canadien. "L'art contemporain nous permet d'aborder les questions pérennes de race, d'exclusion et d'appartenance sous un autre angle", expliquait Dominique Fontaine. "Cette exposition renonce au récit à une voix, elle change les paradigmes et nous encourage à désapprendre afin de mieux connaître l'histoire, l'histoire de l'art et la production d'expositions d'art contemporain dans un contexte canadien⁴⁵." Nous avons donc décidé de présenter *Nous sommes ici, d'ici : l'art contemporain des Noirs canadiens* en seconde étape et en complément contemporain canadien. Aucun Québécois ne figurant dans la sélection, j'avais souhaité ajouter des artistes montréalais choisis par les commissaires sous forme de trois autoportraits⁴⁶ : d'origine guadeloupéenne, Eddy Firmin, dit Ano, soulignait, avec ses céramiques délicates, l'inconfort d'une filiation entre esclavage historique et surconsommation actuelle ; Manuel Mathieu offrait un tableau à la mémoire de sa grand-mère, première immigrante à Montréal de sa famille haïtienne ; l'Américaine et Tanzanienne Shanna Strauss représentait Leti, l'héroïne ancestrale à la tête d'une rébellion contre les colonisateurs allemands en Tanzanie — pour préserver la mémoire orale et la place des femmes dans l'histoire des luttes anticoloniales.

"On peut dire que la pensée postcoloniale est, à plusieurs égards, une pensée-monde [...] Mais la critique postcoloniale est également une pensée du rêve : le rêve d'une nouvelle forme d'humanisme — un humanisme critique qui serait fondé avant tout sur le partage de ce qui nous

44. Le commissariat était assuré par Silvia Forni, Conservatrice des Arts et Cultures d'Afrique, Musée royal de l'Ontario [ROM], Julie Crooks, Conservatrice adjointe, Musée des beaux-arts de l'Ontario [AGO], et Dominique Fontaine, déjà citée, et pour le MBAM, Geneviève Goyer-Ouimette, titulaire de la Chaire Gail et Stephen A. Jarislowsky en art québécois et canadien contemporain de 1945 à aujourd'hui.

45. Communiqué de presse MBAM, 9 mai 2018.

46. Ces deux œuvres de Manuel Mathieu et de Shanna Strauss ont intégré les collections du MBAM. Les processus d'acquisition sont en cours pour d'autres artistes ici exposés.

différencie, en deçà des absolus. C'est le rêve d'une *polis* universelle parce que métisse", écrit Mbembe⁴⁷. Rejetant le fait d'un art sans évolution, il postule pour une "circulation des mondes", l'Afrique étant le corps d'une généalogie d'objets imbriqués, le continent esthétique d'une vaste diaspora d'œuvres sorties d'un imaginaire en flux. L'eurocentrisme qui basait le référent culturel sur le canon européen, repoussant les autres arts en périphérie, est à revoir dans une histoire de l'art à réinventer. Avec ces acquisitions, les réinstallations à venir et le programme d'expositions⁴⁸ pour les artistes de la diversité, le MBAM gage sur un changement durable pour la représentation d'artistes noirs, même si la vigilance et la volonté sont constamment requises pour avancer.

Nous souhaitons montrer les vraies couleurs de Montréal. À la recherche du visuel moteur pour notre future taille du Tout-Monde et du Vivre Ensemble Stéphane Crétier et Stéphanie Maillery", j'étais tombée en arrêt sur le *Pantone humain* d'Angelica Dass⁴⁹... Pour ce projet international, l'artiste brésilienne est venue photographier plus de 100 Montréalais : *Humanæ* est une mosaïque créée à partir des teintes de peau de citoyens de la métropole mêlés aux citoyens du monde. Ce projet révèle la mixité et l'étendue chromatique de la carnation humaine à l'échelle planétaire. Il confronte l'idée répandue d'une "couleur chair" unique. À la fois action, performance et œuvre, cette palette humaniste parle instantanément de notre société globale comme de Montréal. Quelle idée simple et forte à la fois...

47. Dans *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, La Découverte, 2010.

48. Nous avons exposé Miles Davis en 2010, Kerry James Marshall en 2016 avec la Biennale de Montréal. Puis, entre autres, Omar Ba, en 2019, coproduit avec le Power Plant, Toronto, Jean-Michel Basquiat, (projet) coproduit avec le Musée de la Musique, Paris, en 2021, sans oublier les résidences Empreintes pour les artistes de la diversité montréalaise, avec le soutien du Conseil des arts de Montréal. J'avais également publié une carte blanche sur ce sujet dans la revue de Diversité Artistique Montréal : « Je est dans nous », TicArtToc, no 7, automne 2016. pp. 28-29.

49. Depuis 2012, Dass œuvre à la création d'une mosaïque géante composée de milliers de portraits humains dont les nuances de peau sont représentées selon le nuancier Pantone®, un système de codage universel des couleurs. En sélectionnant un échantillon de 11 pixels sur le visage du sujet photographié, elle extrait la teinte exacte de peau pour l'associer au numéro Pantone®.



Nathalie Bondil
Directrice générale et conservatrice en chef
Musée des beaux-arts de Montréal
Mars 2019

Citoyenne française et canadienne, Nathalie Bondil cumule depuis 2007 les fonctions de directrice générale et conservatrice en chef du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Elle l'a propulsé parmi les musées d'art les plus fréquentés en Amérique du nord en doublant sa fréquentation. Muséologue engagée et innovatrice, elle a conçu et programmé des dizaines d'expositions à succès sur la musique, le cinéma et la mode notamment ¡Cuba! Art et histoire de 1868 À Nos Jours et Pérou : Royaumes du Soleil et de la Lune.

Nathalie Bondil est vice-présidente du Conseil des arts du Canada. Elle a reçu, entre autres, deux doctorats honorifiques (Université McGill, 2013; Université de Montréal, 2015) et le Prix Peter Herrndorf pour le leadership dans les arts (2018). Elle est membre de l'Ordre du Canada, de l'Ordre national du Québec et de l'Ordre de Montréal, ainsi que chevalière de la Légion d'honneur et officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française.

A MULTICOLOURED PALETTE FOR A WHITE CANVAS

FRANCOPHONE COLOUR BLINDNESS AND BLACK STUDIES¹

Nathalie Bondil

Director General and Chief Curator
The Montreal Museum of Fine Arts

Translated by Gwendolyn Schulman



For an art historian educated in Paris, first at the École du Louvre and then at the Institut national du Patrimoine at the end of the twentieth century, the “Black body” did not exist, as a subject, or even an object. Today, as a French woman, a naturalized Canadian citizen, and a Francophone living in a largely Anglophone world, I find myself well positioned to compare different cultural systems. The absence of gender and critical studies in the French university curriculum explains this blank page in the field of art studies. This is paradoxical given the considerable impact Black art had on the aesthetic world in the twentieth century: on visual arts, from Cubism to performance; on music, from jazz to the current scene². Libertarian incarnations that sought to break free of academic codes and promote individual improvisation, these referents paradoxically focused on the oppression of the colonized body (in Europe) or the segregated body (in America). Does this mean that these fields of study did not exist? While, over the course of the last century, the relationship between African art and

Western art has undergone great change, and is no longer considered an ethnographic curiosity but rather an artistic phenomenon that encompasses varied aesthetic styles, histories and cultures, it nevertheless remains more an object than a subject of study. Post-colonial theorist Simon Gikandi analyzed this asymmetrical dialectic of Modernism to the Other: “One of the greatest puzzles of modern art is whether Africa has to be considered a categorical imperative in the theory and practice of modern artists or just a passing fad in the ideology of modernism.”³ The relationship between contemporary artists of African descent and this art history continues to be a complex one.

NEW PERSPECTIVES IN FRANCOPHONE ART HISTORY

A paradox cuts through art in the twentieth century, which explains the difference in points of view between Anglophones and Francophones, French and American, with Quebec sitting at the confluence of two philosophical territories. The documentary, *Paris Noir, African Americans in the City of*

1. I wish to thank Eddy Firmin and Bénédicte Ramade, Shelley Ruth Butler and Dominique Fontaine for their comments on drafts of this article, as well as everyone I was able to talk to and work with on this subject, and who are cited herein.

2. Not to mention the world of sports, particularly iconic Black boxers.

3. Simon Gikandi, “Picasso, Africa and the Schemata of Difference,” Project Muse, John Hopkins University Press, vol. 10, no. 3 (September 2003), p. 450-480.

4. Associate Producer: Julia Browne, founder of Walking The Spirit Tours—The Original Tours of Black Paris.

Light, by Joanne and David Burke (United States, 2012)⁴ describes Paris, proud capital of the arts: the influence of the French flag of human rights was felt the world over, particularly by Black American artists seeking to escape the violent segregation of the United States. While the interwar period was a prosperous time for African Americans in Paris, the film explores the simultaneous exploitation and growing political consciousness of people of colour born in the French empire, particularly in 1931 with the Exposition coloniale internationale. Those who crossed the Atlantic and settled in Paris included the American Josephine Baker—a future Resistance fighter and naturalized French citizen—as well as the Cuban painter of Chinese-Congolese origin, Wifredo Lam, and the Jamaican novelist Claude McKay, who wrote about the life of *Banjo*, a Black American living in Marseille's bohemia. The interwar period also saw the emergence of Black feminism, a precursor to Negritude, with intellectual figures closely aligned with militant surrealism. Of West Indian descent, Suzanne Césaire as well as the sisters Jane and Paulette Nardal played an essential, and recently rediscovered, role in Paris. Paulette was bilingual, and guided visiting African American artists and academics: "Paulette Nardal insiste sur la différence des politiques d'accueil des 'peuples de couleur'" ["Paulette Nardal stressed the difference regarding policies for welcoming 'people of colour'"], writes Tanella Bonelli. "En France, une politique d'assimilation tend à faire du Noir 'un vrai Français' en peu de temps" ["In France, the policy of assimilation tends to make a Black person 'a true Frenchman' in no time"]. Was it necessary to adapt or

construct a cultural history that highlighted Africa's contribution, even though, emerging from the encounter of two "races," Black and White, West Indians were "imbued with Latin culture"? In the United States, the "systematic contempt" that White America had for Blacks, writes Paulet Nardal, "les a poussés à rechercher, au point de vue historique, culturel et social, des motifs de fierté dans le passé de la race noire" ["pushed them to turn to the history of the Black race to find reasons to be proud, from a historical, cultural and social perspective"].⁵ A prescient description of the philosophical divide between the two shores of the Atlantic.

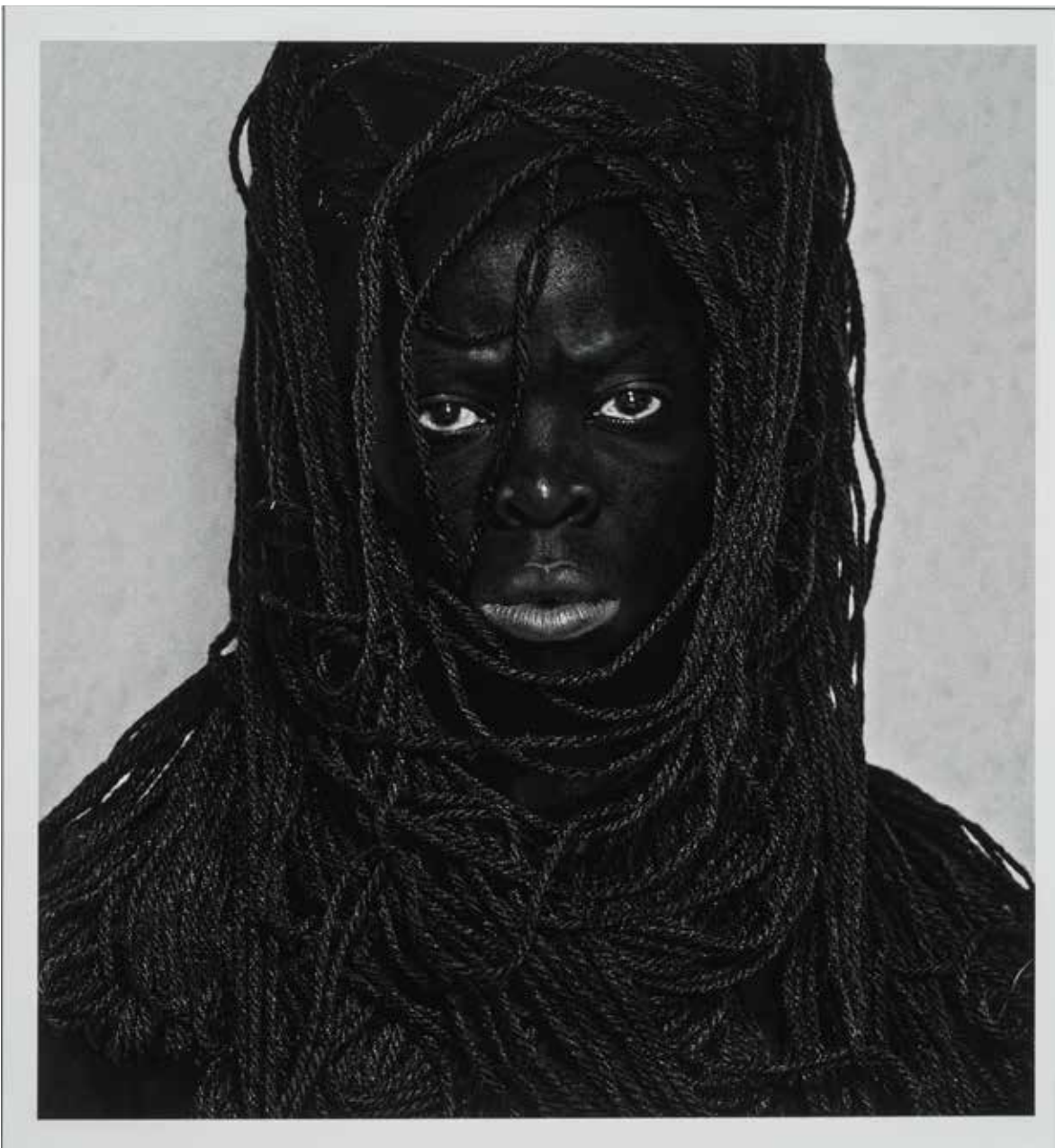
European colonial empires emerged from World War II battered, their power reduced by the two big winners, the United States and the Soviet Union. The period of decolonization and independence (1946-1962) was marked by the Cold War and active Third Worldism. "Me reconquérir, voilà mon obsession" ["Reconquering myself, that is my obsession"], proclaimed Aimé Césaire.⁶ Negritude was an anti-colonialist movement led by Francophone Black intellectuals, including the talented writers Léopold Sedar Senghor, from Senegal, and his friend, Césaire, from Martinique. The two *Congrès des écrivains et artistes noirs* organized under the auspices of *Présence Africaine* in 1956 in Paris, and then in 1959 in Rome, gave the Black world, its cultures and civilizations, a global status that has been referred to as the "Cultural Bandung."⁷ While it had a considerable impact on the rise of literature, visual arts, music and the performing arts in Africa, North America,⁸ the Caribbean and Latin America, these

5. Cited in "Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire," by Tanella Boni, in *Rue Descartes* no. 83 (2014/4), p. 62-76. See also, "Les soeurs Nardal, précurseuses de la Négritude," by Sandro Capo Chichi, in *New African Cultures/nofi media*, September 3, 2018.

6. *Le Nouvel Observateur*, no. 1528, February 17-23, 1994, p. 80-83.

7. In 1955, this conference in Indonesia saw decolonized countries of the Third World enter the international scene. They chose non-alignment over an alliance with either of the two blocs led by the United States and the Soviet Union.

8. The 1956 Congress paved the way, with the impetus of the *Société Africaine de Culture*, for the first World Festival of Black Arts (Dakar, 1966), the Pan-African Cultural Festival, in Algiers (1969), and initiated the Pan-African Cultural Manifesto, and the Cultural Charter for Africa, adopted by the OAU (1976).



Zanele Muholi – Born in Umlazi, South Africa, in 1972 – Dalis, New York – From the series “Somnyama Ngonyama” [Hail the Dark Lioness]
– 2016 – Gelatin silver print, 3/8 – 60.3 x 56.3 cm.

The Montreal Museum of Fine Arts, purchase, the Appel family fund in memory of Bram and Bluma Appel.

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTEE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

61

international congresses also revealed the growing gap with Black Americans.

From that point, Black American artists stopped seeking a life in France: the racial battle was being waged elsewhere. Miles Davis, whose artistic path was intimately linked to anti-racism struggles in the United States, set his sights on becoming a leading artist equal to the White classical musicians he so admired. He established jazz as a major American contribution to twentieth-century culture. He left behind existentialist Paris and Juliette Gréco to defend his pride in the "unreconstructed black man."⁹ Living in France since 1948 to escape racial segregation in the United States, the influential and bilingual essayist James Baldwin returned to his country, from 1957 to 1970, to join the Civil Rights Movement. As Americans moved to address the Black question, from slavery to segregation, on their own territory, new academic and social approaches emerged there. The thinking of Frantz Fanon had a lasting impact on post-colonial theorists in the United States, such as Stuart Hall, but he was nowhere to be found in the French corpus. Meanwhile, France seemed schizophrenic, steeped in a kind of denialism—the Mother Country cut off from its former colonies and remote overseas territories. The intellectual gap with America continued to widen in the 1980s with the emergence of cultural studies, a reflection of ethnic demands. Indeed, in the United States, starting at the end of the nineteenth century, some academics turned their attention to reconstructing African American history: "The problem of the twentieth century is the problem of the colour line, the question as to how far differences of race are going to be made, hereafter, the basis of denying to over half the world the right of sharing to

their utmost ability the opportunities and privileges of modern civilization," explained one of the famous pioneers, W.E.B. Du Bois, in *To the Nations of the World*, in 1900. The first departments devoted to African American Studies opened in the 1960s and 1970s, in a context of activism in several universities.¹⁰ Black Studies is a systemic approach to studying Black people around the world, from historical, cultural, sociological and religious perspectives. The goal of this discipline focuses, among other things, on the experiences of Black people and their relationship with society with an eye to eradicating racial stereotypes. William Rubin's exhibition, "*Primitivism*" in *Twentieth-century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (in 1984, at MoMA in New York), brought "tribal" cultures into the pantheon of fine arts, in contrast to the visual culture of modern artists. The exhibition was criticized by some for its colonialist overtones: its formalist and modernist posture demonstrated the genius and universalism of artistic modernism from a Western ethnocentric perspective, inferring a subordinate position of "primitive" art in relation to modern art. "Apprehended in its absence and read solely in terms of its perceptual, sensual influence, the African Other would be contained and then evacuated from the edifice of high modernism," noted Gikandi.¹¹

While Black Studies are now solidly anchored in America, Black Studies à la française only emerged in the early twenty-first century. In 2008, *La condition noire, Essai sur une minorité française*, by Pap Ndiaye, a French historian specializing in American history, is considered the foundational work. The American experience was necessary for adaptation to occur in Metropolitan France, although not within a framework

9. See the catalogue for the exhibition *We Want Miles* (Cité de la Musique; The Montreal Museum of Fine Arts, 2010), p. 7.

10. The Black Studies Department at San Francisco State University was created in 1968 under the impetus of sociologist and activist Nathan Hare.

11. Simon Gikandi, "Picasso, Africa and the Schemata of Difference," *Project Muse*, John Hopkins University Press, vol. 10, no. 3 (September 2003), p. 450-480.

of multiculturalism (suspected of being communitarianism).¹² The French Republic's attachment to its vision of the universality of human rights denies any racial distinctions among its citizens (leading to Anglo-Saxon charges of colour blindness), because to fight racism, the focus should be on race.¹³ How is it possible to talk about racial minorities in a context of Republican equality where statistics based on ethnicity are not permitted? How can solutions to racial questions be found when the word is taboo and positive discrimination is not permitted? Despite the effervescence of Francophone African and West Indian talent in the wake of the vast movement inspired by Negritude, the visual culture in France abstracts its Black body, despite its shared history of slavery and then colonialism, its Caribbean *départements*, its overseas Black society, its immigration... And even in Metropolitan France: where the Île de France is often referred to as a West Indian island. Here, the bottom-up American perspective clearly clashes with the top-down academic French perspective. That said, we are starting to see an interpenetration of these two reflexive dynamics.

In Quebec, the reflexive dynamic—at times torn—is at the crossroads of university, academic and philosophical systems of thought. With the proximity of the Francophone West Indies, Quebec's post-colonial search for identity,¹⁴ the presence of writers from the Afro-Caribbean diaspora and the teaching of cultural studies in the province's universities, Anglophones and Francophones in both Canada and the United States have been able to move forward on these questions. Nevertheless, the concept of identity pluralism takes different forms in a nation that, itself, exists in a minority situation (Francophone Quebec in relation to Anglophone Canada and the United States). With most African Quebecers living in the area, the regions and Quebec City continue to be ethnically homogenous: consequently, this question is understood differently depending on language and place. Canada's legal framework based on multiculturalism¹⁵ allows for positive discrimination, including collecting statistics based on ethnicity, tools that promote harmonious coexistence for a country that identifies itself as open to its diversity. For example, a time of year has been

12. This reflection by Mbembe in an interview for *Le Point*, Paris, 2018, deserves consideration: "Au cours du dernier quart du XXe siècle, le recours au concept d'identité aura servi à faire avancer les luttes pour l'émancipation féminines, raciales, ethniques, subalternes en particulier, beaucoup de ces performances de l'identité avaient un caractère émancipateur. Ce qui arrive aujourd'hui, c'est que les politiques de l'identité contribuent à rendre tout à fait difficiles les conditions mêmes de la convergence des luttes qui sont différentes les unes les autres, mais devraient contribuer à un projet commun. Cet émiettement des luttes au nom des identités entraîne d'une part une division, une subdivision infinie des acteurs et d'autre part la récupération par les mouvements de droite de termes et concepts qui, auparavant, permettaient de penser cette émancipation. Dans ce double contexte, un moratoire est nécessaire, car le concept d'identité aujourd'hui ne renvoie plus à quelque projet que ce soit, à une libération" ["Over the last quarter of the twentieth century, use of the concept of identity served to advance struggles for women's, racial, ethnic and subaltern emancipation, in particular, and many of these expressions of identity had an emancipatory character. However, identity politics today have contributed to making it very difficult to unite struggles that are distinct but should be striving for a common goal. This fracturing of struggles in the name of identity is leading, on the one hand, to the division, infinite subdivision of actors and, on the other, to the capture by right-wing movements of terms and concepts that, in the past, had helped script emancipatory movements. In this double context, a moratorium is needed, since the concept of identity today no longer leads to a path of liberation"].

13. Cited by Pap Ndiaye: M. Omi and H. Winant, *Racial Formation in the United States from the 1960s to the 1990s* (Routledge, 1994). This debate is currently raging. See the forum of the "80 intellectuels contre la pensée décoloniale" published in *Le Point* on November 28, 2018, and the response by Ludvine Bantigny, who wrote in her column "Non, la pensée décoloniale ne menace pas la République," on December 18, 2018, in *Le Nouvel Observateur*: The decolonial approach uses the concept of "racialization," introduced in 1972 by sociologist Colette Guillaumin. Following in the footsteps of Frantz Fanon, she analyzed the processes of the inferiorization and stigmatization of non-Whites in Western societies. She was emphatic that "race" had no scientific value, biological basis or natural foundation. However, she also insisted: "This is precisely the reality of 'race.' It does not exist. And yet, it kills."

14. In 1968, Pierre Vallières published his famous nationalist manifesto *White Niggers of America*. A comparison Fernande Roy found to be lampoonist and extreme, in "Nègres blancs d'Amérique?" *Liberté*, vol. 51, no. 3 (September 2009), p. 34-52.

15. I personally prefer intercultural approaches based on diversity and exchange because multiculturalism can lead to the ghettoization of communities, a wellspring for the rise of populism.

set aside to honour the accomplishments of African Americans and increase awareness of their history.¹⁶ Relayed through educational, cultural and media networks, the province of Quebec and Quebec City organize around this theme to promote Black communities that embrace their history, economic development and the vitality of the French language—a position supported by a tradition of Francophone and Anglophone university research.¹⁷ Today, the rapper and historian Webster participates in expanding public awareness of the realities of African Quebecers. While Black History Month has been celebrated in the United States since 1926, there is still no equivalent in France.¹⁸

In France, there is a growing body of post-colonial research in art. For example, since 1989, the Groupe de recherche ACHAC has examined a staggering number of iconographic sources. Their ambitious work, *Sexe, race & colonies – La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, explores countless images, almost ad nauseum: “Partout, la domination a produit des images et des imaginaires essentialisant et objectivant des corps “indigènes” présentés comme “naturellement” offerts aux explorateurs, aux voyageurs et aux colonisateurs” [“All over, domination has produced images and constructs of essentialized and objectified ‘native’ bodies presented as being ‘naturally’

offered up to explorers, travellers and colonizers”].¹⁹ In another recent work, *Noir. Entre peinture et histoire*,²⁰ two professors of history and geography, Nail Ver-Ndoye and Grégoire Fauconnier, revisit the history of art through the representation of Blacks in European painting from the fourteenth to the mid-twentieth century. While French researchers tend to approach the African diaspora from two main perspectives—slavery and immigration—these two authors show that “l’histoire des relations entre les Noirs et l’Europe est bien plus ancienne que l’on pense et qu’à l’ombre du racisme, de magnifiques contre-exemples viennent fissurer l’édifice de l’intolérance”²¹ [“the history of the relationship between Blacks and Europe is much older than we think and, from the shadow of racism, many magnificent counter-examples emerge that expose cracks in the system of intolerance”]. This anthology presents hundreds of works that bear witness to figures who, though relegated to the margins of History, nonetheless often played an essential role through the ages. Other notable works on visual culture include Anne Lafont’s recently published *L’Africain (tout) contre l’œil des Lumières*, the culmination of her extensive research.²² Finally, it is also worth noting the educational outreach efforts of the foundation Éducation contre le racismisme, created by Lilian Thuram, a French soccer player born in Guadeloupe (he played

16. In 1995, the House of Commons officially recognized February as Black History Month in Canada, following a motion tabled by the Honourable Jean Augustine, the first Black woman to be elected to Parliament.

17. Including the pioneering work of Marcel Trudel on slavery in New France, since 1960: See, *Deux siècles d’esclavage au Québec* (2009). See also, Dave Austin, *Fear of a Black Nation: Race, Sex, and Security in Sixties Montreal* (Between the Lines, 2013); Afua Cooper, *The Hanging of Angelique: The Untold Story of Canadian Slavery and the Burning of Old Montreal* (University of Georgia Press, 2007); Daniel Gay, *Les Noirs du Québec 1629-1900* [Septentrion, 2004]; Lawrence Hill, *Black Berry, Sweet Juice: On Being Black and White in Canada* (Harper Collins, 2002); Frank Mackey, *Black Then: The Blacks and Montreal, 1780s-1880s* (McGill-Queens University Press, 2004); Sean Mills, *A Place in the Sun: Haiti, Haitians and the Remaking of Quebec* (McGill-Queens University Press, 2016); Dorothy Williams, *The Road to Now: A History of Blacks in Montreal* (University of Toronto, 1998).

18. In Bordeaux, France, the first Black History Month was organized in February 2018 by the association Mémoires & Partages. The Mona Bismarck American Center is one of the few organizations in France to have participated for the first time in 2019.

19. A collective work edited by Pascale Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Taraud and Dominic Thomas (Éditions La Découverte, 2018).

20. (Éditions Omnisciences, 2018).

21. Publisher’s press release.

22. (Les Presses du réel, 2019).

on the Black-Blanc-Beur team, winner of the 1998 World Cup). Thuram published *Mes étoiles noires – De Lucy à Barack Obama* in 2010 and curated the exhibition *Human Zoos: The Invention of the Savage* at the Musée du quai Branly in 2011. Finally, in 2019, the Musée d'Orsay partnered with the Wallach Art Gallery at Columbia University in New York to present the exhibition *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*,²³ curated by Denise Murrell, Postdoctoral Research Scholar. The exhibition, presented with the title *Le Modèle noir* at the Musée d'Orsay, shines a new light on the lives of even more Black figures in our shared history who have been left out of school curricula, including that of France's first Black deputy, Jean-Baptiste Belley, the liberator of Haiti Toussaint Louverture, the painter Guillaume Guillon Lethière and the author Alexandre Dumas père, the latter two of whom are of mixed race... So perhaps we can hope to see a Black History Month in French schools and university art history courses in the near future.

Achille Mbembe writes: "Une autre géographie culturelle du monde est en train de se mettre en place (...) L'Europe n'est plus le centre de gravité du monde. Il n'existe plus de scène artistique périphérique"²⁴ ["Today, another cultural geography of the world is in the making... Europe is no longer the gravitational centre of the world. A peripheral artistic scene no longer exists"]. Of Cameroonian descent, Mbembe is a leading decolonial theorist who teaches in South Africa and the United States. The transnational and intercultural intellectual networks represented by cultural studies,

gender studies and Black studies are rooted in this reinterpretation and revisiting of the Black condition and Black visual culture. In this regard, Felwine Sarr writes: "Il s'agit surtout de ne plus se poser en victimes de l'Histoire, mais en sujets de sa propre histoire"²⁵ ["We must stop seeing ourselves as victims of History and start seeing ourselves as subjects of our own history"]. There can be no doubt that, unlike my generation in France, a generation that learned nothing from art history about the violence carried out against the Black body, today's millennials will have the benefit of corrective lenses to help them carry out the essential task of correcting this colour blindness in the discipline of art history and restoring all its colours.

BLACK ARTISTS CLAIM THEIR PLACE

Could it be, however, that there is another colour line that must be crossed? In France, the place of the contemporary "Black" artist is not something that can be imposed as such, especially if the artist is French. While it is true that Wifredo Lam, Seydou Keïta, Jean-Michel Basquiat, Theaster Gates and Ellen Gallagher have all in the past been the subject of prestigious exhibitions in major Paris museums, where are France's Black artists today? To be honest, they are for the most part invisible, even though some of them, such as Hervé Télémaque, who had a Beaubourg show in 2015, have long been a part of our contemporary artistic scene. While the struggles of modern African American artists were revealed in *Le Siècle du Jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*,²⁶ in 2009, and in *Color Line: Les artistes africains-américains et la ségrégation*

23. The exhibition, which ran from October 24, 2018 to February 10, 2019, in New York, and with the title *Le Modèle noir*, de Géricault à Matisse, in Paris from March 26 to July 14, 2019, is based on *Posing Modernity*, the dissertation of Denise Murrell, Postdoctoral Research Scholar at the Wallach Art Gallery in 2013 for Columbia University's Department of Art History and Archaeology (co-published by Yale University Press). The imposing catalogue for the exhibition in France was co-published by the Musée d'Orsay/Flammarion, 2019.

24. "Penser par éclairs et par la foudre," Achille Mbembe in an interview with Seloua Luste Boulbina, *Collège International de Philosophie*: Rue Descartes, no. 83, 2014, p. 97-116.

25. *Afrotopia* (Éditions Philippe Roy, 2016), p. 95.

26. For its 2010 exhibition *We Want Miles*, the Montreal Museum of Fine Arts illustrated the context of the African American struggles associated with jazz in the United States and in Montreal. However, I realize now that we should have paid more attention to the title chosen for the promotional poster—*Colour of Jazz*—for the 2015 exhibition *1920s Modernism in Montreal: The Beaver Hall Group*. Although the efforts of the women of the Beaver Hall Group to assert themselves as artists were a subject of the exhibition, the title referenced a different struggle that was never evoked in this exhibition: a case of colour blindness.



The Art of Inclusion, 2016
Photo: MMFA, Christine Guest_Photo Sébastien Roy

(1865-2016) in 2016, why are they confined to the Musée du quai Branly—Jacques Chirac? Do they have no relevance outside the walls of a museum dedicated to *les arts premiers* (the “primitive” arts)? If Monaco and the Fondation Vuitton can devote entire exhibitions to contemporary African art, why are we not inviting more French Black artists as subjects, whether in a spirit of dialogue or disruption? If we can invite foreigners like Dany Laferrière, Toni Morrison, and even Jay-Z and Beyoncé to the Musée du Louvre, why are we not also inviting more Blacks from France into our museum institutions? “Le secteur culturel semble frappé de *color blindness*. Ne pas voir les couleurs, c’est aussi ne pas voir quand il n’y a pas de diversité” [“The cultural sector seems to suffer from colour blindness. Failure to see colours is also a failure to see a lack of diversity”], notes Audrey Gouimenou,²⁷ of the Mona Bismarck

American Center, a Parisian cultural centre dedicated to American art.

Two experiences of the Montreal Museum of Fine Arts shine a light on certain principles—or taboos—in French society when it comes to colonial and racial issues. In 2015, for the exhibition *Marvels and Mirages of Orientalism: From Spain to Morocco, Benjamin-Constant in His Time*, I as curator was able to observe the difference in perspectives between French historiography, which sometimes reduces Orientalism to a grammar of forms, and the Anglo-Saxon perspective, which is informed by post-colonial and feminist historiography, thanks in part to the seminal work of Edward Saïd and Linda Nochlin. Having worked on these issues with Christelle Taraud²⁸ and Valerie Behiery,²⁹ I had invited (only for the Montreal iteration) contemporary Moroccan artists

27. See the article by Bernard Hasquenoph, “Musées – la difficile intégration des Afro-descendants,” *Le Quotidien de l’Art*, no. 1687 (March 22, 2019).

28. “Une féminité orientale érotique et exotique en suspension,” in *Benjamin-Constant: Marvels and Mirages of Orientalism*, Nathalie Bondil, ed., exh. cat. (The Montreal Museum of Fine Arts; Hazan; Yale University Press, 2014), p. 213-222.

29. “Regards contemporains – Trois femmes, trois artistes. Entretiens avec Yasmina Bouziane, Lalla Essaydi et Majida Khattari,” in *ibid.*, p. 250-255.



Photos from the installation, *From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present*
Photo MMFA, Denis Farley

Yasmina Bouziane, Lalla Essaydi and Majida Khattari to turn their gaze on the stereotypes of the harem in order to create disruptions with the odalisques depicted in the paintings. Thanks to this project, their works entered the Museum's collection. The Montreal Museum of Fine Arts also partnered with the Michaëlle Jean Foundation to organize several artistic initiatives, including "4th Wall: Make the Invisible Visible," a pilot project with youth from Black communities in Canada in 2014, followed in 2016 by "The Art of Inclusion: Muslim Youth Take the Lead," in collaboration with the Institute for Research and Education on Race Relations (IRERR). Afterwards, this pilot project was successfully exported to the French cities of Marseille, Bordeaux, Lyon, Toulouse and Lille as part of FRAME (French American Museum Exchange), but of course the title had to be changed in order to remove any racial or confessional connotations, in

accordance with the laws of France, a country where positive discrimination is perceived as carrying the risk of stigmatizing a community.

In 2018, the Montreal Museum of Fine Arts' two summer exhibitions—*From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present*, running concurrently with the complementary *Here We Are Here: Black Canadian Contemporary Art*, approached these issues with the inclusive perspective of preparing our visitors as well as our teams for the Museum's next big project: the creation of the Stéphan Crétier and Stéphanie Maillery Wing of the Whole World³⁰ and Togetherness that was to open the following year. As curator of the *From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present* exhibition in Montreal, this project³¹ appealed to me because it allowed us to tell the story of the decolonization of

30. The name of the newly installed galleries, "Whole World," was adopted following a suggestion by Eddy Firmin, in reference to Édouard Glissant.

31. The exhibition *From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present* presented at the Montreal Museum of Fine Arts from May 12 to September 16, 2018, was adapted from the Picasso primitif show developed by the Musée du quai Branly – Jacques Chirac, in co-production with the Musée national Picasso-Paris. The different layouts and titles reflect the contrasting, but not conflictual, perspectives between myself as curator in Montreal and Yves Le Fur, the curator of the exhibition in Paris. Unsurprisingly, the title chosen by the Musée du quai Branly did not attract any negative comments in France, something that would have been unthinkable in America.



Mohau Modisakeng – Born in Soweto, South Africa in 1986 – Passage – 2017 – Three-channel video installation, 3/3 – 18 min 49 s, 90 x 120 cm - The Montreal Museum of Fine Arts, purchase, the Appel family fund in memory of Bram and Bluma Appel.

the gaze over a century, that of Picasso: He was born in 1881, a year before the opening of the Musée d'Ethnographie du Trocadéro and four years before Africa was divided up among the European colonial powers in Berlin in 1885. He died in 1973, before the last African decolonization, which took place in Angola in 1975. This century plays out like a book in which the emancipation of an entire continent recounts the emancipation of the gaze, from appropriation to re-appropriation. What were the stages in this "decolonization of the gaze" from the last century to the present day? In Montreal, the exhibition tells the story of "the museum of the Other," from the legacy of a colonial world to its current redefinition as a globalized one. As Mbembe writes: "Pour accompagner la naissance de cette nouvelle histoire mondiale—mais

décentrée—des arts, l'Afrique a besoin de s'écrire elle-même. Afin d'y parvenir, elle doit nécessairement rompre avec le paradigme ethnologique qui l'aura enfermée depuis plus d'un siècle dans le corset du primitivisme ou du néo-primitivisme"³² ["To join the birth of this new world art history—however decentralized—Africa needs to write about itself. To do so, it must by necessity break with the ethnological paradigm that has confined it for more than a century in the straitjacket of primitivism or neo-primitivism"].

For *From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present*, I created the role of a "disruption agent" with Montreal cultural anthropologist Shelley Ruth Butler, who had studied the controversy surrounding the exhibition *Into the Heart of Africa* shown at the Royal Ontario Museum in 1989-1990.³³

32. "Penser par éclairs et par la foudre," Achille Mbembe in an interview with Seloua Luste Boulbina, *Collège International de Philosophie*: Rue Descartes, no. 83 (2014), p. 97-116.

33. *Contested Representations: Revisiting into the Heart of Africa* (Routledge-Taylor & Francis Group, 1999).



Theo Eshetu – Born in London in 1958 – Atlas Fractured – 2017 – Video – 18 min – The Montreal Museum of Fine Arts, purchase, Horsley and Annie Townsend Bequest.

worked with the Museum as a 'disruption agent' in order to identify opportunities to deepen our vision of a critical, reflexive, and inclusive exhibition. The result is a richly layered, multi-vocal exhibition that interweaves art and history to tell a story that is larger than Picasso. The exhibit encourages reflection on appropriation, and on the power of art to address legacies of the past, to enact resilience, and to envision alternative futures."³⁴ Taking a cross-cultural approach, I wanted to include the perspectives of contemporary African and African diaspora artists in this narrative. A member of the Advisory Committee,³⁵ Dominique Fontaine, a Canadian curator of Haitian descent, also expressed a desire for the exhibition to give "un aperçu de la vitalité et du dynamisme

de la création contemporaine africaine. Les oeuvres d'artistes contemporains présentées témoignent aussi de l'appartenance de l'Afrique et de ses diasporas au présent et au monde"³⁶ ["a glimpse of the vitality and dynamism of contemporary African art. The works by contemporary artists presented here bear witness to the fact that Africa and its diaspora belong to the here and now and to the world"]. The borders that have traditionally marked the narratives of modernism are now blurred. Today's world artists assert a transnational identity.

These perspectives thus offer multiple points of view on the question of modernism and the moral imperative to rethink it imposed by our contemporary cultural diversity, with

34. The Montreal Museum of Fine Arts press release, May 9, 2018.

35. In addition to the co-curator Erell Hubert, Curator of Pre-Columbian Art at the Montreal Museum of Fine Arts, my Advisory Committee in Montreal was also made up of Shelley Ruth Butler, Cultural Anthropologist at the Institute for the Study of Canada, McGill University; Mary-Dailey Desmarais, Curator of International Modern Art at the Montreal Museum of Fine Arts; Dominique Fontaine, independent curator and Founding Director of aPOSteRIORi; Jacques Germain, Art Dealer and Africanist; James Oscar, art critic; and Constantine Petridis, Chair and Curator of African Art and Indian Art of the Americas at the Art Institute of Chicago.

36. The Montreal Museum of Fine Arts press release, May 9, 2018.



Molidja Kitenge Banza – Born in Kinshasa (Democratic Republic of the Congo) in 1980 – Authentic No. 1 – 2017 – Inkjet print on paper, 1/5 – 91.5 x 66.3 cm – The Montreal Museum of Fine Arts, purchase, William Gilman Cheney Bequest.

its blend of plurality and hybridization. By inviting works by contemporary Black artists and placing them in face-to-face conversations, we chose to integrate an intercultural approach into the chronological layout of the Montreal show through the photographs of Edson Chagas, Omar Victor Diop, Samuel Fosso; the video creations of Theo Eshetu, Mohau Modikaseng; and the works of visual artists such as Omar Ba, Romuald Hazoumé, Nicholas Hlobo, Masimba Hwati, Molidja Kitenge Banza, Yinka Shonibare MBE and Pedro Pires. Women artists such as Zanele Muholi, Zina Saro-Wiwa and Mickalene Thomas challenged the stereotypical depictions of Black women in art. After meeting them at the 2018 Power of the Arts Forum,³⁷ we invited the Montreal-based The Woman

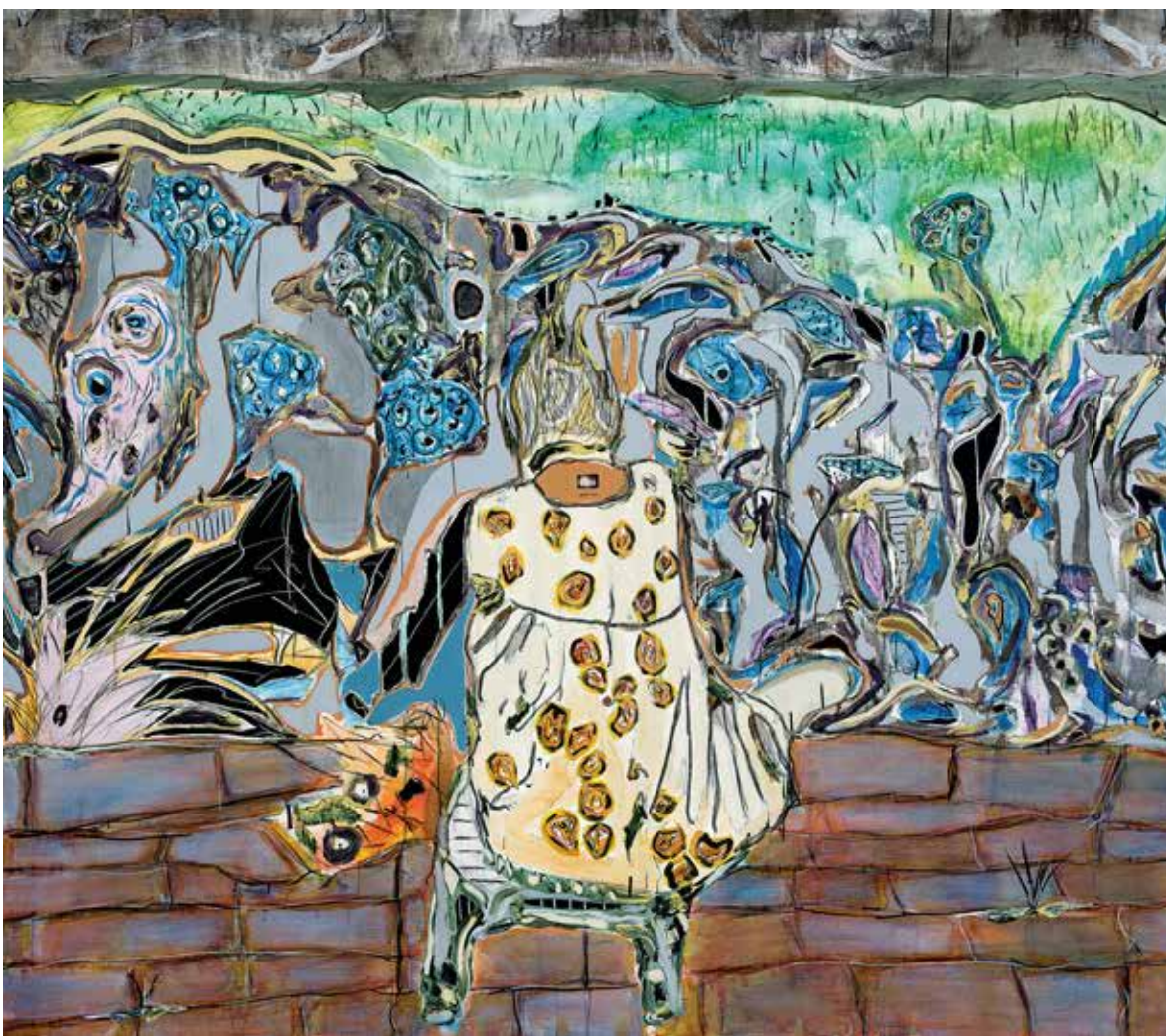
Power collective, a subdivision of Never Was Average, to propose a counterpoint to Picasso's *Demoiselles d'Avignon* by creating a platform for the positive representation of Black women. As Joanna Chevalier, founder and artistic director of The Woman Power explained, the idea was to "mettre de l'avant des talents féminins de la scène artistique locale"³⁸ ["showcase the talents of women on the local art scene"]. Most of the contemporary works were acquired for the Museum's collections.

To understand this evolution of the gaze, the layout of *From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present* takes the visitor through the century, as if through the pages of a history book, offering a vast and richly documented chronological portrait. Entitled "Preface: Obscurantism in the Age of Enlightenment," the first gallery featured the work of contemporary artists exclusively. "Cette rencontre commence non par l'oubli démesuré qui ferait de tous des somnambules, non par un révisionnisme que cachent mal les appels au positivisme scientifique [...] mais par le dépaysement réciproque" ["This encounter begins not with the colossal omission that would make sleepwalkers of all of us, nor with a revisionism poorly disguised by calls for scientific positivism... but with a reciprocal disorientation"] writes Mbembe in *Sortir de la grande nuit*.³⁹ The well-established British-Nigerian artist Yinka Shonibare MBE used multiple strategies, including ironic self-ethnography. In his major work, *The Age of Enlightenment*, a figure walks with neither head nor conscience, sporting a gold-plated prosthetic leg... but with Voltaire's *Candide* tucked under one arm. Soweto-born artist Mohau Modisakeng presented his three-channel video installation *Passage* in the South African pavilion at the Venice Biennale

37. The Montreal Museum of Fine Arts and the Michaëlle Jean Foundation brought together over 100 speakers, artists, researchers and organizations for this national conversation on the power of the arts, which took place from February 16 to 18, 2018.

38. The Montreal Museum of Fine Arts press release, May 9, 2018.

39. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (La Découverte, 2010).



Manuel Mathieu – Born in Port au Prince in 1986 – Self-portrait – 2017 – Acrylic, oil stick, charcoal, spray paint, chalk and masking tape on canvas – 177.8 cm x 203.2 cm x 4.1 cm – The Montreal Museum of Fine Arts, purchase, Hélène Couture Fund – Photo: MMFA.

in 2017: the work symbolizes the historical deportation of Blacks to Cape Town—the first European colony—through its depiction of three characters in boats destined to drown as their mandorla-like boats slowly fill with water. The third artist featured in the first gallery was Senegalese photographer and “Afro-optimist” Omar Victor Diop, who reclaims prominent figures who have been left out of Black history. His self-portraits reference models in such works as *Portrait of Jean-Baptiste Belley*, France’s first Black deputy, painted by Girodet in 1798.

Several Black women artists featured in the exhibition explored the theme of the “Black Venus.”⁴⁰ The customary nudity of African women reinforced the White, patriarchal colonial misinterpretation that associated this nudity with the state of nature while clothing symbolized civilization. The exposed and objectified body of the Black woman has imprisoned Black femininity in a perpetual iconography of sensualism. Mickalene Thomas uses acerbic humour to reclaim her identity as an African American, feminist, lesbian, figurative and sexy woman

40. “Hottentot Venus” is also the name given to the slave Saartjie Baartman (about 1789-1815), whose exploitation caused a scandal; she was exhibited in public during her lifetime and, after her death, was dissected and her skeleton and body cast were displayed in Paris until her remains were returned to her homeland of South Africa in 2002.



Shanna Strauss – Born in Arlington, Virginia. Lives and works in Montreal. *Memory Keepers* – 2017 – Photo transfer, acrylic, wood burning and carving on reclaimed wood – The Montreal Museum of Fine Arts, in the process of acquisition.

in *I Learned the Hard Way*. Her photographs feature powerful women who are in full possession of their strength and charisma. She criticizes modern art history for rendering Black women invisible and reducing them to archetypal fantasies, often casting them in subservient positions. "The power of the gaze... is forcing the viewer to see my subjects—to recognize them."⁴¹ This ambiguity of the feminine is reflected in the representation of hair. In her *Dark Lioness* self-portraits, Zanele Muholi uses hairstyles and headgear to highlight the symbolic importance of hair in South African identity: "I'm reclaiming my blackness, which I feel is continuously performed by the privileged other."⁴² For her part, Nigerian-born multidisciplinary artist Zina Saro-Wiwa organized performances using her own neo-Ogoni masks, traditionally reserved exclusively for men. Saro-Wiwa seeks to reclaim the male-dominated masquerade by allowing only women to wear her creations, which signify sadness, anger and abandonment.

From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present closed with *Atlas Fractured*, a work by video artist Theo Eshetu. Born in London and based in Rome after having lived in Senegal and Ethiopia, Eshetu embraces a global artistic perspective inspired by his "pan-national" life. Presented

41. Mickalene Thomas, "Mickalene Thomas by Sean Landers," *Bomb*, 2011.

42. Zanele Muholi in S. D'Aliesio, "Zanele Muholi's Somnyama Ngonyama – Hail the Dark Lioness," *British Journal of Photography* (2018).



Eddy Firmin, called Ano – Born in Pointe-à-Pitre, Guadeloupe. Lives and works in Montreal. [Danger, Singularity and Strange-ness] – 2016 – Glazed earthenware, porcelain, gold and steel, 1/3. Collection of François Dell’Aniello and Serge Sasseville

at Documenta 2017, his video installation entitled *Atlas Fractured* superimposes portraits of living people or sculptures over ancient masks from the Ethnological Museum of Berlin. With this work, Eshetu questions the geopolitics of borders by using media to “create or construct an artistic message, a sort of personal reality rather than an institutional reality or a political reality.”

Contemporary African artists and artists of African descent are thus stepping up and appropriating the codes of European art history in order to disrupt and challenge them. Cameroonian photographer Samuel Fosso creates satirical self-portraits that parody the trappings of power reflected in European colonialism. His work *The Chief (He Who Sold Africa to the Colonizers)* is a critique of the dictator Mobutu, who holds a bouquet of Van Gogh’s sunflowers in the place of a royal sceptre. Kehinde Wiley has acquired an international reputation by building on a fundamental message: “Peindre, c’est témoigner du monde dans

lequel nous vivons. Les Noirs vivent en ce monde. J’ai choisi de les intégrer. C’est ma façon de dire oui.” [“Painting is about the world we live in. Black people live in the world. My choice is to include them. This is my way of saying yes to us”]. Based on a fifteenth-century Russian icon, Wiley’s painting *Simeon the God Receiver* depicts a model whose athletic body is covered in tattoos evoking religion, hip-hop culture and street gangs. Born in the Democratic Republic of the Congo and having lived in France, Moridja Kitenge Banza is also a Montrealer. In his photograph *Authentic No.1*, he borrowed an African mask from the Montreal Museum of Fine Arts’ collection to provide the face of his Christ Pantocrator. In this official-looking portrait, he proudly asserts his multiple, contemporary identity. A century later, we have almost come full circle, from aesthetic appropriation to re-appropriation. The art of today can be read in terms of a back-and-forth aesthetic movement between pluralistic identities.

When I heard that the Royal Ontario Museum in Toronto was preparing a bold exhibition entitled *Here We Are Here: Black Canadian Contemporary Art*,⁴³ I thought that this project would be the perfect complement to an “artistic Google Map” in Montreal. Dominique Fontaine and Julie Crooks, two all-too-rare Black women curators in Canada, had done a remarkable job working with Silvia Forni⁴⁴ on this critical and inclusive avant-garde project with Black Canadian artists. Their exhibition challenged preconceived notions of the experience of Black people in Canada through the work of eight contemporary artists: Sandra Brewster, Sylvia D. Hamilton, Chantal Gibson, Bushra Junaid, Charmaine Lurch, Esmaa Mohamoud, Michèle Pearson Clarke and Gordon Shadrach. While Canada

43. At the Royal Ontario Museum from January 27 to April 22, 2018, followed by a run at the Montreal Museum of Fine Arts from May 12 to September 16, 2018.

44. The curatorial team was composed of Silvia Forni, Curator of African Arts and Culture at the Royal Ontario Museum, Toronto, Julie Crooks, Assistant Curator at the Art Gallery of Ontario, Toronto, Dominique Fortin, previously cited, and, for the Montreal Museum of Fine Arts, Geneviève Goyer-Ouimette, Gail and Stephen A. Jarislowsky Curator of Quebec and Canadian Contemporary Art from 1945 to Today.

is widely celebrated as a triumph of cultural diversity, it is not immune to stereotypes and historical blind spots. Audacious and necessary, this exhibition offered multiple points of view on the deep-rootedness and complexity of our interconnected histories. These artists challenge the dominant narratives that have reduced the Black Canadian experience to one of perpetual immigrants or newcomers by exposing deep historical traces of the Black presence in the country. By presenting multiple voices and sensitivities, this exhibition disrupts simplistic and comforting narratives, while affirming the longstanding relevance of Black people to the fabric of Canada. As Dominique Fontaine explains: "Contemporary art allows us to explore perennial questions of race, exclusion and belonging from another angle. This exhibition renounces the idea of a single narrative, it shifts the paradigms and prompts us to unlearn, so that we may have a truer knowledge of our history, the history of art and the production of contemporary art exhibitions in a Canadian context."⁴⁵

We thus decided to present the *Here We Are Here: Black Canadian Contemporary Art* exhibition alongside the *From Africa to the Americas* show as a complementary Canadian contemporary art component. Since there were no Quebec artists in the Royal Ontario Museum show, I wanted to add the work of three Montreal artists chosen by the curators, in the form of self-portraits:⁴⁶ Guadeloupe native Eddy Firmin, called Ano, through his delicate self-portrait in ceramic, made an uncomfortable connection between the slavery of the past and modern-day overconsumption as a form of slavery; Manuel

Mathieu offered a painting that pays tribute to his grandmother, the first immigrant of his Haitian family to arrive in Montreal; and Tanzanian-American artist Shanna Strauss depicted her ancestor Leti, who heroically organized a rebellion against German colonialists in Tanzania, reminding us of the importance of preserving oral memory and of the role played by women in the history of anti-colonial struggle.

"On peut dire que la pensée post-coloniale est, à plusieurs égards, une pensée-monde [...] Mais la critique post-coloniale est également une pensée du rêve : le rêve d'une nouvelle forme d'humanisme—un humanisme critique qui serait fondé avant tout sur le partage de ce qui nous différencie, en deçà des absolus. C'est le rêve d'un *polis* universelle puisque métisse" ["It can be said that post-colonial thought is in many respects a global way of thinking... But post-colonial thought is also a dream: a dream of a new form of humanism, a critical humanism founded above all on sharing what differentiates us, short of absolutes. It's the dream of a *polis* that is universal because ethnically diverse], writes Mbembe.⁴⁷ Rejecting the idea of an art without evolution, he advocates for a "circulation of worlds," with Africa being the body of a genealogy of overlapping objects, the aesthetic continent of a vast diaspora made up of works emerging from an imaginary in constant flux. The Eurocentrism that made the European canon the cultural focal point, relegating all other art to the periphery, must be rethought with a view to reinventing art history. These acquisitions, along with upcoming reinstallations and the exhibition program⁴⁸ for culturally diverse

45. The Montreal Museum of Fine Arts press release, May 9, 2018.

46. The works by Manuel Mathieu and Shanna Strauss were added to the Montreal Museum of Fine Arts collection and the acquisition process is under way for other works displayed in the exhibition.

47. In *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (La Découverte, 2010).

48. We exhibited works by Miles Davis in 2010 and by Kerry James Marshall in 2016, as part of the Biennale de Montréal. Upcoming projects include a 2019 exhibition devoted to Omar Ba, in partnership with The Power Plant in Toronto, a Jean-Michel Basquiat exhibition (project) in association with the Musée de la Musique, Paris, in 2021, not to mention the *Impressions* residencies for artists from Montreal's culturally diverse communities, offered in collaboration with the Conseil des arts de Montréal. I also published a *carte blanche* article on this subject entitled "Je est dans nous," in the journal *Diversité Artistique Montréal, TicArtToc*, no. 7 (Fall 2016), p. 28-29.

artists, reflect the Montreal Museum of Fine Arts' support for a lasting transformation in the representation of Black artists, while recognizing the need for constant vigilance and determination in order to continue to move forward on this path.

We want to show the true colours of Montreal. While searching for an inspiring image for our future Stéphan Crétier and Stéphanie Maillery Wing of the Whole World and Togetherness, I discovered Angélica Dass' *Humanae* project.⁴⁹ For this

international project, the Brazilian artist came to photograph over one hundred Montrealers as part of a human mosaic of our citizens' skin tones mixed with those of citizens of the world. This monumental work exposes the diversity and chromatic range of human skin on a planetary scale, challenging the simplistic notion of a single "flesh colour." Simultaneously action, performance and artwork, this humanist palette speaks to us viscerally of our global society, of coexistence and of Montreal. A concept both simple and powerful.

49. Since 2012, Dass has been creating a giant mosaic comprising thousands of human portraits whose skin tones are identified using the Pantone® chart, a universal colour coding system. Based on an 11-by-11 pixel sample from each subject's face, the artist extracts the precise shade of the skin and matches it to a numbered Pantone® colour.



Nathalie Bondil
Director General and Chief Curator
The Montreal Museum of Fine Arts
March 2019

French and Canadian, art historian Nathalie Bondil has been Director General and Chief Curator of the Montréal Museum of Fine Arts (MMFA) since 2007, propelling it to become one of the most visited art museums in North America and doubling the attendance. A committed and innovative museologist, she successfully curated and lead dozens of original exhibitions on music, cinema and fashion among them ¡Cuba! Art and History from 1868 to Today and Peru: Kingdoms of the Sun and the Moon.

Nathalie Bondil is vice-chair of the Canada Council for the Arts. She has received, among others, two honorary doctorates (McGill University, 2013; Université de Montréal, 2015) as well as the Peter Herrndorf Award for Leadership in the Arts (2018). She is a member of the Order of Canada, Ordre national du Québec and Ordre de Montréal, as well as Chevalière de la Légion d'honneur and Officière of the Ordre des Arts et des Lettres of the French Republic.



CORPS NOIR CAPITAL DISCURSIF

LE MODÈLE NOIR, DE DENISE MURELL AU MUSÉE D'ORSAY



Eddy Firmin

« Il faut un travail considérable pour éliminer du récit toute émotion, toute présence d'un moi, le déshumaniser pour en faire de la « théorie ». [...] À la fin [...] »

Ce qui nous reste, c'est une calculatrice avec un point de vue ».

Lee Maracle, poétesse autochtone canadienne, 2018, p.41-42

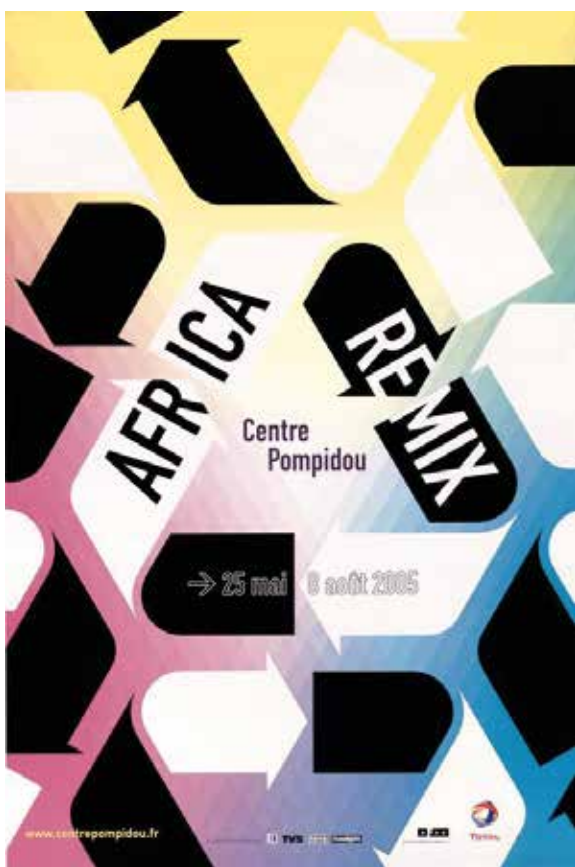
Le 26 mars 2019 s'est ouvert l'exposition *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*. À la lecture de l'annonce, j'ai eu un moment de flottement. Il me revient avoir regardé par la fenêtre. À l'autre bout du jardin, la cuisinière en plastique de ma fille semblait couler dans la neige molle du printemps tel un navire en perdition. Quelque chose en moi faisait de même, en noyant ma voix sous une indicible tristesse. Pourquoi éprouvais-je un sentiment de deuil, alors que cette exposition centrée sur le modèle noir recevait des critiques dithyrambiques de la part d'un cœur impressionnant de comédiens, footballeurs, historiens, écrivains et sociologues Noirs? Que m'était-il donné de voir? Pourquoi me semblait-il "qu'ils" étaient encore une fois, dépossédés d'eux-mêmes?

"Ils" étaient cette absence entretenue qui ne gênait pas, une évidence qui ne manquait pas. Depuis Beaubourg en 2005 et le grand tremblement d'Africa Remix qui avait réévalué le statut du praticien Africain contemporain, "Ils" avaient été envahis par l'espoir. Cependant, au fil de la décennie, une même gêne leur était revenue comme un point de côté. De, *The Color-Line* en

2016, et, *La Peinture des Lointains*, en 2018 du Quai Branly à la présente exposition, leur absence était devenue béance. Ce "ils", était une classe de praticiens subissant une version nouvelle de la ségrégation. Où se trouvait cette énième génération de peintres, sculpteurs contemporains des DROM, c'est-à-dire de Guadeloupe, de la Réunion, Martinique, Guyane, Mayotte, Nouvelle-Calédonie (frontispices de millions d'âmes françaises) qui avaient entamé depuis près d'un siècle la longue marche menant à la reconstruction de leur imaginaire brisé? Où étaient-ils, ceux qui par la pratique picturale, se réappropriaient des corps individuels et collectifs anéantis par des siècles d'esclavages?

En somme, pourquoi cette classe d'artistes contemporains, sans le moindre doute la plus légitime, la plus avisée sur la question du modèle noir en France était-elle abîmée dans son effort et sa dignité?

Il paraît dans cet ensemble bouillonnant de questions, que le Musée d'Orsay n'était pas la cause de cette blessure, mais seulement le révélateur. Ma voix n'est donc pas celle d'un réquisitoire contre l'exposition mais plutôt l'expression d'un manque. Celui-ci met à



Affiche Africa Remix - 2005

jour, un dispositif de partage de savoir à sens unique.

MANGUIER I' CONTEXTE MUSÉAL GLOBAL ET UN SUJET IDÉAL POUR UN MASTODONTE

Un adage des Antilles dispense cette sagesse populaire : *«personne ne cherche à cueillir des fruits dans un manguiers stérile»*, signifiant que tout projet richement doté est lieu de vives discussions. Ce faisant, il importe de dire ce qu'est ce manguiers du Musée d'Orsay et ses fruits. Cette exposition, *Le modèle noir*, de Géricault à Matisse, a le mérite d'éduquer en redonnant un nom, une dignité à des corps invisibilisés et considérés comme de simples contenants symboliques. Avec elle, la France s'émeut ainsi de son

aveuglement. On pourrait même dire qu'enfin, elle met le pied à l'étrier. De même, si on veut savoir comment s'est constituée la saveur discursive de ce musée, on ne saurait ignorer le sol sur lequel il est enraciné.

Le Musée d'Orsay fait partie du *Groupe international des organisateurs de grandes expositions* qui relie certains des plus grands musées de l'espace francophone et Occidental. Ces grandes institutions s'échangent des expositions en fonction de leurs fonds d'œuvres. Le Musée d'Orsay a donc appelé à lui une exposition mettant en valeur son fond d'œuvre colossal sur le sujet. Dans cet écosystème de l'art, chaque musée a son propre mandat. Le sien s'arrête à l'époque moderne.

Contrairement à certains groupes culturels, l'Occident a concentré énormément d'efforts sur la représentation du corps, ses émotions et ses symboliques. L'époque moderne (qui fait suite à l'orientalisme), soit du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e, a ceci de particulier qu'elle introduit massivement le corps noir dans la peinture. Cette surreprésentation (comparé aux époques passées) est due à l'abolition de l'esclavage qui survient au milieu du XIX^e siècle. La France ajoute ainsi des millions de citoyens de couleurs à sa nation. Sur cette période de représentation, notamment grâce à son immense fond d'œuvres impressionnistes, le Musée d'Orsay fait figure de mastodonte mondial (avec plus de 5 200 peintures).

Ainsi, il n'est pas surprenant que le musée ait accueilli, enrichi et revisité l'exposition présentée à la Wallach Art Gallery de l'université Columbia à New York. Proposée par l'Africaine-Américaine, Denise Murell, l'exposition, *Posing for modernity, The black model from Manet and Matisse to Today*,² (Poser pour la modernité, le modèle

1. Arbre fruitier le plus répandu en Caraïbe et dans l'océan indien. Cueillir ses fruits en lui lançant des cailloux est un sport national aux Antilles. Un arbre en santé peut produire près d'une tonne de fruits par saison. Les variétés de mangues ainsi que leurs saveurs sont infinies.

2. À la Wallach Art Gallery de l'université Columbia de New-York : visite virtuelle à l'adresse : <https://vimeo.com/297341109>



Posing Modernity © Columbia's Wallach Art Gallery

noir, de Manet et Matisse à aujourd'hui) était un objet pensé à la démesure du Musée d'Orsay. L'exposition d'origine imaginée par Murell offrait une perspective inédite, une lecture de l'histoire de l'art, en contexte, du point de vue de son corps de femme Africaine-Américaine. Comme le titre de cette exposition l'indiquait clairement, il s'agissait d'un regard d'hier à aujourd'hui. Il s'agissait, notamment avec le terme "aujourd'hui", de dévoiler comment les peintres Africains-Américains se sont réapproprié leur corps. Au regard de cette exposition, et selon la formule informatique, ces quinze dernières années, la France n'a eu de cesse de mettre à jour son logiciel de compréhension des praticiens Noirs.

MANGUIER II

FIN DE LA RHÉTORIQUE DE LA PATIENCE

Une fois ce portrait dressé, il devient difficile d'ignorer que l'espace muséal français a une certaine manière de bâtir ses

misés à jour successives. Il renouvelle son imaginaire en rayant constamment une classe de praticiens Noirs propre à son histoire, à ses lieux et à ses géographies.

Depuis ma position transnationale et transculturelle – au Québec – je perçois distinctement une injustice qui se réitère inlassablement, car il est dit à chaque exposition à cette classe de praticiens, « *ce n'est pas notre propos, ce n'est pas le lieu, ni l'endroit !* » Avec le siècle passé et l'importante décennie qui vient de s'écouler, cette rhétorique de la patience s'effrite sous les assauts de la répétition. Même la contre-attaque des institutions consistant à faire de la voix du praticien revêche à sa condition de nuit, une voix "vacarme nègre" s'est usée à l'usage. Déjà en 1961, le poète Guy Tirolien³ écrivait de cette rhétorique de la patience et de sa contre-attaque : « *Ta flûte leur est tam-tam, ton tam-tam vacarme/et quand tu crois chanter, ils s'effraient de tes cris* ». En réponse à cette perception instinctive, Tirolien invitait

3. Un temps administrateur colonial au Cameroun et au Mali, il fait partie de ces antillais déchirés sur toute la longueur de leur âme. Ils ont été témoins de la violence des imaginaires et des violences coloniales depuis une inconfortable position de pouvoir.

le praticien noir à faire preuve d'un surcroît d'humanité, et ajoutait, «*sur la vieille guitare des sentiments humains, est-il des cordes sourdes au baiser de nos doigts?*» (Tirolien, 1961, p.72). En simple passeur d'imaginaire, il m'importe de puiser dans ce surcroît d'humanité afin de continuer le dialogue.

En effet, ni les récriminations ni le long sanglot de l'homme Blanc ne sont des bases de dialogue fiables. De même, l'imaginaire n'est pas une personne, le stéréotype non plus. Il n'existe pas de méchant raciste français, québécois, etc. (hormis ceux que l'on épingle pour leur bêtise extrême), seulement des hommes-brindilles roulés dans le ressac des récits. Car décennie après décennie, siècle après siècle, l'Occident s'accordant toujours un temps rétrospectif, redécouvre avec une même horreur ses aveuglements passés. Pareillement, il importe peu que ma résistance au raturage soit lue comme inappropriée, car ni vous ni moi ne pouvons juger de ce qui sera dit dans les temps rétrospectifs futurs.

MANGUIER III **LA LUMIÈRE DE LA COLONIALITÉ DU SAVOIR**

Moi, noir de ma propre nuit

Le poète Paul Wamo suggère que sa voix nègre vient de loin, d'encore plus loin que lui-même et m'invite à saisir combien la mienne est, elle aussi, «*noir de ma propre nuit*» (Wamo, 2019). Si ma voix est nuit de ma terre d'origine (la caraïbe-française), car située au Québec, elle participe aussi de la propre nuit de l'histoire de l'art français. Cette histoire maîtresse (peut-être bien à cause du sentiment de culpabilité) a repoussé ma voix et celle des miens encore plus loin dans les ténèbres.

M'intéressant de près à la pratique des antillo-guyanais depuis une quinzaine d'années, un certain nombre d'éléments dressent le portrait d'une violence silencieuse.

Par exemple le FNAC (Fonds National d'Art contemporain français) ne recense en 2009 que quatre artistes Antillo-guyanais (Alex Burke, Thierry Alet, Serge Hélénon et Marc Latamie). Ainsi, sur près de 95 000 œuvres de milliers d'artistes, seules neuf œuvres sont le fait de ces 4 artistes. Selon l'Association des critiques d'art de la Caraïbe (AICA Caraïbe du Sud)⁴, les chiffres grimpent : 11 œuvres et cinq artistes avec l'arrivée de l'artiste Ernest Breleur en 2015. Autrement dit, le fond d'art censé garder la mémoire et l'imaginaire national des pratiques visuelles n'affiche que peu d'intérêt à dialoguer avec ces praticiens. Quant aux praticiens d'avant-plan de ces régions ainsi que ceux de la Réunion, Mayotte et Nouvelle-Calédonie, ayant exposé de manière collective ou seuls dans les grandes salles du musée d'Orsay, Beaubourg, le Louvre, le musée d'art moderne de Paris, le Quai Branly ou encore Versailles, le chiffre est de 1 (du moins à ma connaissance): il s'agit du métis Guillaume Guillon Lethière, mort 16 ans avant l'abolition de l'esclavage. En somme, rien de très contemporain.

Moi, réfugié artistique : **Géographie de ma nuit !**

Face à ce constat, j'ai décidé dès 2011 de mener ma carrière et ma recherche doctorale ailleurs, ce qui m'a donné l'occasion d'exposer dans certains lieux qui en France sont tacitement interdits à ma classe de praticiens. D'ailleurs depuis ce nouveau chez-moi québécois, je fais partie de ces artistes afro-descendants hyperactifs qui investissent du temps et des efforts pour plus d'équité culturelle dans les arts⁵. Cependant, je n'ai cessé de porter le regard de l'autre côté de l'Atlantique et dans les Outre-mer Français avec ce secret espoir, aujourd'hui concrétisé, de créer un pont décolonial avec les praticiens des minorités et tout spécialement avec les artistes afro-descendants d'Outre-mer.

Le constat est simple, dans ce là-

4. Ernest Breleur dans la collection du FNAC, article consulté en ligne le 15 janvier 2017, à l'adresse : <https://aica-sc.net/2015/05/03/ernest-breleur-dans-la-collection-du-fnac/>

5. Avec des groupements comme DAM (Diversité Artistique Montréal), Minorit'Art, Oboro ou encore en tant que Conseillé-expert sur la question de la diversité culturelle

bas Parisien, tout semble bâti pour écraser nos voix. Je sais cette réalité, car l'avenir qui m'était promis était celui d'expositions dans des halls de mairies, des salles de quartier, salles de spectacle secondaires ou réaffectées (Parc de la Villette, Mairie de Paris, etc.). Le plafond de verre était placé si bas que ma femme et ma belle-mère (qui a dédié l'entièreté de sa carrière aux arts) ont, sans la moindre hésitation, soutenu mon projet d'exil. Elles refusaient l'idée de voir la France assassiner mes espoirs comme elle l'avait fait avec des centaines d'artistes depuis des générations. Au demeurant, comprendre pourquoi je me considère comme un "réfugié artistique" n'est pas un projet vain ; il permet de saisir une géographie des arts visuels et de toucher à l'histoire d'un incroyable raturage.

La Guadeloupe, la Martinique, la Guyane, la Réunion, Mayotte, La Nouvelle-Calédonie et même la Polynésie française, ont des centaines d'associations, des dizaines de centres de formation des arts et/ou métiers d'art, une trentaine de lycées formant aux arts et deux écoles d'art de niveau national qui dispensent des diplômes jusqu'au niveau Maîtrise. Ne serait-ce que sur les territoires d'Outre-mer Français, des praticiens⁶ de couleur ont été formés par milliers pendant près d'un siècle. Cependant, en groupe ou seuls, aucun ne perce le plafond de verre. Quel pouvoir invisible opère ? Quelle condescendance peut habiter le regard pour que subsiste une telle injustice ?

La parole sans corps :

la parole, pouvoir du divin

Le 3 juillet 2017, un incident devait ébranler silencieusement le milieu des arts-visuel de Martinique. En retour, celui-ci allait éclairer mon regard de manière significative. La chercheuse Anne Catherine Berry soutenait sa thèse en esthétique : *Le corps*

archipélique dans les arts plastiques des Antilles Françaises. Peu après, un collègue artiste-chercheur m'informait que, lors de la soutenance, s'était amorcée une discussion sur l'invisibilité du praticien Antillais. Un juré, qui s'était déplacé de France, avait assuré que « *la France est une nation ouverte à la différence et s'il y avait eu des plasticiens de talent aux Antilles, elle aurait tôt fait de les reconnaître* ». Cette bienveillance paternaliste invitait un peuple à concevoir ses voix visuelles comme inachevées et sans une once de talent. Depuis sa culture maître-étalon, ce juré avait délégitimé tous ces praticiens et en avait fait des enfants immatures, de nouveaux sauvages. Il avait exprimé en peu de mots ce que je m'efforçais à "exemplariser" depuis des années. Le savoir qui nous était "offert" était un moyen de subjugation. La philosophie des arts et ses approches sensibles étaient des objets dont l'Occident était à tout jamais les dépositaires et nous... nous en étions ses éternels débiteurs. Sous les cocotiers, nous... ne comprenions pas la "belle peinture"⁷.

Mais le tour de notre subjugation était ailleurs. Il avait consisté à ôter la théorie du récit, c'est-à-dire à déshumaniser la pensée. Comme le rappelle Laurel Richardson, le récit trahit une parole, un geste, des émotions et plus encore des rapports de force et de pouvoir de celui qui parle (Richardson & Ada, 2005). Et pour cause, depuis le XVII^e siècle, le récit est cantonné au romanesque, au fantasque ou à la littérature alors que la théorie est associée au domaine scientifique⁸. Liée à sa racine "théo" (dieu), la théorie poursuivait un but : imiter Dieu afin de parler à tous depuis un lieu indéterminé. En Occident, le concept de Dieu est défini par un ensemble de codes. Il est omniscient et omnipotent. Autrement dit, il est une lumière intangible, universelle et sans lieu d'énonciation. La théorie en

6. Pas nécessairement des artistes déclarés

7. Action menée récemment par des galeristes Français à la Réunion... Faire découvrir la belle peinture aux peintres Réunionnais... qui avaient là l'occasion de croiser le fer avec des maîtres et une certaine philosophie de l'art héritées des néoclassiques.

8. En somme, depuis moins de 400 ans, l'Occident a séparé littérature et science. Cette pensée qui ôte le corps de l'équation permet de manipuler l'impensable. D'ailleurs l'une de ses premières applications est la traite négrière. La théorie gommait le corps et en faisait des lignes de profits ou de pertes, des projections, des hommes bien meublés.



Philippe de Champaigne(1644) L'Annonciation, Huile sur toile

supprimant les lieux d'énonciations (par exemple le "Nous" de majesté ou encore le "il" impersonnel des textes scientifiques) se conformera à ce code cultuel et culturel qui commande à tout l'espace social. Ce tour de force de l'esprit qui consiste à élaborer une pensée autonome et sans corps, les arts visuels plus qu'à tout autre s'y soumettront sans réserve. En Occident, c'est sans doute l'art le plus marqué par la présence de Dieu⁹. Depuis plusieurs siècles, la peinture agit comme un lieu de déploiement symbolique, d'abstraction et d'évocation du divin. Elle

permet de visualiser la présence de ces codes.

Pareillement, l'Histoire de l'art utilise la théorie afin d'approcher les arts visuels. Elle s'intéresse aux faits, aux mouvements, aux réinventions rapides, aux noms, aux dates ou encore aux styles. Les productions d'art se doivent de répondre à un ensemble de règles, d'intentionnalités et de contraintes sensibles démontrant un très haut niveau d'abstraction. La peinture abstraite étant pure expression de la théorie. Ainsi, ce juré

9. La peinture a été durant plus d'un millénaire accolée à la religion chrétienne, elle en a été le vaisseau quasi unique (depuis Byzance et avant)

tenait un pouvoir immatériel pour éclairer l'ombre et depuis ce saisissement assurait de la magnanimité de la France. Le récit qui trahissait le lieu de pouvoir étant ôté, la théorie nous éclairait. En retour nous n'émettions aucune lumière. Comme le dieu chrétien avait éclairé nos ancêtres esclaves, la théorie nous éclairait. Aujourd'hui, les corps présents dans la peinture de Géricault à Matisse n'étaient-ils pas encore éclairés, renseignés et théorisés ? Ces artistes de ces régions n'étaient-ils pas dans leurs rôles habituels : recevoir un éclairage lumineux, une leçon d'universalisme sur leurs propres corps ? D'ailleurs, toujours sans eux, cette exposition fera escale aux Antilles, plus précisément au Macte. Un rapide regard sur mon espace d'origine, les Antilles, suffit à comprendre comment le raturage opère grâce à la théorie depuis près d'un siècle.

Un siècle de silence

En 1945 naît l'Atelier 45 en Martinique. Celui-ci signe la naissance du premier mouvement contre la colonialité du savoir. Comme le souligne Dominique Berthet (2012), Raymond Honorien, Marcel Mystille et Germain Tiquant se rebiffent contre un voir et un sentir qui, depuis des décennies, enferme les praticiens des Antilles dans un regard doudouiste (sorte d'orientalisme

caribéen empreint de clichés essentialistes sur l'homme Antillais). Ce clivage avec une pratique picturale antérieure signe un point charnière de notre histoire. Il marque une résistance à la colonialité du savoir qui dure depuis près de 75 ans aux Antilles. Il ne fait aucun doute que des révoltes visuelles similaires ont émergé à la Réunion, à Mayotte, en Nouvelle-Calédonie, en Guyane ou Guadeloupe. Ainsi, combien de voix dignes se sont tues d'elles-mêmes, combien de René Corail se sont étouffés de sable et de peinture, combien de Raymond Honorien ont arraché des corps Noirs de la fange des représentations, combien de Serge Goudin-Thebia n'ont pas laissé de feuilles d'arbre à l'imaginaire français ?

En toute logique, ce voyage à sens unique d'une connaissance sans lieu d'énonciation menait aujourd'hui à une exposition où ces corps français étaient encore l'objet d'étude, d'analyses et d'éclairages historiques y compris avec leurs frères Africains-Américains. En un sens, ce titre, *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*, traduit le récit de l'Occident avec des noms sans corps peignant des corps Noirs. Et si jamais le doute m'avait étreint sur cette lecture, l'un des premiers articles sur cette exposition titrera : *De Géricault à Matisse, comment les peintres Français ont représenté les*



Campus Caribéen des Arts de Martinique



Thierry Tian Sio Po (2010), *L'image de l'Occidental dans la peinture Caribéenne*, Acrylique sur toile.

*Noirs au fil des siècles*¹⁰. Mais de quels Français parle-t-on, de cette classe de praticiens ou des hommes Blancs ?

Cette histoire n'est-elle pas celle des d'historiens élevés à la pensée dominante dès leurs premières années d'école ? Néanmoins, ils ne sont coupables de rien, sinon de se conformer au système de partage du savoir qui commande à leur matrice culturelle. Comme nous le suggère le peintre Guyanaïen Thierry Tian Sio Po (2010) et son œuvre, « *L'image de l'Occidental dans la peinture Caribéenne* », en art se jouent d'effroyables rapports de force. Bien que silencieux, ils ont le pouvoir de détruire vos valeurs de l'intérieur. Comme j'ai eu l'occasion de l'écrire dans ma propre thèse, par l'oralité, mes ancêtres esclaves m'ont donné à penser que celui qui n'est pas conscient que le savoir répond à un ensemble de convention sociale toujours localisée participera à renforcer les codes de la culture Occidentale, ce qui se traduit en créole par «les outils du maître ne servent

qu'à construire la maison du maître¹¹».

Pareillement, lors de ces dernières décennies, une série d'ouvrages, y compris le très médiatisé, *Noir : entre peinture et Histoire*, s'interroge sur nos corps dans l'espace Européen et Français sans jamais que ces praticiens soient en position d'éclairer le monde de leur propre regard sur eux-mêmes... Dans de telles conditions de domination par le savoir, peut-on parler de dialogue quand ces voix représentant des millions d'âmes françaises sont continuellement biffées ?

Pourtant l'exposition d'origine faisait exactement l'inverse, et ce, dès le titre. Elle décolonisait le regard de l'Occident et partait du corps noir situé et doté d'une voix afin de faire remonter une lecture à l'œil occidental habitué à lire le monde depuis sa position dominante.

10. <https://www.franceinter.fr/culture/de-gericault-a-matisse-comment-les-peintres-francais-ont-represente-les-noirs-au-fil-des-siecles>

11. Zouti a majo pa ka bat majo



Édouard Manet (1863) L'Olympia, Huile sur toile.

MANGUIER IV : MANGO KOULÉS : IMPARTAGEABLE DE L'EXPÉRIENCE DU CORPS NOIR EN PARTAGE

Nous voici arrivés là où les mangues sont "koulés" (terme créole signifiant : en fausse maturité). Ce projet initial fait suite à une thèse l'Africaine-Américaine Denise Murell. Cette information est centrale pour comprendre le trajet discursif que nous avons emprunté jusque-là.

Denise Murell est une femme de l'élite Africaine-Américaine. Diplômée de Harvard, elle est une businesswoman ayant notamment travaillé à la Citicorp. Elle a néanmoins décidé d'un changement de cap professionnel pour s'adonner à sa passion : l'Histoire de l'art. En 2013, elle défend une audacieuse thèse : « Seeing Laure: Race and Modernity, From Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond » (Voir Laura : « Race et Modernité, de l'Olympia de Manet à Matisse, Bearden et après ») à l'université

Columbia. Cette thèse naît d'une volonté de contextualiser son corps de femme Noire dans l'Histoire de l'art. Le déclencheur de sa recherche, elle confesse l'avoir trouvé face à la persistance du corps professoral à ignorer le corps Noir, debout à côté de l'Olympia de Manet : « Une personne de couleur se tenant debout devant nous, était ignorée »¹².

Ainsi naquit sa proposition postdoctorale, « *Posing for modernity, The black model from Manet and Matisse to Today*¹³ ». Conçue comme un objet de décolonisation de l'imaginaire de ses contemporains sur son corps de femme Noire, elle posait une double question. Comment l'imaginaire de la modernité occidentale s'est-il construit autour de ce corps et comment les artistes noirs[es] et plus spécifiquement afro-américains[es] se sont réappropriés ce corps afin de reconstruire un récit d'eux-mêmes ? Elle interroge longuement des artistes comme Romare Bearden qui a réinterrogé l'esthétique moderne ou Mickalene Thomas

12. How a Businesswoman Became a Voice for Art's Black Models, New-York Times, 28 décembre 2018, Consulté à l'adresse en ligne : <https://www.nytimes.com/2018/12/26/arts/design/posing-modernity-curator-manet-olympia.html>

13. À la Wallach Art Gallery de l'université Columbia de New-York : visite virtuelle à l'adresse : <https://vimeo.com/297341109>



Gwladys Gambie *The Beautiful monster*, 2017

travaillant à se réapproprier son propre corps et sa propre beauté noire.

Dans cet entre-deux, entre être représenté et/ou se représenter, bouillonnent des enjeux liés au genre (comment la femme noire est représentée ?), à la race (Qui me peint ? Un corps blanc ou un corps noir ?), à l'identité (Qu'est-ce qu'être noire d'hier à aujourd'hui ?) ainsi qu'aux politiques de représentations (Qu'est-ce qu'être belle quand on est Noire ?). En somme, elle réinscrit le corps de ces femmes Noires Africaines-Américaines dans une narrativité alternative, elle trouve leur histoire et, pour certaines, leur lieu de naissance. Elle donne vie et dignité à tous ces personnages "sans Histoire". Par ailleurs, son titre pose clairement les enjeux de son projet avec *"to Today"*. En effet, elle s'attache à situer ce corps dans la réalité sociale actuelle. En d'autres termes, le projet est clair : aider sa communauté et le regard dominant à entamer un dialogue sur la base d'un nouvel imaginaire. Ce qui séduit, c'est que cette exposition était un objet social et politique qui avait pour projet de faire bouger les lignes de partage pour une meilleure connaissance des praticiens noirs de son pays et une meilleure compréhension de la lutte que ces artistes ont mené pour s'émanciper des lectures dominantes et Blanches. L'audace de cette exposition résidait dans le fait qu'une femme Noire commissaire avait confronté peintres Blancs et peintres Noirs sur la question de son corps. Depuis son lieu géographique et corporel, Murell retournait "sa" lumière à un monde de l'art qui s'était

jusqu'alors contenté de l'éclairer. Elle avait mis en "pied pour tête" les rapports de forces qui articulent le savoir euro-centré. Elle nous rappelait que le corps Noir est le lieu d'une expérience sociale et culturelle qui possède aussi une expérience impartageable. Cette lecture, d'une étonnante justesse, me rappelait que si j'étais Noir, tout comme elle, je n'avais pas accès à une part de ce savoir "encorporé" propre à sa condition de femme Noire. En d'autres termes, elle me forçait à taire mon imaginaire afin d'écouter le sien. Cette leçon d'une voix minoritaire dans ma propre minorité me rappelait que son projet était de poser un problème depuis un angle nouveau. Pour faire un parallèle avec bien des peuples dominés, dont les autochtones du Québec, il y a nécessité pour les corps étouffés de se dire, en dehors du discours du dominant qui les écrase inéluctablement sous le poids de son propre imaginaire. Pour citer Basma El Omari (2003), ce que revendique Murell, c'est « *le droit d'exprimer sa propre vision de l'Histoire, de nommer [son corps avec ses propres mots]* » (EL-Omari 2003). Mais ce droit, il me semble bien que le Musée d'Orsay l'ait ôté à sa classe de praticiens Noirs Français. Pourtant, Murell avait planté avec intelligence des jalons afin que ce Musée lui emboîte le pas. Dans son catalogue elle avait inséré comme une lettre à la France, une toile de la peintre d'origine Martiniquaise Elizabeth Colomba. Celle-ci avait rhabillé, *Portrait d'une négresse*, de Marie-Guillemine Benoist. Avec cette œuvre Colomba signifiait au monde de l'art qu'il lui appartenait de se dire comme elle le souhaitait et non comme l'Histoire Blanche et euro-centrée l'a voulu.

Du reste, s'il est évident qu'il existe des plafonds de verre pour ces praticiens, il en est de même en France pour des commissaires de classe internationale tels que Claire Tancon ou Johanna Auguiac. S'agirait-il encore et toujours du regard du maître enfermé dans



Elizabeth Colomba (2013) The Portrait, , Huile sur toile

sa tour de verre, je ne le pense pas. En revanche, je pense que dans un cas comme celui-ci, la color-blindness de l'universalisme démontre clairement ses limites. Dans notre contexte transculturel et transnational est-il encore possible de penser le monde de manière mono paradigmatique ? Force est de constater que de plus en plus d'artistes et de commissaires¹⁴ perçoivent le monde de façon "transparadigmatique", c'est-à-dire par une conception située à la confluence des notions d'universalité, de diversité¹⁵, de pluriversalisme¹⁶, de mondialité¹⁷, de créolité¹⁸. Si tous ces acteurs ne sont pas tous au fait de ces notions, toutes ces personnes savent l'importance de laisser les minorités se dire depuis leurs lieux et leurs corps. Ainsi le musée d'Orsay ne nous donne-t-il pas une leçon inverse ?! En somme, nos corps et ceux d'une classe de praticiens Afro-français n'étaient-ils pas ici un capital discursif, captif de "sa" peinture ?

Il est urgent d'écouter ces voix captives depuis un siècle. Il convient aussi de garder

ce fol espoir que dès maintenant ces voix parleront pour elles-mêmes et en dialogue avec les autres voix françaises. Ces artistes qui aujourd'hui vivants inventent demain, ont eux aussi une Histoire. Ils se nomment José Legrand, Mirtho Linguet, Thierry Fontaine, Jack Beng Thi, Shirley Rufin, Jacqueline Fabien, Mickaël Caruge, Gwladys Gambie, Michel Rovelas, Philippe Thomarel, Anaïs Verspan, Bruno Iwa Pédurand, Edwin fanny, Thierry ALET, Annabel Gueredrat, Esther Hoareau, Jean-François Boclé, Joelle Ferly, Alex Burke, Kenny Duncan, Anaïs Verspan, Steeve Bauras, Thierry Major, Marielle Plaisir, Hervé Beuze, Henri Tauliau, Robert Charlotte, Mina Biabiani, Richard-Vicktor Sainsily, Ernest Breleur, Nathalie Leroy-Fievée, Samuel Gélas, Rene Boutin, Mounir Allaoui, Myriam Omar Awadi, Thierry Tian-Sio-Po et tant d'autres encore ayant travaillé sur leur corps collectivement ou individuellement.

Eddy Firmin
Praticien-chercheur

14. Dominique Fontaine, Iris Amizlev, Nathalie Bondil, Cécilia Bracmort, Geneviève Goyer-Ouimette, Laura Vigo, Bernard Lamarche pour ne citer que ceux-là.

15. La diversité culturelle comme point commun de l'humanité

16. Conception multivers où il existe autant d'universalités que de

cultures

17. Enrichissement interculturel comme centre nouveau de l'humanité à l'opposé de l'uniformisation globale

18. Une pensée de l'expérience de l'entre-deux des métissages culturels, génétiques et linguistiques

BIBLIOGRAPHIE

AICA (2015) Ernest Breleur dans la collection du FNAC. Article consulté en ligne le 15 janvier 2017, à l'adresse : <https://aica-sc.net/2015/05/03/ernest-breleur-dans-la-collection-du-fnac/>

Berthet, D. (2012). *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, esthétique de la rencontre 1*. Editions, L'Harmattan.

EL-Omari, B. (2003). *Dépossession territoriale et autohistoires dans : L'écriture des Autochtones du Québec*. Editions, Pierre Ouellet.

Dossier de Presse Musée d'Orsay (2019) Le modèle noir de Géricault à Matisse. Consulté à l'adresse en ligne : https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-detaillee/article/le-modele-noir-47692.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=b8029aa197

Maracle L. (2018) *Nous sommes des histoires, réflexion sur la littérature autochtone*. Editions Mémoire d'encier

Murell D. (2018) *Posing Modernity, The black model from Manet and Matisse to Today*. Editions Yale University Press et New Haven and London

Richardson, L., & Ada, E. (2005). *A method of inquiry dans the sage handbook of qualitative research third edition*. London: Sage Publications.

Smith, M. (2018) How a Businesswoman Became a Voice for Art's Black Models, Article. Consulté à l'adresse en ligne : <https://www.nytimes.com/2018/12/26/arts/design/posing-modernity-curator-manet-olympia.html>

Tirolien, G. (1961). *Balles d'or*. Paris : Présence Africaine

Ver-Ndoye, N., Fauconnier, G. (2018) *Noir: entre peinture et histoire*. Editions Omniscience.

Wamo Paul (2019) *Je demande la Parole*. Document vidéo. Consulté à l'adresse en ligne : <http://paul-wamo.com/>



EDDY FIRMIN
Praticien-chercheur
Phd. Etudes et Pratiques des Arts

Originaire de la Guadeloupe, Eddy Firmin est diplômé de l'École Supérieure d'Art du Havre et de l'Institut Régional d'Art Visuel de la Martinique. Il est titulaire d'un doctorat en Études et pratiques des Arts de l'UQAM.

L'artiste franco-caribéen qui a choisi de mener carrière artistique au Québec trouve en ce lieu un écho à ses propres recherches identitaires. Ce chemin qui le mène en Amérique du Nord a commencé par un cycle international de résidences d'artistes conçu comme une conquête extraterritoriale visant à reconstituer le puzzle de son identité plurielle. Son intérêt pour la céramique et la réflexion théorique guident ses choix au gré de son parcours ; de la Fondation J.Llorens Artigas (2006, Barcelone, Espagne), le Shigaraki Ceramic Culture Park (2008, Koka, Japon), la National Art Gallery (2009, Harare, Zimbabwe), l'École Supérieure d'Art du Havre-Rouen (2009-2010, France), jusqu'au Québec (Canada). L'artiste n'a eu de cesse d'explorer

les limites transculturelles et transnationales de son identité. Il se définit comme explorateur de l'interculturalité.

Aujourd'hui, après plus de 20 ans de pratique artistique professionnelle et sept ans de recherche doctorale à l'UQAM, sa quête aboutit à « La Méthode Bossale pour un imaginaire et une pratique décolonisés ».

Dans sa pratique, Eddy Firmin matérialise ses réflexions par le dessin, la sculpture (notamment son travail de céramique), l'installation, la vidéo, la performance et l'écriture. L'œuvre témoigne en elle-même de l'expérience et du métier de l'artiste. Pour lui, les notions d'artiste ou de multidisciplinarité vont à l'encontre de certaines valeurs ancestrales. «Toutes mes pratiques se nourrissent mutuellement tout en maintenant leurs jeux d'équilibre précaires. Il m'est difficile de dire quelle pratique est la plus importante ou la plus centrale.»

Enfin, fidèle à l'esprit du Gwoka, Eddy Firmin a inventé une série de signes constituant un alphabet qui lui permet de se soustraire à la «colonialité du savoir». Ces codes qui échappent à la compréhension du non-initié ponctuent ses expositions et servent de titres à ses œuvres.

Ces artistes qui aujourd'hui vivants
inventent demain, ont eux aussi une Histoire

JOSÉ LEGRAND, MIRTHO LINGUET, THIERRY
FONTAINE, JACK BENG THI, SHIRLEY RUFIN,
JACQUELINE FABIEN, MICKAËL CARUGE,
GWLADYS GAMBIE, MICHEL ROVELAS,
PHILIPPE THOMAREL, ANAÏS VERSPAN,
BRUNO IWA PÉDURAND, EDWIN FANNY,
THIERRY ALET, ANNABEL GUEREDRAT,
ESTHER HOAREAU, JEAN-FRANÇOIS BOCLÉ,
JOËLLE FERLY, ALEX BURKE, KENNY DUNCAN,
ANAÏS VERSPAN, STEEVE BAURAS, THIERRY
MAJOR, MARIELLE PLAISIR, HERVÉ BEUZE,
HENRI TAULIAU, ROBERT CHARLOTTE, MINA
BIABIANI, RICHARD-VICKTOR SAINSILY,
ERNEST BRELEUR, NATHALIE LEROY-FIEVÉE,
SAMUEL GÉLAS, RENE BOUTIN, MOUNIR
ALLAOUI, MYRIAM OMAR AWADI, THIERRY
TIAN-SIO-PO

BLACK BODY DISCURSIVE CAPITAL

THE BLACK MODEL FROM DENISE MURELL TO THE MUSÉE D'ORSAY



Eddy Firmin
Translation by Sarah Tchou

It takes a lot of work to delete the emotional and passionate self from story, to dehumanize into "theory" [...] at the end [...] what we have left is a calculator with a point of view."

Lee Maracle, Canadian Aboriginal Poetess, 2018, p.41-42

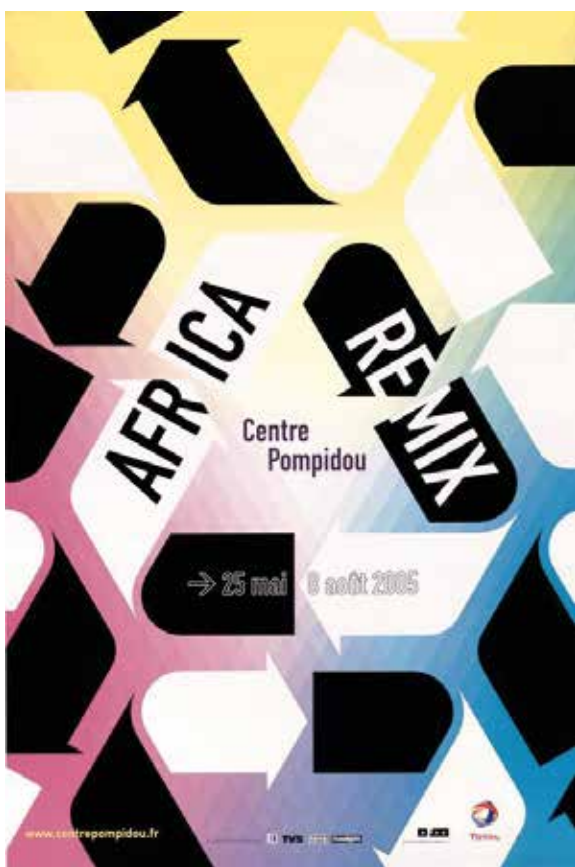
On March 26, 2019, the exhibition *The Black Model, from Géricault to Matisse* opened. I remember the transient state I found myself in after reading the ad. I looked out the window, at the corner of the garden where my daughter's little plastic stove sank in the soft snow of spring. I felt like something inside of me was doing the same, drowning my voice under an indefinable sadness. Why was I feeling a sense of mourning when this exhibition focused on the Black model was greeted by rave reviews and praises from an impressive number of Black comedians, footballers, historians, writers and sociologists? What was I perceiving? Why did it seem to me that "we" were once again dispossessed of ourselves?

"We" were this enduring omission that did not cause any concern; a fact that I did not fail to notice. Since Beaubourg in 2005 and the groundbreaking *Africa Remix* that re-evaluated the status of the contemporary African practitioner, "we" had been feeling a rush of hope. However, in the decade that followed, things returned more or less to the same point and "we" resumed our position in the sidebar. From, *The Color-Line, The Painting of the Faraway* in 2016 and 2018 at the Quai Branly to this current exhibition,

our absence was all too great. This "we" became a class of practitioner undergoing a new version of segregation. Where was this new generation of painters, contemporary sculptors from Guadeloupe, Reunion, Martinique, French Guiana, Mayotte, New Caledonia (home of millions of French souls) who had embarked on a journey toward the reconstruction of their broken consciousness for nearly a century? Where were they, those who by their visual practices reconstructed an individual and collective body destroyed by centuries of slavery and French racism?

In short, why was this class of contemporary artists – who were without a doubt the most legitimate and shrewd on the subject of the Black model in France – inhibited in their effort and their dignity? What are the consequences of this absence for these professionals as well as for the French collective consciousness?

Faced with these burning questions, it seemed clear to me that the Musée d'Orsay was not the cause of this insult, but only a telling symptom. Hence, my voice here is not an indictment against the exhibition, but rather the expression of a shortcoming which feeds and prolongs a mechanism of one-way knowledge-sharing.



Affiche Africa Remix - 2005

MANGO TREE / THE GLOBAL MUSEUM CONTEXT - A MASTODON'S IDEAL SUBJECT

An adage from the West Indies doles this popular piece of wisdom; "No one tries to pick fruit from a barren mango tree", meaning that an abundant project is a place for lively discussion. Therefore, it is important to identify the Musée d'Orsay's "mango tree" as well as its fruits. Indeed, this exhibition, *The Black Model*, from *Géricault to Matisse* deserves credit for educating and giving a name and a dignity to invisible bodies seen in the past as symbolic containers. With this exhibition, France looks into its past blindness. One could even say that at last, the country takes the bull by the horns. In order to understand the particular discursive flavor of this museum's mangoes, it is crucial to take a look at the soil in which they grew.

1. <https://vimeo.com/297341109>

The Musée d'Orsay is part of the international consortium of organizers of major exhibitions which connects some of the largest museums in the French-speaking world and in the West. These big institutions trade exhibitions according to their funds and their strengths. The Musée d'Orsay has called for an exhibition that showcases its colossal amount of artworks on the subject. Within the modern artistic ecosystem, each museum has its own mandate and its own limitations to navigate.

Unlike other cultural groups, the West has focused heavily on the representation of the body, its emotions and its symbolism. We see it in full swing in the modern era that followed Orientalism, from the mid 19th century to the middle of the 20th century (which marked the advent of contemporary art). This period also massively introduces the Black body in painting. A good reason for that is the abolition of slavery which occurred in France in the middle of the 19th century. The Black body, even if consistently depicted in state of subordination and opposition was therefore introduced into social life. From this moment on, thanks to its huge collection of Impressionist works, the Musée d'Orsay, established itself as a mastodon (owning more than 5,200 paintings).

Therefore, it comes as no surprise that the museum hosted, enriched and revisited the exhibition proposed by African-American curator Denise Murrell, *Posing for Modernity, The Black Model from Manet and Matisse to Today*. The exhibition, originally presented at the Wallach Art Gallery of Columbia University in New York¹, offered an unprecedented perspective – a contextualized interpretation of art history, from the point of view of a Black African-American woman. As the title of this exhibition clearly indicated, it was an overview of both past and present days representations, with an emphasis on the term "today" to examine how contemporary



Posing Modernity © Columbia's Wallach Art Gallery

African American reclaimed their bodies and represented the Black model.

Over the past fifteen years, France has tried to deepen its understanding of Black creators. For this reason, this exhibition which gives a voice to a large number of African-American professionals on the subject of their own black body, was of particular interest for the Musée d'Orsay.

MANGO TREE II

THE END OF THE RHETORIC OF PATIENCE

Once we establish this fact, we can pinpoint the ways in which the French museum space updates itself. It builds its new paradigms by constantly cutting out a certain class of Black artists who belong to the history and territory

of the country.

From my trans-national and trans-cultural position (as a Caribbean artist based in Quebec), I clearly perceive a systematic injustice: every new exhibition is closed to that class of visual artists because they are told that now is not the right time for their approach! During this past century and especially this past decade, this rhetoric of patience has been steadily crumbling under the onslaught of repetition. Even the counter position of various institutions wanting to transform the voice of the revolted Black artist into a generic "negro ruckus" has become eroded over time. Already in 1961, the poet Guy Tirolien² described this rhetoric of patience and its counterattack: "Your flute

2. Colonial administrator in Cameroun and Mali, he is one of these people from the West Indies who witnessed colonial intellectual violence from an uncomfortable position of power.

is tam-tam; your tam-tam, ruckus/and when you think you're singing, they are afraid of your screams". In response to this instinctive perception, Tirolien invited the Black artist to show a greater humanity, and added, "on the old guitar of human feelings, are there cords deaf to the kiss of our fingers?" (Tirolien 1961, p.72). As a mere smuggler of consciousness, it is important for me to draw from this greater humanity to develop the dialogue.

Indeed, neither the recriminations nor the lamentations of the White man are bases for viable dialogue. Likewise, consciousness is not a person, neither is stereotype. There is no nasty French or Quebecois racist, etc. (except those called out for their extreme stupidity), anecdotal scarecrows built in the fabric of stories. Periodically, over the decades and the centuries, the West carries out a retrospective during which it rediscovers, with infinite horror, its blindness and the various aberrations it committed.

MANGO TREE III THE LIGHT OF THE COLONIALITY OF KNOWLEDGE

Here I am under the mango tree. My goal is to rebalance the dialogue by proposing new interpretative tools to taste the strange fruits the Musée d'Orsay is offering.

Me, black of my own night

The poet Paul Wamo suggests that his Negro speech comes from far away, from even further than himself and invites me to understand how mine is just as "black of my own night" (Wamo, 2019). It means that my present voice, although located in Quebec, comes from far away: from the French Caribbean. And, that my night, also is that of the dominant history and shares its blindness. This dominant history (perhaps because of

the feeling of guilt) pushes my voice even further into the night.

For about fifteen years I have been closely following Antillo-Guianese art practices. I noticed a number of elements that can be attributed to a silent form of violence. For example, the FNAC (National Fund of Contemporary Art in France) only lists four DROM artists in 2009 (Alex Burke, Thierry Alet, Serge Helenon and Marc Latamie). In other words, out of nearly 95,000 works by thousands of artists, only nine works are made by these four artists. According to the Association of Caribbean Arts Critics (AICA South Caribbean), the numbers reached 11 works and five artists with the arrival of the artist Ernest Breleur³ in 2015. These institutions, supposed to preserve the memory of visual practices in the national consciousness, show little interest in a dialogue with these professionals. Among the leading artists of these islands, only one (as far as I know), exhibited in the large rooms of the Musée d'Orsay, Beaubourg, the Louvre, the Paris Museum of Modern Art, the Quai Branly or Versailles: mixed-race artist Guillaume Guillon Lethière, who died 16 years before the abolition of slavery. As we can see, nothing very contemporary.

Me, artistic refugee:

Geography of my night!

Faced with this, I decided in 2011 to pursue my career and doctoral research elsewhere. It gave me the opportunity to exhibit in spaces, which in France, are de facto closed to my class of creators. In my new home in Quebec, I am part of a class of hyperactive Afro-descendant artists, who invest their time and effort toward more cultural equity in the arts⁴. However, I have not ceased to look across the Atlantic – to France – with the secret hope of creating a decolonial bridge with the

3. <https://aica-sc.net/2015/05/03/ernest-breleur-dans-la-collection-du-fnac/>

4. With organizations like Diversité Artistique Montreal, Minorit'Art, Oboro or advisor-expert on diversity at the Montreal's Fine Arts Museum.

creators from minorities and more specifically with the afro-descendant artists who are overlooked by these French institutions. I am aware of this reality because the future that was promised to me – exhibitions in town halls, neighborhood halls, auditoriums (Parc de la Villette, Marie de Paris, etc.) – did not materialize. The glass ceiling was placed so low that my wife and mother-in-law (who dedicated her entire career to the arts) have without hesitation supported my project of exile, because they unequivocally refused to see France murder my hopes as it had done for hundreds of artists over time. Thus, I consider myself as an artistic refugee: it speaks of the history of an incredible obliteration.

In Guadeloupe, Martinique, Guyana, Reunion, Mayotte, New Caledonia and even French Polynesia, there are hundreds of associations, dozens of training centers of arts and crafts, thirty high schools offering art trainings training and two national-level art schools offering degrees up to the Master's level. In French overseas territories, thousands of artists of color have been trained over nearly a century. However, as a group or alone, none will pierce that glass ceiling. What invisible power operated? What patronizing attitude could exist in the mainstream to maintain such an injustice?

The word without body:
the word as a divine power

On July 3rd 2017, a silent event was to shake the field of visual arts of Martinique that would later give me significant insight. The researcher Anne Catherine Berry defended her thesis in aesthetics: "The archipelagic body in the visual arts of the French West Indies". Shortly after, a colleague artist-researcher informed me that, during the defense, had begun a discussion on the invisibility of the Antillean artist. A juror, who had traveled from France, had assured that "France is

a nation open to diversity and that if there had been talented artists in the West Indies, the country would have recognized them". This paternalistic benevolence invited an entire people to perceive their visual input as undeveloped and lacking any real talent. Since his gold-standard culture, this juror had delegitimized all these professionals and had presented them as immature children, new savages. He had expressed in a few words what I had been trying to define for years. The knowledge that was "offered" to us was a means of subjugation. The philosophy of the arts and its sensitive approaches were objects for which the West was forever the creditor and for which we were supposed to be eternally in its debt. From under the coconut trees, we did not understand the "beautiful painting".

The heart of our servitude consisted in separating the theory from the narrative. That is, to dehumanize the thought. As Laurel Richardson writes in 2005 (Richardson & Ada, 2005), the words, gestures, emotions and power dynamics are contained in every narrative. Since the 17th century, the story is confined to the romantic, the whimsical, the literature while the theory reserved to science. Forever tied to its root "theo" (god), the theory pursued its goal: to imitate God in order to speak to all from an undetermined place. In the West, theory took the spot of the divine where God is a light, intangible and above all universal. Theory operates in abstracting the realm of enunciation. Visual arts, more than any other field, readily surrenders to this trick of the mind which consists in constructing an autonomous and bodiless thought. Painting has been the area of symbolic deployment, abstraction and evocation of the divine for centuries. In the West, it is undoubtedly the art most marked by the presence of God. Art history actively shapes the current visual arts; they are therefore approached coldly and objectively. The field focuses on the tangible:



Philippe de Champaigne. The Annunciation (1644)

facts, movements, fads, currents, names, dates or styles. Objects of art still respond to a set of rules, intentions, and sensible constraints demonstrating a very high level of abstraction (abstract painting being the very expression of theory).

This juror held an immaterial power of enlightenment that ensured France's magnanimity. The power dynamic contained in the narrative had been called out. We were bodies destined to be enlightened but we did not emit any light in return. Our bodies depicted in paintings from Géricault to Matisse, weren't they once again shown, informed and theorized? Weren't we as artists from these regions once again in our usual role, under a bright light, receiving a lesson of universalism on our own bodies?

Moreover, still without us, this exhibition will stop in the West Indies, more precisely in Macte. My words may seem rough, however, a quick look at my space of origin, the West Indies, suffices to understand how for almost a century the obliteration operates.

A century of silence

In 1945, Atelier 45 was born in Martinique. This marked birth of the first movement against the colonality of knowledge. As Dominique Berthet reminds us (2012), Raymond Honorien, Marcel Mystille and Germain Tiquant rebelled against visual principles and a feeling that, for decades, have locked Caribbean practitioners in a look (a sort of Caribbean Orientalism imbued with essentialist clichés). This rupture with an



Caribbean Campus of Arts, Martinique

earlier pictorial practice marks a pivotal point in our history: a resistance to the colonality of knowledge that has lasted for nearly 75 years in the West Indies. In fact, similar visual revolts have risen in Reunion, Mayotte, New Caledonia, Guiana and Guadeloupe. We might ask how many dignified voices have silenced themselves, how many of René Corail have smothered themselves with sand and paint, how many Raymond Honorien took black bodies away from their representations, how many Serge Goudin-Thebia denied themselves to the French consciousness?

This one-way sharing of knowledge led to today's exhibition, where our bodies are still the object of study, analysis and historical enlightenment. In a sense, the title *The Black Model, from Géricault to Matisse*, illustrates the story of the West: names without a physical body painting Black bodies. And, if I ever doubted my interpretation, one of the first articles about this exhibition reads: "From Géricault to Matisse, how French painters have represented the Blacks over the centuries⁵". But what French people are we talking about? This class of artists or White men?

This narrative is told by historians educated

within the mainstream way of thinking since their very first year of school. They are guilty of nothing, except conforming to a system of knowledge-sharing specific to their cultural matrix. As suggested by the Guyanese painter Thierry Tian Sio Po (2010) in his work, *L'image de l'Occidental dans la peinture Caribéenne* (Representations of the Western man in Caribbean Painting), art is a battlefield where terrible fights for power are occurring. Even if they are silent, these fights have the power to destroy one's values from within. As I wrote in my own thesis, my slave ancestors showed me by their oral traditions that whoever does not realize that knowledge is always a localized social convention will be an instrument in reinforcing the culture that owns it. As the saying in Creole goes "the tools of the master only serve to build the house of the master⁶".

Similarly, in recent decades, a series of works, including the highly publicized *NOIR - Entre peinture et histoire* (BLACK - Throughout History and Painting) (2018) by Nail Ver-Ndoye and Gregoire Fauconnier question the presence of our bodies in European and French spaces, with artists being excluded from positions where they could inform the world on themselves with their own eyes ... In such conditions of

5. <https://www.franceinter.fr/culture/de-gericault-a-matisse-comment-les-peintres-francais-ont-represente-les-noirs-au-fil-des-siecles>



Thierry Tien Sio Po (2010) "L'image de l'Occidental dans la peinture Caraïbienne".

subordination by knowledge, can we speak of dialogue when these voices represent millions of souls? Some French people are being continually crossed out.

Yet, the original exhibition was different from what was shown at the Musée d'Orsay. We can see it from the title alone. The original exhibition highlighted the colonial gaze of the West by giving a voice and a space to black bodies and presenting it to a western eye used to see the world from a different lens.

MANGO TREE IV: MANGO KOULÉS: SHARING THE "UNSHAREABLE" OF THE BLACK BODY EXPERIENCE

We are now where the mangoes are "koulés" (Creole term meaning: in false maturity). This initial project follows a thesis by African American Denise Murell. This information is crucial to understand both the discursive path we took so far and what is

coming next.

Denise Murell is a woman of the African-American elite: she's a Harvard graduate, a businesswoman who formerly worked at Citicorp⁷. Yet, she decided to change her career and devote herself to her passion: art history. In 2017, she defended a bold thesis: *Seeing Laure: Race and Modernity, From Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond* at Columbia University. This thesis arises from a desire to contextualize the Black woman's body in art history. She confesses that the trigger for her research was the department's persistent omission of the Black body standing next to Olympia's Manet: "A person of color standing in front of us, was ignored".

Thus, her postdoctoral proposal, *Posing for Modernity, The Black Model from Manet and Matisse to Today* was born. Conceived as an object of decolonization of her contemporaries' consciousness on her own Black woman's body, it raised two questions. How was the consciousness

6. Zouti a majo pa ka bat majo

7. How a Businesswoman Became a Voice for Art's Black Models, New-York Times, Dec 28 2018, <https://www.nytimes.com/2018/12/26/arts/design/posing-modernity-curator-manet-olympia.html>



"Olympia" d'Édouard Manet - Musée d'Orsay ©Droits réservés

of Western modernity built around this body and how did Black people and more specifically African-American artists reclaim it in order to reconstruct their own history? She investigates artists like Romare Baerden, who questions modern aesthetics, or Mickalene Thomas, who reclaims in her artworks her own body and her own black beauty.

In this in-between (self and imposed representation), there are issues pertaining to gender, race (who paints the Black body), identity (what it means to be Black today and in the past), as well as politics of representation (what is the meaning of beauty pertaining to a black body?). In short, she reinstated the bodies of these black African-American women in an alternative narrative. She finds their story, and, for some, even their birthplace. She gives life and a dignity to all these characters "without history". Moreover, the word "today" in the title clearly shows what's at stake with this project. It focuses on contextualizing these bodies in the current social reality. In other words, the aim of her project is to spark a

dialogue between the Black community and the dominant view based on a new narrative.

What's interesting is that this exhibition was a social and political object designed to rebalance the sharing dynamics and provide a better knowledge of the Black artists of its country. It also provided a better understanding of the struggle that these artists that have led to the emancipation from the mainstream White interpretations. The audacity of this exhibition lies in the fact that a Black woman commissioner had confronted White painters and Black painters on the subject of her body. From her geographical and physical location, Murell was returning "her" light to an artistic world that, until then, had seldom put it in the spotlight. She had highlighted the balance of forces that articulate a fundamentally euro-centered knowledge. It was a reminder that the Black body is the ground of a social and cultural experience that also possesses an untellable aspect.

This incredibly accurate reading reminded me that even if I was Black like her, I simply



Elizabeth Colomba (2013) *The Portrait*, Huile sur toile

did not have access to a crucial aspect of her knowledge embedded in her condition as a Black woman. In other words, she encouraged me to silence my mind in order to listen to hers. This lesson given by a minority within the minority revealed a whole new angle for understanding the problem. We can draw a parallel with many dominated peoples, including the natives of Quebec: there is an imperative need for historically crushed bodies to tell their stories, apart from the dominant discourse which inevitably silences and distorts their words and their bodies under the weight of their own consciousness. To paraphrase Basma El Omari (2003), what Murell asserts is "the right to express one's own vision of history, to name [one's own body]" (EL-Omari 2003). Yet, it seemed to me that the Musée d'Orsay denied this right to France's class of Black artists even as Murell had firmly established a map so that the museum could follow suit. In her catalog, she inserted a painting by Martinique artist Elizabeth Colomba. Colomba had added

clothes to Marie-Guillemine Benoist's *Portrait of a Negress*, an act that affirmed that it was up to her control how her body was portrayed rather than let White euro-centric history define it.

While it is obvious that there is a glass ceiling for this class of French artists, there is also one for the country's class of commissioners such as Claire Tancon or Johanna Auguiac. Summoning an Afro-descendant as scientific adviser should have been an obvious decision; yet even this logical leap was not taken. I don't think this is a case of the master looking down from his glass tower; rather I think that this case is a typical demonstration of the limits of the universal doctrine of color-blindness. In the current trans-cultural and trans-national context, is it still possible to think of the world in a mono-paradigmatic way? It is becoming clear that an increasing number of artists and curators perceive the world through a "trans-paradigmatic" lens. They use tools at the crossroads of the notions of universality,



Gwladys Gambia The Beautiful monster, 2017

diversity, pluriversalism, globality, and even creolity. If all of these actors are not familiar with of these notions, they all agree on the importance of allowing minorities to tell themselves from their places of origin and their own bodies. Isn't the Musée d'Orsay offering us the opposite message?! In other words, weren't our bodies and those of an entire category of French artists of African descent part of a discursive capital and prisoner of the museum's artworks?

It is now urgent to listen to these voices held captive for over a century. It is equally necessary to refute the foolish hope that these voices will speak for themselves from now on, in a fair and equal dialogue with the other French voices. These artists, living today and creating tomorrow, have their history and they are called Jose Legrand, Mirtho Linguet, Thierry Fontaine, Jack Beng

Thi, Shirley Rufin, Jacqueline Fabien, Mickael Caruge, Gwladys Gambia, Michel Rovelas, Philippe Thomarel, Anaïs Verspan, Bruno Iwa Pédurand, Edwin Fanny, Thierry Alet, Annabel Gueredrat, Esther Hoareau, Jean-Francois Boclé, Joelle Ferly, Alex Burke, Kenny Duncan, Anaïs Verspan, Steeve Bauras, Thierry Major, Marielle Plaisir, Hervé Beuze, Henri Tauliau, Robert Charlotte, Mina Biabiani, Richard-Vicktor Sainsily, Ernest Breleur, Nathalie Leroy Fievée, Samuel Gélas, Rene Boutin, Mounir Allaoui, Myriam Omar Awadi, Thierry Tian-Sio-Po and many others who have worked on their collective or individual bodies.

Eddy Firmin
Artist-researcher

BIBLIOGRAPHY

AICA (2015) Ernest Breleur dans la collection du FNAC. Article consulté en ligne le 15 janvier 2017, à l'adresse : <https://aica-sc.net/2015/05/03/ernest-breleur-dans-la-collection-du-fnac/>

Berthet, D. (2012). *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, esthétique de la rencontre 1*. Editions, L'Harmattan.

EL-Omari, B. (2003). *Dépossession territoriale et autohistoires dans : L'écriture des Autochtones du Québec*. Editions, Pierre Ouellet.

Dossier de Presse Musée d'Orsay (2019) Le modèle noir de Géricault à Matisse. Consulté à l'adresse en ligne : https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-detaillee/article/le-modele-noir-47692.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=b8029aa197

Maracle L. (2018) *Nous sommes des histoires, réflexion sur la littérature autochtone*. Editions Mémoire d'encrier

Murell D. (2018) *Posing Modernity, The black model from Manet and Matisse to Today*. Editions Yale University Press et New Haven and London

Richardson, L., & Ada, E. (2005). *A method of inquiry dans the sage handbook of qualitative research third edition*. London: Sage Publications.

Smith, M. (2018) How a Businesswoman Became a Voice for Art's Black Models, Article. Consulté à l'adresse en ligne : <https://www.nytimes.com/2018/12/26/arts/design/posing-modernity-curator-manet-olympia.html>

Tirolien, G. (1961). *Balles d'or*. Paris : Présence Africaine
Ver-Ndoye, N., Fauconnier, G. (2018) *Noir: entre peinture et histoire*. Editions Omniscience.

Wamo Paul (2019) *Je demande la Parole*. Document vidéo. Consulté à l'adresse en ligne : <http://paul-wamo.com/>



EDDY FIRMIN
Practitioner-researcher
Phd. Studies and Practices of the Arts

Originally from Guadeloupe, Eddy Firmin graduated from the Superior School of Art of Le Havre and the Regional Institute of Visual Art of Martinique. He is also a doctor in Arts Studies and Practices at UQAM.

The Franco-Caribbean artist who chose to pursue an artistic career in Quebec finds in this place an echo of his own identity research. This path to North America begins with an international cycle of artist residencies. Designed as an extraterritorial conquest to reconstruct the puzzle of its plural identity. His interest in ceramics and theoretical thinking guide his choices according to his career, the J.Llorens Artigas Foundation (2006, Barcelona, Spain), the Shigaraki Ceramic Culture Park (2008, Koka, Japan), the National Art Gallery (2009, Harare, Zimbabwe), Le Havre-Rouen School of Art (2009-2010, France) in Quebec (Canada). The artist has been constantly exploring the transcultural and transnational limits of his identity. He is what one could easily call an explorer of interculturality.

Today, after more than 20 years of professional artistic practice, including seven years of doctoral research, at UQAM, his quest leads to "The Bossale Method for a Decolonized Imagination and Practice", underlining that his project is now under the place of these subalternized alterities that have been undermined by aesthetic globalization.

In his practice, Eddy Firmin materializes his thoughts through drawing, sculpture (including his ceramic work), installation, video, performance and writing. These last are the privileged means by which he communicates his thought. The work bears witness to the artist's experience and profession. For him, the notions of artist or multidisciplinary run counter to certain ancestral values: "All my practices nourish each other while maintaining their precarious balance games. It's hard for me to say which practice is the most important or the most central." - Eddy Firmin.

Finally, faithful to the spirit of the Gwoka, Eddy Firmin has invented a series of signs constituting an alphabet that allows him to escape the "coloniality of knowledge." These codes that escape the understanding of the uninitiated punctuate the exhibition and serve as titles to these works.

These artists, living today and creating tomorrow, have their history and they are called

JOSÉ LEGRAND, MIRTHO LINGUET, THIERRY FONTAINE, JACK BENG THI, SHIRLEY RUFIN, JACQUELINE FABIEN, MICKAËL CARUGE, GWLADYS GAMBIE, MICHEL ROVELAS, PHILIPPE THOMAREL, ANAÏS VERSPAN, BRUNO IWA PÉDURAND, EDWIN FANNY, THIERRY ALET, ANNABEL GUEREDRAT, ESTHER HOAREAU, JEAN-FRANÇOIS BOCLÉ, JOËLLE FERLY, ALEX BURKE, KENNY DUNCAN, ANAÏS VERSPAN, STEEVE BAURAS, THIERRY MAJOR, MARIELLE PLAISIR, HERVÉ BEUZE, HENRI TAULIAU, ROBERT CHARLOTTE, MINA BIABIANI, RICHARD-VICKTOR SAINSILY, ERNEST BRELEUR, NATHALIE LEROY-FIEVÉE, SAMUEL GÉLAS, RENE BOUTIN, MOUNIR ALLAQUI, MYRIAM OMAR AWADI, THIERRY TIAN-SIO-PO

ESCAPING THE VIOLENCE OF NOMENCLATURES : WE NEED NEW TERMS AND NEW PHILOSOPHICAL POSTURES FOR THE NOW

Masimba Hwati



KEY WORDS: NOMENCLATURES, AGENCY

One of the subtle political issues minorities and marginalized people(s) must contend with is that of the violence of nomenclatures. It is the right of any group of people to retain the agency to define what they want to be called, where they are and where they want to be. Without this agency we become a group of people that spend their energy and resources oscillating between political and philosophical spaces that we cannot define but instead are defined for us by others. Ayi Kwei Armah in an article entitled 'who are the Ancient Egyptians' argues that our continent today staggers under Imposed Identities of colonisation that have the capacity to generate serial catastrophes. Around the 1970s the Indigenous people of North America as a step towards retaining their cultural agency decided to adapt the name "First nations peoples(s)". They did this while contesting the projected signifier "Indian". First nations peoples refer to themselves by this umbrella term, but in respect of their diversity still use their particular ethnic names to identify themselves such as Blackfoot, Cree, Algonquin. Mik-Maq and several others.

We need to rethink and challenge certain nomenclature that we have come to associate ourselves with. Some of the most problematic names we are burdened with are 'African', 'Black', and others in a vast lexicon of other violent names were designed to speak to our zeitgeist(s) such as *Post-Colonial*, *De-colonial*' and others. As long as we use and accept these definitions to define ourselves and our times then we shall remain pawns in this colonial chess game. A trip down history lane will say that certain signifiers we have appropriated and accepted are foreign to us and because of this we have fallen into the trap of those who seek to define and control our destiny. We find ourselves in theoretical playing fields where we cannot make rules, and because we don't make the rules, we are relegated to occupy ceremonial philosophical postures that make the colonial and race dialogue interesting but beyond that, these postures achieve very little in terms of political and cultural agency. We have become players in a colonial discourse which very much looks like a call and response economy of identities. Ngugi in his 1986 book 'Decolonising the mind' argues against the use of a borrowed language and advocated

for cultural agency by turning to indigenous languages in literature. The Thinking behind his call is to reject exogenous naming of who we are and resort to endogenous agency of naming ourselves. In Zezuru language we have a proverb that says "*tamba tamba chidembo muskwe ndakabata*" which translates to a picture of a skunk frantically trying to move forward but cannot because its tail is caught in a fix. This seems like the current situation with so called "African Philosophy" I struggle to write the word African I often think of going back to using Kemet the Ancient name for Egypt which is mostly translated land of darked skinned people

By 'We' I refer to all people(s) who associate their origin with the largest continent on Earth the one that has come to be known as 'Africa'. The origins of whose name remains debatable and cannot be directly linked to any of the Indigenous dialects or philosophies that occupy this geographical space. At this very moment in history we have become proud of a name that was projected on us, by colonizers and slave merchants who were malevolently disposed towards us as peoples. A number of historical narratives attribute the naming of the continent to romans around 146 BC with the earliest roman colony after the demise of carthage (Modern day Tunisia) during the third punic wars. Another narrative links its projection to Leo Africanus the roman historian who tries to connect the word to Greek origins. The closest account to home would be: the name is a derivative of the North African berber people called the "Afri". Martin Meredith in his Book '*The wealth of Africa, a 5000 year history of wealth greed and endeavor*' uses a different name for the berber tribe. The violence of nomenclatures is a grave fundamental predicament that is often dismissed as unworthy of Academic consideration. Our Philosophers and academics are so bewitched by the western modes of texto-centric pedagogy that they

are busy chasing rats while the hut is no fire. There is a 'Zezuru' Proverbs that says "*Kupedzera museve kunana Dhimbha ,hanga dzichiuya*" A loose translation would be: "impatiently wasting arrows on small prey while Ignoring the larger prey". It is often a question of misplaced priorities and gravitation towards funding and patronage by our academics that is the problem. If they happen to write books they are funded by former colonizers and they write such dense and alienating theories that only their funders can read. They become the *Doctores* as in 'Spartacus blood and sand', high ranked, accomplished and advanced slaves who do their masters bidding with such precision in both worlds

What is common in the above mentioned narratives is that the origins of the name by which our continent is known by is not endogenous rather it is violently projected upon us. That leads us the to first problem with foreign terminology that is adopted into culture in the absence of critical consideration. Let's call this situation Identity projection complex, I'm convinced that this is the foundation of a philosophical dissonance between 'what we are called' and 'who we are', the gulf created by this dilemma becomes the liminal space which allows the malady of colonization to exist in a host without being detected. The question is how do we close such an old and complex gap?, how do we address this dissonance, how do we get new names, how do we reclaim agency in this liminal space? In an interview Achille Mbembe calls "Africa" Geographical mistake". By this he refers to the arbitrariness surrounding the naming, governance and political origins. Having said so we need to challenge this colonial signifier that most of us have grown to love. In the manner of a crocodile we have simply swallowed without chewing. What then shall we call this massive expanse of complexity? This continent of more than 3000 ethnic groups and more that 2000 distinct languages that constitutes



Masimba Hwati - Sokunge - Installation



Performance Masimba Hwati - Sokunge - Installation



almost 1/6 of the world's populations?

When the term Africa is used both in Academia and in Art circles it more often than not attempts to homogenize and simplify this diverse and dynamic space all into one governable blob. In most cases the continent in question still represents the Other with a capital 'O' and according to Edward Said this is a product of 'alterity'. This construction of the other is what writers like Yambo Ouologuem urges us to reists. In his book 'Le Devoir de violence') Bound to violence he describes a type of Africa that is forged by culture brokers and comprada intelligentsia in cahoots with a colonial and capitalistic market. The word Africa like many other projected ones stems from the colonial privilege of naming without being named. Both the Identity and the size of the continent are predicaments that should be contested. The true size of the continent as we know it is still a subject of debate, recent studies propose the continent in question as being the largest in the world. In 2010 Kai Kruse a designer and an author published a map 'That is called' 'The true size of Africa' that proves the fact of the continent being 14 times larger than it appears on a two dimensional map. Kruse discovered a mathematical process called Mercator projection this process exaggerates the area of land masses towards the poles and dwarfs the ones at the center. Kruse devised a puzzle to show the true relationships among land masses. And the result is that the continent known as Africa is overwhelmingly bigger than what we historically assumed.

The question is why is all this important? to change the name of a continent? or to contest its size as we have been made to believe. Is it not because both projections share the same colonial origins and intentions of continued exploitation?

Many would remember a classic example of violent categorization in the creation of the African Pavillion at the 52 edition of the La Biennale di Venezia (Venice Biennale)

in 2007 this pavillion was then dubbed "Check List Luanda Pop". As to the success of this pavillion it remains questionable as suggested by some writers who called it "a curatorial blend of conceptual laziness and inchoate ambition familiar from Njami's deeply flawed 2005 touring show 'Africa Remix'. This geographical homogenization and violent categorization of the continent is reminiscent of an arrogant and unrepentant colonial West that is reluctant to accept the complexity of a continent they once pillaged, whose only interest is to control through reductive naming and according to Mhoze chikowero, 'colonial witchcrafting'Which is the act of epistemicidal poisoning. In this and many other cases the artist was/is subjected to the violent conundrum of choosing to be or not to be in this game of fools where the so called 'African' curators are nothing more than house boys for the master's bidding. The filmmaker and theorist John Akomfrah called this reductive homogenization, a prime example of 'the hubris of overcompensation'. The place of the Artist in this cultural economy is a brutally difficult one since the inception of the Institution of the curator who in most cases is a culture broker/salesman disguised as an intellectual and theorist or as kwame Anthony Appiah ungenerously labels such a group as the "Comprada intelligentsia a relatively small, Western style, Western trained group of writers and thinkers, who mediate the trade in cultural commodities of world capitalism at the periphery, In the West they are known through the Africa they offer;their compatriots know them both through the West they represent to Africa and through an Africa they have invented for the world, for each other and for Africa"

This figure usually hides under several garments of university degrees most of which are obtained in scripto-centric western forts of colonial pedagogy and culture. The question is where is the power of this office located? The artist has suffered brutally under this office from being coerced to

represent and extrapolate faulty ideals of "Africanism(s) and other types of erroneous ism that have no benefit to the masses they claim to represent. This has led the artist to be alienated from his/her immediate communities to serve some distant master who uses the services of a curatorial oligarchy to keep the chaotic world of the artist separate from the pristine world of the client located somewhere in the western context of wealth and museumisticism. What is the difference between this current curatorial institution and the local elite oligarchy that sold slaves to slave buyers on Goree island and other ancient African coasts during the transatlantic slave trade?. How about comparing these criminals to the so called post-colonial butcher leaders of countries in so called Africa... yes how about that? The question is, are we really in the "post" of the colonial project? or are we in a make believe paradise created for us by mercenary cultural theorist? at the service of the ghosts of their colonial masters. The burden to process and mediate these questions falls heavily on the artists. If you tell me that the artist is not subjected to both external and Internal epistemological violence you are either un-empathetically ignorant or complicit in the colonial capitalist project. I know this sounds very sensational and non academic writing this might be because it is not or it because I'm tired of this hypocrisy and this paper might never be publishable by a 'respected' journal.

The second signifier that is highly problematizable and warrants scrutiny by the artists and the public is that of Post-Colonialism(s), in this bracket I will also include de-colonialism(s), and all the isms that are associated with colonisation and all those that mistletoe themselves on our beloved continent. Postcolonial, decolonial theory in context of the continent known as 'Africa' is even more disturbing since it assumes the monolithic signifier 'Africa' which is a colonial construct and a projection of a colonial identity. In the Art world the

term African art is loaded with connotations of "naivety rawness arbitrariness, facticity" (Mbembe). It is a fragmented category and at close scrutiny is not part of the contemporary art dialogue as we are made to believe but represents that which is the 'Other' alterity at its best. The philosophical underpinnings of this term is not to be ignored it is highly problematizable and represents logical inconsistency in a western world that professes diversity and inclusion and claims to be advanced socially. If the "African" artist is not being used to create a contrast of what is not, he/she is existing as a spectacle, or as scientific anthropological material to be studied this positioning is highly problematic especially in the light of complicity by artists and institutions from the continent who willingly participate in these western hegemonic and schadenfreudian structures without questioning or challenging them.

Raphael Chikukwa the Chief Curator of the National Gallery of Zimbabwe and the pioneer of the first ever Zimbabwean Pavilion at the La Biennale di Venezia (Venice Biennale) in 2012 said *"we cannot continue to be passengers in our own ship"* This was a bold-statement in reclaiming cultural agency and finding local voices in global dialogues. This statement though is just a beginning and a call to agency, I argue that we cannot continue to make such bold statements while we are still paying our hard earned and much needed fortune to buy pavilions in western art contexts such as the Venice Biennale where we have very little cultural agency to contribute to the rules. The point here is we need to continue to build our own modern art and cultural structures and critical forums on that represent our art our values and visions. Otherwise we are making a lot of noise in another person's ship and very soon their tolerance will run out and we will find ourselves overboard and marooned on islands of bitter criticisms of the western worlds' art and cultural structures.

At the moment our activism, protests and resistance postures are tolerated in western structures because their are entertainment. There is nothing as emasculating as allowing an angry native artist to vent his anger in the presence of the oppressor. It is indeed a controlled environment that is safe and the native artists actually gets paid for it and after all it makes the guilt ridden oppressor looks good as an inclusive party who is opening up to the mistakes of the past. The place of the 'African' artist is always a tricky negotiation of western imperial structures. It reminds one of the First nations author Thomas King in his 2014 Book *"The Inconvenient Indian"* he shows how protests can be canonized and aestheticized when he discovered that in his protest he had become an entertainment and a spectacle in his activism in caucasian circles he recall a poster of his event that said come *"hear it from the indian himself"* refreshments will be served afterwards. At this point activism is tolerated and becomes attenuated in a space where the activist has no power to make the rules

I understand and support and participate in transformative ideas associated with Post-Colonisation, De-colonisation, but these schools of thought pose philosophical problems in that their names and structures are rooted in colonisation as an ideal. As ideals that are reacting to colonization they depend on the stimulus of colonization for their survival. In other words they are products of the very thing they are fighting. They are 'Philosophical Frankenstein's' who have no place among the living. Just as blackness is a product and a reaction to whiteness.

These exists more as a eurocentric construction with its roots in Edward Said's 1978 essay *'Orientalism'*, these isms therefore validate the colonial experience as the most important fact about the countries involved.

What about the pre-colonial provenance? What about Indigenous way of self definition and governance? Both de-colonial and post-

colonial theories begin at the point that assumes the end of the era of colonization but is there really an end to the subject in question? Another violent name worthy of contestation is 'Blackness. What were we before we were black?

Blackness was constructed as an Antithesis to whiteness. Should we be studying blackness, should we be even wasting time trying to define it. If we want to study anything I think it should be Whiteness and how to deconstruct its poisonous assumptions of superiority and privilege. The possessiveness of whiteness formulated the 'white race' which was never a normal nor a natural entity, but is instead a social category constructed and maintained since the late 1600s in America.

What were we before we were black? How did we define ourselves before somebody called it to our attention that we were non "White"? Should an identity be constructed on the foundation of a reaction to a stimulus? Will that identity not therefore depend on that same Stimulus for its growth development and definition? In this case the Stimulus is an erroneous Aryan and Eugenic perception of "othering" that has been the root of some of the most catastrophic man-made disasters in the history of mankind.

When Our Ancestors in Zimbabwe first encountered the first Caucasian of Portuguese descent in the 16th century and later the British in 1890 their definition of him was not "white" neither was it based on color. Some of the earliest definitions of the Caucasian were "Vasinamabvi" (those without knees). This name was a simple description of the settlers who wore long trousers which covered their knees (so their knees were obscured from vision). It is safe to say that phenotyping was never part of our Ancestral Philosophy.

The other early name is "Vabvakure" which is simply translated the one from far away. As conflicts arose because of the greed and arrogance of colonizers other names evolved



L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTÉE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

109



Masimba Hwati - stranger bid them godspeed upon that sunlit-road - 2017 - mixed media - 33 x 29 x 30 cm.



Masimba Hwati - prototype

to fit the usurping attitude of the settler and among them were "Madhunamutuna" which means Ghosts or an apparition that disturbs the peace.

In 2016 Artist Marianetta Porter presented an exhibition entitled 'Colour code' in which she explored the complexities associated with the term black (legal, social, racial). In an interview she mentions that the idea to explore blackness came about from a quote by Cixous :

"I say blackness and not: black. Blackness isn't black. It is the last degree of reds. The secret blood of reds. There are so many blacks... Twenty-four, they say."

Here Cixous's words refer to the darkness in Rembrandt's painting, Bathsheba at Her Bath (1654). Marianetta goes further to refer to the principle of simultaneous contrasts where one colour is pure or true but is read only in relation to another colour. By this the artist deconstructs the house of cards on which race politics is founded upon causing us to question racial signifiers of colour. Is it not worth questioning these signifiers? Another Artist Lina Iris Viktor in her work refers to black as "not as a colour but as a value", and a "the full absorption of light" and after all these identities were projected upon us by others. These are some of the few artists who are resisting the violence of nomenclatures.

It is only at a later stages of the colonial

project when Aryan and Eugenic Ideologies that molested Indigenous people's identity became adapted do we see names such as "Murungu/Muzungu" "Muchena", "Mukiwa" the names were a result of consistent social engineering towards a socio-cultural and economic subjugation on the indigenous peoples. Words like "Vatema" translated black later became common as faulty identity structures of definition. The current idea of 'blackness' is a trap and an albatross that depends of a phenotypical Stimulus of aryan and eugenic origin. The Xhosa in south Africa had earlier names for the caucasian which did not reference color as a point of definition "Ondlebe zikhanya ilanga" is one of the earliest description of the caucasian settler and its loosely translated the one through whose ears you can see the sun. This is a rather interesting description of a fellow human being without phenotyping them. Is it not time to radically challenge these matrices of violence? The artist and people associated with the continent called Africa are subjected to this epistemic violence daily shall we not reclaim the agency to change this?

BIBLIOGRAPHY

<https://frieze.com/article/african-pavilion>

Cixous, Helene, *Stigmata: escaping texts* 1998, London ; New York: Routledge,
Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.



BIOGRAPHY

Masimba Hwati

mhwati@umich.edu

Masimba Hwati was born in 1982 in Highfield, Zimbabwe, and graduated from the Harare Polytechnic in 2003. He has continued to live and work in the capital city of Zimbabwe.

Most recently, Hwati has participated in the Montreal Museum of Fine Art's (MMFA) exhibition, *Face To Face: From Yesterday to Today, Non-Western Art and Picasso*. The exhibition is produced by the Musée du quai Branly – Jacques Chirac in partnership with the Musée national Picasso, Paris, with an adaptation by the MMFA. Hwati also participated in the group exhibition, *Contemporary Art for Schools*, which was hosted at the National Gallery of Zimbabwe in July of 2018.

In 2017, Hwati was the featured artist for SMAC Gallery's presentation at Art Brussels in Brussels, Belgium. In 2015, Hwati was one of three artists selected for *Pixels Of Ubuntu/Unhu*, curated by Raphael Chikukwa for the Zimbabwean Pavilion at the 56th Venice Biennale. Hwati was the winner of the Cape Town Art Fair's Special Projects Section: *Tomorrows/Today*, with his solo presentation: *don't worry be happy*. The presentation formed part of *Consuming Us*, an exhibition curated by Azu Nwagbogu and Ruth Simbao.



L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTEE
PAR LA COLONIALITE DU SAVOIR

3

111

ÉCHAPPER À LA VIOLENCE DES NOMENCLATURES : NOUS AVONS BESOIN DE NOUVEAUX TERMES ET DE NOUVELLES POSTURES PHILOSOPHIQUES POUR LE PRÉSENT



Masimba Hwati
Traduction de Jennifer Sidney

MOTS CLÉS : NOMENCLATURES, AGENTIVITÉ

L'une des questions politiques, subtiles, que doivent affronter les minorités et les personnes marginalisées est celle de la violence des nomenclatures. Tout groupe de personnes a le droit de conserver son pouvoir de décision afin de définir comment elles veulent être appelées, où elles se trouvent et où elles veulent être. Sans ce pouvoir de décision, nous devenons un groupe de personnes qui dépense leur énergie et leurs ressources en oscillant entre des espaces politiques et philosophiques que nous ne pouvons pas définir mais qui sont définis pour nous par d'autres. Ayi Kwei Armah, dans un article intitulé "who are the Ancient Egyptians?" (qui sont les anciens Égyptiens ?), affirme que notre continent est aujourd'hui sous le choc des identités imposées de la colonisation, capables de générer des catastrophes en série. Ils l'ont fait en contestant le signifiant projeté «Indien». Les peuples des Premières Nations se désignent par ce terme générique mais, dans le respect de leur diversité, continuent à utiliser leurs noms ethniques particuliers pour s'identifier tels que les Pieds-Noirs, Cri, Algonquin, Micmac et plusieurs autres.

Nous devons repenser et remettre en question certaines nomenclatures auxquelles nous sommes parvenus à nous associer. Certains des noms les plus problématiques qui nous pèsent sont «Africain», «Noir» et d'autres, dans un vaste lexique de noms violents, qui ont été conçus pour parler à l'air du temps tels que «postcolonial», «décolonial» et autres. Tant que nous utilisons et acceptons ces définitions pour nous définir et définir notre époque, nous resterons des pions dans ce jeu d'échecs colonial. Un voyage dans l'histoire nous dira que certains signifiants que nous nous sommes appropriés et avons acceptés nous sont étrangers et que, de ce fait, nous sommes tombés dans le piège de ceux qui cherchent à définir et à contrôler notre destin. Nous nous trouvons dans des terrains de jeux théoriques où nous ne pouvons pas établir de règles et parce que nous ne les établissons pas, nous sommes relégués pour occuper des postures philosophiques cérémoniales, ce qui rend le dialogue colonial et racial intéressant, mais au-delà, ces postures ne contribuent que très peu à la construction de nouvelles possibilités politiques et culturelles.

Nous sommes devenus des joueurs dans un discours colonial qui ressemble beaucoup à «une économie d'accusation et de défense des identités». Ngugi, dans son livre de 1986 *"Decolonising the mind"* (Décoloniser l'esprit), défend l'utilisation d'une langue empruntée et plaide pour un pouvoir de décision culturel en se tournant vers les langues autochtones dans la littérature. La pensée derrière son appel est de rejeter les noms exogènes de qui nous sommes et de recourir à un pouvoir endogène, celui de nous nommer nous-mêmes. En langue zezuru, nous avons un proverbe qui dit «*tamba tamba chidembo muskwe ndakabata*», qui se traduit par une image d'une mouffette essayant frénétiquement d'avancer mais ne le pouvant pas car sa queue est coincée dans une difficulté. Cela ressemble à la situation actuelle avec ce que l'on appelle la «philosophie africaine». J'ai du mal à écrire le mot africain. Je pense souvent à revenir à l'utilisation de Kemet, l'ancien nom de l'Égypte, qui est principalement traduit du pays de gens à la peau foncée.

Par "Nous", je désigne toutes les personnes qui associent leur origine au plus grand continent de la planète, celui qui est désormais connu sous le nom "Afrique". Les origines de son nom restent discutables et ne peuvent être directement liées aux dialectes ou philosophies autochtones qui occupent cet espace géographique. À ce moment précis de notre histoire, nous sommes devenus fiers d'un nom qui nous a été attribué par des colonisateurs et des marchands d'esclaves malintentionnés à l'égard de nos peuples. Un certain nombre de récits historiques cèdent l'attribution du nom du continent aux romains vers 146 av. J.-C., avec la plus ancienne colonie romaine après la disparition de Carthage (Tunisie moderne) au cours de la troisième des guerres puniques. Un autre récit relie sa projection à Leo Africanus, l'historien romain qui tente de relier le mot à des origines grecques. L'explication la plus proche pour nous serait

: le nom est un dérivé du peuple berbère nord-africain appelé «Afri». Martin Meredith, dans son livre *"The wealth of Africa, a 5000 year history of wealth greed and endeavor"* (La richesse de l'Afrique, une histoire de 5000 ans de cupidité et de prospérité), utilise un nom différent pour la tribu berbère. La violence des nomenclatures est un grave problème fondamental qui est souvent considéré comme indigne de toute considération académique. Nos philosophes et nos universitaires sont tellement enchantés par les méthodes occidentales de pédagogie texto-centrique qu'ils sont occupés à pourchasser des rats alors que la hutte n'est pas en flammes. Il y a un proverbe zezuru qui dit «*Kupedzera museve kunana Dhimbha, hanga dzichiuya*». Une traduction en vrac serait : «*gaspiller des flèches avec impatience sur une petite proie tout en ignorant la proie plus grande*». Le problème réside souvent dans le fait que nos universitaires ont des priorités mal placées et qu'ils sont motivés par le financement et le mécénat. S'ils écrivent des livres, ils sont financés par d'anciens colonisateurs et écrivent des théories si denses et aliénantes que seuls leurs bailleurs de fonds peuvent lire. Ils deviennent les Doctores comme dans *"Sang et sable de Spartacus"*, esclaves de haut rang, accomplis et avancés qui commandent leurs maîtres avec une telle précision dans les deux mondes.

Ce qui est commun dans les récits mentionnés ci-dessus, c'est que l'origine du nom sous lequel notre continent est connu n'est pas endogène, mais elle est projetée violemment sur nous. Cela nous conduit au premier problème de terminologie étrangère qui est adopté dans la culture en l'absence de considération critique. Appelons cette situation «complexe de projection d'identité». Je suis convaincu que c'est le fondement d'une dissonance philosophique entre «ce que nous sommes appelés» et «qui nous sommes», le gouffre créé par ce dilemme devient l'espace liminal



Masimba Hwati - Sokunge - Installation



Performance Masimba Hwati - Sokunge - Installation

qui permet la colonisation à exister dans un hôte, sans être détectée. La question est de savoir comment combler un fossé aussi ancien et complexe. Comment aborder cette dissonance? Comment obtenons-nous de nouveaux noms? Comment récupérer un pouvoir décisionnel dans cet espace liminal? Dans une interview, Achille Mbembe appelle "Afrique" "une erreur géographique".

Il se réfère à l'arbitraire entourant la dénomination, la gouvernance et les origines politiques. Cela dit, nous devons remettre en question ce signifiant colonial que la plupart d'entre nous avons appris à aimer. À la manière d'un crocodile, nous avons simplement avalé sans mâcher. Comment donc appeler cette immense étendue de complexité? Ce continent de plus de 3 000 groupes ethniques et plus de 2 000 langues distinctes qui constituent presque le 1/6 de la population mondiale?

Lorsque le terme «Afrique» est utilisé à la fois dans le monde universitaire et dans le monde de l'art, il tente le plus souvent d'homogénéiser et de simplifier cet espace divers et dynamique en un bloc gouvernable. Dans la plupart des cas, le continent en question représente toujours l'Autre avec un «A» majuscule et, selon Edward Said, c'est un produit de «l'altérité». Cette construction de l'autre est ce que des écrivains comme Yambo Ouologuem nous incitent à résister contre. Dans son livre *"Le Devoir de violence"* lié à la violence, il décrit un type d'Afrique forgée par des commissionnaires en culture et une intelligentsia achetée, de mèche avec un marché colonial et capitaliste. Le mot Afrique, comme beaucoup d'autres projetés, découle du privilège colonial de nommer sans être nommé. L'identité et la taille du continent sont des situations difficiles qui doivent être contestées. La véritable taille du continent, tel que nous le connaissons, fait encore l'objet de débats. Des études récentes laissent penser que le continent en question est le plus vaste du monde. En 2010, Kai Kruse, concepteur et auteur, a

publié une carte intitulée *"La vraie taille de l'Afrique"* qui prouve que le continent est 14 fois plus grand que sur une carte en deux dimensions. Kruse a découvert un processus mathématique appelé projection de Mercator. Ce processus exagère la superficie des masses continentales vers les pôles et diminue les masses au centre. Kruse a conçu un casse-tête pour montrer les véritables relations entre les masses continentales. Et le résultat est que le continent connu sous le nom d'Afrique est infiniment plus grand que ce que nous avons toujours supposé. La question est de savoir pourquoi tout cela est important. Changer le nom d'un continent? Ou bien contester sa taille comme on nous l'a fait croire? N'est-ce pas parce que les deux projections partagent les mêmes origines coloniales et les mêmes intentions d'exploitation continue?

Beaucoup se souviendront d'un exemple classique de catégorisation violente dans la création du pavillon africain lors de la 52^e édition de la Biennale de Venise en 2007. Ce pavillon était alors surnommé "Check List Luanda Pop". En ce qui concerne le succès de ce pavillon, cela reste discutable, comme le suggèrent certains auteurs qui le qualifient de "mélange de conservateurs et d'ambiguïté conceptuelle", le tout se dégageant du spectacle imparfait de Njami, tourné en 2005, "Africa Remix". Cette homogénéisation géographique et cette catégorisation violente du continent rappelle un Occident colonial arrogant et impénitent, réticent à accepter la complexité d'un continent qu'il avait autrefois pillé dont le seul intérêt est de contrôler par une désignation réductrice. Ainsi pour Mhoze Chikowero, la "sorcellerie coloniale" est l'acte de l'empoisonnement épistémicide. Dans ce cas et dans bien d'autres cas, l'artiste était/est soumis à la violente énigme du choix d'être ou de ne pas être dans ce jeu de dupes où les soi-disant conservateurs «africains» ne sont rien de plus que des garçons de maison à l'ordre du maître. Le cinéaste et

théoricien John Akomfrah a qualifié cette homogénéisation réductrice d'«orgueil de la surcompensation». La place de l'artiste dans cette économie culturelle est une place brutalement difficile depuis la création de l'institution du curateur qui, dans la plupart des cas, est un commissionnaire culturel/vendeur déguisé en intellectuel et théoricien que Kwame Anthony Appiah qualifie sans vergogne d'«intelligentsia achetée, groupe relativement restreint d'écrivains et de penseurs de style occidental qui négocient le commerce des biens culturels du capitalisme mondial à la périphérie. En Occident, ils sont connus à travers l'Afrique qu'ils offrent; leurs compatriotes les connaissent tant à travers l'Occident qu'ils représentent en Afrique et à travers une Afrique qu'ils ont inventée pour le monde, les uns pour les autres et pour l'Afrique».

En eux se cachent généralement nombre de diplômes universitaires dont la plupart sont obtenus dans des forts occidentaux scripto-centriques de pédagogie et de culture coloniales. La question est de savoir où est situé le pouvoir de cette organisation. L'artiste a brutalement souffert sous ce poste de la contrainte de représenter et d'extrapoler les idéaux erronés de «l'Africanisme» et d'autres types d'erreur qui ne profitent pas aux masses qu'ils prétendent représenter. Cela a conduit l'artiste à s'éloigner de ses communautés immédiates pour servir un maître éloigné qui utilise les services d'une oligarchie curatoriale pour séparer le monde chaotique de l'artiste du monde vierge du client situé quelque part dans le contexte occidental de la richesse et du muséalisme. Quelle est la différence entre cette institution curatoriale actuelle et l'oligarchie d'élite locale qui a vendu des esclaves à des acheteurs d'esclaves sur l'île de Gorée et d'autres anciennes côtes africaines pendant la traite négrière transatlantique? Pourquoi ne pas comparer ces criminels aux soi-disant chefs bouchers post-coloniaux de pays dits d'Afrique? La question est de savoir si nous

sommes vraiment dans le «post» du projet colonial. Où sommes-nous dans un paradis imaginaire créé pour nous par un théoricien de la culture mercenaire, au service des fantômes de leurs maîtres coloniaux? Le fardeau de traiter et de résoudre ces questions incombe lourdement aux artistes. Si vous me dites que l'artiste n'est pas soumis à la violence épistémologique externe et interne, vous êtes soit totalement ignorant, soit complice du projet capitaliste colonial. Je sais que cela semble très sensationnel et que mon écriture n'est pas académique, c'est peut-être parce que ce n'est pas le cas ou parce que je suis fatiguée de cette hypocrisie et que cet article pourrait ne jamais être publié par un journal «respecté».

Le deuxième signifiant qui pose problème et qui mérite l'attention des artistes et du public est celui du post-colonialisme. Dans cette tranche, j'inclurai également le décolonialisme et tous les ismes associés à la colonisation, ainsi que tous ceux qui se propagent eux-mêmes sur notre cher continent. La théorie postcoloniale et décoloniale dans le contexte du continent appelé «Afrique» est encore plus troublante dans la mesure où elle prend le signifiant monolithique «Afrique» qui est une construction coloniale et une projection d'une identité coloniale. Dans le monde de l'art, le terme d'art africain est chargé de connotations de «naïveté brutalité, arbitraire, facticité» (Mbembe). C'est une catégorie fragmentée et, de près, elle ne fait pas partie du dialogue sur l'art contemporain comme on nous le fait croire mais représente ce qui est «l'Autre» altérité à son meilleur. Les fondements philosophiques de ce terme ne doivent pas être ignorés. Celui-ci est extrêmement problématique et représente une incohérence logique dans un monde occidental qui se vante de la diversité et de l'inclusion et se prétend socialement avancé. Si l'artiste «africain» n'est pas utilisé pour créer un contraste avec ce qu'il n'est pas, il existe en tant que spectacle ou en tant que



L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTÉE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

117

matériel scientifique et anthropologique à étudier. Ce positionnement est extrêmement problématique, notamment à la lumière des institutions du continent qui participent volontiers à ces structures occidentales hégémoniques et chaldéfreudiennes sans les remettre en question. Raphael Chikukwa, conservateur en chef de la Galerie nationale du Zimbabwe et pionnier du tout premier pavillon du Zimbabwe à la Biennale de Venise en 2012, a déclaré « nous ne pouvons pas continuer à être des passagers sur notre propre navire ». C'était une déclaration audacieuse pour récupérer une crédibilité culturelle et trouver des voix locales dans les dialogues mondiaux. Bien que cette déclaration ne soit qu'un début et un appel à se réapproprier notre pouvoir de décision, je soutiens que nous ne pouvons pas continuer à faire des déclarations aussi audacieuses alors que nous payons encore avec nos sous durement gagnés des pavillons d'art lors d'événements d'art occidental tels que la Biennale de Venise. Nous avons très peu en termes de pouvoir de décision culturel pour contribuer au respect des règles. Nous devons continuer à bâtir nos propres structures culturelle et artistiques modernes ainsi que des forums critiques sur lesquels nous représentons nos valeurs et nos visions. Sinon, nous ferons beaucoup de bruit sur le navire d'une autre personne et très bientôt, leur tolérance sera épuisée et nous nous retrouverons à la mer, bloqués sur des îlots de critiques acerbes guidés par l'art et les structures culturelles des mondes occidentaux.

Pour le moment, nos manifestations d'activisme et nos positions de résistance sont tolérées dans les structures occidentales car elles sont un divertissement. Il n'y a rien d'aussi émouvant que de permettre à un artiste autochtone en colère d'exprimer sa colère en présence de l'opresseur. En effet, il s'agit d'un environnement contrôlé et sûr qui paye les artistes autochtones. Après

tout, il donne à l'opresseur un sentiment de culpabilité qui lui va bien, en tant que parti inclusif qui s'ouvre aux erreurs du passé. La place de l'artiste « africain » est toujours une négociation délicate des structures impériales occidentales. Cela rappelle l'un des auteurs autochtones des Premières nations, Thomas King, dans son livre de 2014 « L'Inde qui dérange ». Il montre comment les protestations peuvent être canonisées et esthétisées lorsqu'il a découvert qu'il était devenu, dans sa manifestation, un divertissement et un spectacle dans son activisme dans les milieux caucasiens. Il se souvient d'une affiche de son événement qui disait : « écoutez-le, par l'indien lui-même », des rafraîchissements ont été servis après... À ce stade, le militantisme est toléré et s'atténue dans un espace où le militant n'a pas le pouvoir de fixer des règles.

Je comprends et soutiens les idées transformatrices associées à la post-colonisation et à la décolonisation et je participe à ces idées. Mais ces courants de pensée posent des problèmes philosophiques en ce que leurs noms et leurs structures sont ancrés dans l'idéal de la colonisation. En tant qu'idéaux réagissant à la colonisation, ils dépendent du stimulus de la colonisation pour survivre. En d'autres termes, ils sont le produit de la chose même qu'ils combattent. Ce sont des « philosophes de Frankenstein » qui n'ont aucune place parmi les vivants. Tout comme la « noirceur » est un produit et une réaction à la « blancheur ».

Celles-ci existent davantage comme une construction eurocentrique qui s'enracine dans l'essai « Orientalisme » d'Edward Said en 1978; elles valident donc l'expérience coloniale comme le fait le plus important concernant les pays en cause. Qu'en est-il de la provenance précoloniale? Qu'en est-il de la manière dont les peuples autochtones se définissent et se gouvernent? Les théories décoloniales et postcoloniales commencent toutes deux au point qui suppose la fin de



Masimba Hwati - stranger bid them godspeed upon that sunlit-road - 2017 - mixed media - 33 x 29 x 30 cm.



Masimba Hwati - prototype

l'ère de la colonisation, mais y a-t-il vraiment une fin au sujet en question?

«Noirceur» est un autre nom violent qui mérite d'être contesté. Que faisons-nous avant d'être noirs? La «noirceur» a été construite comme antithèse de la «blancheur».

Devrions-nous étudier la noirceur, devrions-nous même perdre du temps à essayer de la définir? Si nous voulons étudier quoi que ce soit, j'estime que cela devrait être les thèmes de la blancheur et la manière de déconstruire ses hypothèses empoisonnées de supériorité et de privilège. La possessivité de la blancheur a formulé la «race blanche» qui n'a jamais été une entité normale ni naturelle mais une catégorie sociale construite et maintenue depuis la fin du XVII^e siècle en Amérique. Que faisons-nous avant d'être noirs? Comment nous sommes-nous définis avant que quelqu'un nous ait signalé que nous n'étions pas «blancs»? Une identité doit-elle être construite sur la base d'une réaction à un stimulus? Cette identité ne dépendra-t-elle donc pas de ce même stimulus pour son développement et sa définition de la croissance? Dans ce cas, le stimulus est une perception erronée de l'aringianisme et de l'eugénisme de «l'alternance» qui a été à l'origine de certains des désastres les plus catastrophiques provoqués par l'homme dans l'histoire de l'humanité. Lorsque nos ancêtres au Zimbabwe ont rencontré le premier Caucasien d'origine portugaise au XVI^e siècle puis les Britanniques en 1890, leur définition de lui n'était pas «blanche» et n'était pas

non plus basée sur la couleur. Certaines des premières définitions du caucasien étaient «vasinamabvi» (ceux sans genoux). Ce nom était une simple description des colons qui portaient un pantalon long qui couvrait leurs genoux (leurs genoux étaient donc obscurcis par la vision). Il est prudent de dire que le phénotypage n'a jamais fait partie de notre philosophie ancestrale. L'autre nom ancien est «Vabvakure», qui est simplement traduit de loin. Lorsque les conflits ont éclaté à cause de la cupidité et de l'arrogance des colonisateurs, d'autres noms ont évolué pour s'adapter à l'attitude usurpatrice du colon. Parmi ceux-ci, il y avait «Madhunamutuna», qui signifie fantômes ou une apparition qui trouble la paix.

En 2016, l'artiste Marianetta Porter a présenté une exposition intitulée «Code de couleur» dans laquelle elle a exploré les complexités associées au terme noir (juridique, social, racial). Dans une interview, elle mentionne que l'idée d'explorer le noir est née d'une citation de Cixous :

«Je dis noirceur et pas noir. La noirceur n'est pas noire. C'est le dernier degré de rouge. Le sang secret des rouges. Il y a tellement de Noirs... Vingt-quatre, disent-ils.»

Les mots de Cixous font référence ici aux ténèbres du tableau de Rembrandt, Bathsheba au bain (1654)... Contrastes simultanés où une couleur est pure ou vraie mais n'est lue que par rapport à une autre couleur. De ce fait, l'artiste déconstruit le

château de cartes sur lequel la politique raciale est fondée, ce qui amène à remettre en question les signifiants de couleur raciaux. Ne faut-il pas interroger ces signifiants? Une autre artiste, Lina Iris Viktor, dans son travail, qualifie le noir «non pas comme une couleur, mais comme une valeur» et comme «une absorption totale de la lumière». Après toutes ces identités ont été projetées par d'autres. Ce sont quelques-uns des rares artistes qui résistent à la violence des nomenclatures. Ce n'est qu'à un stade ultérieur du projet colonial, lorsque les idéologies aryenne et eugénique ont été modifiées, que l'identité des peuples autochtones a été adaptée, l'ingénierie vers un assujettissement socioculturel et économique des peuples autochtones. Des mots comme «Vatema» traduisant noir, plus tard, sont devenus courants comme structures défailtantes. La notion actuelle de «noirceur»

est un piège et un albatros qui dépend d'un stimulus phénotypique d'origine aryenne et eugénique. Les xhosas d'Afrique du Sud portaient auparavant des noms de Caucasiens qui ne faisaient pas référence à la couleur. «Ondlebe zikhanya ilanga» est l'une des toutes premières descriptions du colon caucasien et sa traduction approximative s'approche «de celle à travers laquelle on peut voir le soleil». Ceci est une description plutôt intéressante d'un être humain sans le phénotype. N'est-il pas temps de défier radicalement ces matrices de violence? L'artiste et les personnes associées au continent appelé Afrique sont soumis à cette violence épistémique quotidienne, ne devrions-nous reconquérir notre pouvoir de décision pour changer cela?

BIBLIOGRAPHIE

<https://frieze.com/article/african-pavilion>

Cixous, Helene, *Stigmata: escaping texts* 1998, London ; New York: Routledge,
Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.



BIOGRAPHIE

Masimba Hwati

mhwati@umich.edu

Masimba Hwati est né en 1982 à Highfield, au Zimbabwe, et a obtenu son diplôme de l'école polytechnique de Harare en 2003. Il a continué à vivre et à travailler dans la capitale, Zimbabwe.

Dernièrement, Hwati a participé à l'exposition Face à face: d'hier à nos jours du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), Art non occidental et Picasso. L'exposition est réalisée par le musée du quai Branly - Jacques Chirac en partenariat avec le musée national Picasso, Paris, avec une adaptation du MBAM. Hwati a également participé à l'exposition collective Art contemporain pour les écoles, qui s'est tenue à la Galerie nationale du Zimbabwe en juillet 2018.

En 2017, Hwati était l'artiste vedette de la présentation de la galerie SMAC à Art Brussels à Bruxelles, en Belgique. En 2015, il était l'un des trois artistes sélectionnés pour Pixels Of Ubuntu / Unhu, sélectionnés par Raphael Chikukwa pour le pavillon du Zimbabwe à la 56^e Biennale de Venise. Hwati est le lauréat de la section Projets spéciaux de la Cape Town Art Fair: Tomorrows / Today, avec sa présentation en solo: ne vous inquiétez pas, soyez heureux. La présentation faisait partie de Consuming Us, une exposition organisée par Azu Nwagbogu et Ruth Simbao.



L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTEE
PAR LA COLONIALITE DU SAVOIR

121

ESCAPAR A LA VIOLENCIA DE LAS NOMENCLATURAS : NECESITAMOS NUEVOS TÉRMINOS Y NUEVAS POSTURAS FILOSOFICAS PARA EL PRESENTE



Masimba Hawati
Traducción de Mildred Cabrejas

PALABRAS CLAVE: NOMENCLATURAS, AGENCIA

Uno de los problemas políticos sutiles que enfrentan las minorías y las personas marginadas es la violencia de las nomenclaturas. Todo grupo de personas tiene derecho a mantener su poder de toma de decisiones para definir cómo quieren ser llamados, dónde están y dónde quieren estar. Sin este poder para actuar nos convertimos en un grupo de personas que desperdician su energía y recursos oscilando entre espacios políticos y filosóficos que no podemos definir, pero que otros definen para nosotros. Ayi Kwei Armah, en un artículo titulado "*quiénes son los antiguos egipcios*", afirma que nuestro continente está hoy bajo el choque de identidades impuestas por la colonización, capaces de generar desastres en cadena. Lo hizo desafiando al significante proyectado "indio". Los pueblos de las Naciones Autóctonas se identifican por este término genérico pero, en respeto a su diversidad, continúan usando sus nombres étnicos particulares para identificarse como Pies-negros, Cri, Algonquin, Micmac y muchos otros.

Debemos repensar y cuestionarnos ciertas nomenclaturas con las que hemos llegado a asociarnos. Algunos de los nombres más problemáticos que pesan sobre nosotros son "*africanos*", "*negros*" y otros, en un vasto léxico de nombres violentos, que han sido diseñados para hablar actualizados con los tiempos "poscolonial", "decolonial" y otros. Mientras usemos y aceptemos estas definiciones para definirnos y definir nuestra era, seguiremos siendo peones en este juego de ajedrez colonial. Un viaje a través de la historia nos dirá que ciertos significantes que nos hemos apropiado y aceptado nos son extraños y que, como resultado, hemos caído en la trampa de aquellos que buscan definir y controlar nuestro destino. Estamos en campos de juegos teóricos, donde no podemos establecer reglas, y como no las establecemos, estamos relegados a posturas filosóficas ceremoniales, lo que hace que el diálogo colonial y racial sea interesante, pero, estas posturas producen muy poco, en términos de agencia política y cultural. Nos hemos convertido en actores en un discurso colonial que es muy similar a "una economía

de identidades de llamada y respuesta". Ngugi, en su libro de 1986 *"Descolonizar la mente"*, reprime el uso de un lenguaje prestado y aboga por una agencia cultural recurriendo a las lenguas indígenas en la literatura. El pensamiento detrás de su llamado es rechazar los nombres exógenos de quienes somos y recurrir a la agencia endógena para nombrarnos a nosotros mismos. En zezuru, tenemos un proverbio que dice *"tamba tamba chidembo muskwe ndakabata"*, que se traduce como una imagen de un zorrillo que intenta avanzar frenéticamente pero no puede porque su cola está atascada en una dificultad. Esto se asemeja a la situación actual con aquello que llamamos "filosofía africana". Tengo problemas para escribir la palabra "africana". A menudo pienso en volver a usar Kemet, el antiguo nombre de Egipto, que se traduce principalmente en "el país de personas de piel oscura".

Por "Nosotros", me refiero a todas las personas que asocian su origen al continente más grande del planeta, el que ahora se conoce como "África". Los orígenes de su nombre siguen siendo discutibles y no pueden relacionarse directamente con los dialectos o filosofías nativas que ocupan este espacio geográfico. En este momento de nuestra historia, hemos llegado a estar orgullosos de un nombre que nos ha sido atribuido por los colonizadores y los traficantes de esclavos maliciosos para nuestra gente. Una serie de relatos históricos atribuyen el nombre del continente a los romanos alrededor del 146 a. JC, con la colonia romana más antigua después de la desaparición de Cartago (Túnez moderna) durante la tercera de las guerras púnicas. Otra historia vincula su proyección con Leo Africanus, el historiador romano que intenta conectar la palabra con los orígenes griegos. Nuestra explicación más cercana sería: el nombre es un derivado de los bereberes del norte de África llamado "Afri". Martin Meredith, en su libro *"La riqueza de África, una historia de 5000*

años de riqueza, avaricia y prosperidad", utiliza un nombre diferente para la tribu bereber. La violencia de las nomenclaturas es un problema fundamental que a menudo se considera indigno de cualquier consideración académica. Nuestros filósofos y académicos están tan encantados con los métodos occidentales de pedagogía centrada en el texto que se ocupan persiguiendo ratas mientras la cabaña está en llamas. Hay un proverbio zezuru que dice *"Kupedzera museve kunana Dhimbha, hanga dzichiuya"*. Una traducción a la ligera sería: "malgastando flechas con impaciencia en la presa pequeña e ignorando la presa grande". El problema a menudo radica en el hecho de que nuestros académicos han colocado mal las prioridades y están motivados por la financiación y el patrocinio. Si escriben libros, son financiados por antiguos colonizadores y escriben teorías tan densas y alienantes que solo sus arrendadores pueden leer. Se convierten en Doctores como en "Sangre y arena de Espartaco", esclavos de alto rango, consumados y avanzados a quienes sus amos encomiendan una supuesta precisión en los asuntos de ambos mundos.

Lo que es común en las historias mencionadas anteriormente es que el origen del nombre con el que se conoce nuestro continente no es endógeno, pero es proyectado violentamente sobre nosotros. Esto nos lleva al primer problema de la terminología extranjera que se adopta en la cultura en ausencia de una consideración crítica. Llamamos a esta situación "complejo de proyección de identidad". Estoy convencido de que este es el fundamento de una disonancia filosófica entre "como somos llamados" y "quiénes somos", el abismo creado por este dilema deviene el espacio liminal que permite que exista una colonización en un huésped, sin ser detectada. El asunto es saber cómo se puede rellenar una brecha tan vieja y compleja. ¿Cómo abordar esta disonancia? ¿Cómo conseguimos nuevos nombres? ¿Cómo

recuperar la agencia en este espacio liminal? En una entrevista, Achille Mbembe llama a África "un error geográfico". Él se refiere a la arbitrariedad que rodea a la denominación, la administración y los orígenes políticos. Dicho esto, debemos cuestionar al significativo colonial que la mayoría de nosotros hemos aprendido a amar. Como un cocodrilo, simplemente tragamos sin masticar. Entonces, ¿cómo llamar a esta gran extensión de complejidad? ¿Este continente de más de 3 000 grupos étnicos y más de 2 000 lenguas distintas que conforman casi 1/6 de la población mundial?

Cuando el término "África" se usa tanto en el mundo académico como en el mundo del arte, a menudo intenta homogeneizar y simplificar este espacio diverso y dinámico en un bloque administrable. En la mayoría de los casos, el continente en cuestión siempre representa al Otro con una "O" mayúscula y, según Edward Said, es un producto de la "otredad". Esta construcción del otro es lo que escritores como Yambo Ouologuem nos incitan a resistir. En su libro *"El deber de la violencia"* vinculado a la violencia, describe un tipo de África forjada por comisionados en cultura y una intelectualidad adquirida, en connivencia con un mercado colonial y capitalista. La palabra África, como muchos otros proyectados, proviene del privilegio colonial de nombrar sin ser nombrado. La identidad y el tamaño del continente son situaciones difíciles que deben ser desafiadas. El verdadero tamaño del continente, tal como lo conocemos, todavía se debate. Estudios recientes sugieren que el continente en cuestión es el más grande del mundo. En 2010, Kai Kruse, diseñador y autor, publicó un mapa titulado *"El verdadero tamaño de África"* que demuestra que el continente es 14 veces más grande que en un mapa bidimensional. Kruse descubrió un proceso matemático llamado proyección de Mercato. Este proceso exagera la superficie de las masas continentales hacia los polos y empequeñece a las masas en el centro. Kruse

ha diseñado un rompecabezas para mostrar la relación real entre las masas continentales. Y el resultado es que el continente conocido como África es infinitamente más grande de lo que nunca hemos supuesto. El asunto es saber por qué todo esto es importante. Cambiar el nombre de un continente o desafiar su tamaño como nos han hecho creer. ¿No es porque las dos proyecciones comparten los mismos orígenes coloniales y las mismas intenciones de explotación continua?

Muchos recordarán un ejemplo clásico de categorización violenta en la creación del pabellón africano en la 52a Bienal de Venecia en 2007, que luego fue apodada "Lista de control Luanda Pop". En cuanto al éxito de este pabellón, sigue siendo cuestionable, como lo sugieren algunos autores que lo llaman "una mezcla de curadores y ambigüedad conceptual, que surge del espectáculo imperfecto de Njami, filmado en 2005," *Remix de África*". Esta homogeneización geográfica, esta categorización violenta del continente, recuerda a un Occidente colonial arrogante e impenitente, reacio a aceptar la complejidad de un continente que una vez robó, cuyo único interés es controlar mediante una designación reductiva y, según Mhoze Chikowero, la "Brujería colonial", que es el acto de envenenamiento epistemicida. En este caso y en muchos otros casos, el artista estaba / está sujeto al violento enigma de la elección de ser o no ser en este juego de embaucados donde los llamados curadores "africanos" no son más que los siervos domésticos a la orden del amo. El cineasta y teórico John Akomfrah ha calificado esta homogeneización reductiva como "el orgullo de la sobrecompensación". El lugar del artista en esta economía cultural es un lugar brutalmente difícil desde la creación de la institución del curador que, en la mayoría de los casos, es un comisionado cultural/ vendedor disfrazado de intelectual y teórico. Kwame Anthony Appiah califica sin vergüenza



Masimba Hwati - Sokunge - Installation



Performance Masimba Hwati - Sokunge - Installation

a este grupo como: inteligencia comprada, un grupo relativamente restringido de escritores y pensadores al estilo occidental que negocian el comercio de bienes culturales del capitalismo mundial en la periferia. En Occidente, son conocidos a través del África que ofrecen; sus compatriotas los conocen tanto a través del Occidente que representan en África como a través de una África que ellos han inventado para el mundo, para los demás y para África”.

Esta figura generalmente se esconde bajo vestiduras de títulos académicos, obtenidos, la mayor parte, en las fortalezas occidentales de pedagogía y cultura coloniales centradas en las escrituras. La cuestión es saber dónde radica el poder de su cargo. El artista, subordinado a este funcionario, sufrió brutalmente la coerción de representar y extrapolar los ideales erróneos del "africanismo" y otros tipos de errores que no benefician a las masas que dicen representar. Esto ha llevado al artista a alejarse de sus comunidades inmediatas para servir a un amo distante que utiliza los servicios de una oligarquía curatorial para separar el mundo caótico del artista del mundo puro del cliente situado en algún lugar del contexto occidental de riqueza y el musealismo. ¿Cuál es la diferencia entre esta institución curatorial actual y la oligarquía de la élite local que vendió esclavos a compradores de esclavos en la isla de Gorée y otras antiguas costas africanas durante el comercio transatlántico de esclavos? ¿Por qué no comparar a estos criminales con los llamados jefes carniceros post-coloniales de los llamados países africanos? La cuestión es si estamos realmente en el "post" del proyecto colonial, o si estamos en un paraíso imaginario creado para nosotros por un teórico de la cultura mercenaria, al servicio de los fantasmas de sus amos coloniales. La carga de tratar y resolver estos problemas recae en gran medida en los artistas. Si me dices que el artista no está sujeto a violencia epistemológica externa e interna,

eres totalmente ignorante o cómplice del proyecto capitalista colonial. Sé que suena muy sensacional y que la escritura no es académica, tal vez porque no es el caso o porque estoy cansado de esta hipocresía y este artículo podría no ser publicado jamás por una revista "respetada".

El segundo significativo problemático que merece la atención de los artistas y el público es el poscolonialismo. En esta sección, también incluiré el decolonialismo y todos los ismos asociados con la colonización, así como a todos aquellos que se regodean en nuestro querido continente. Las teorías poscolonial y decolonial en el contexto del continente llamado "África" es aún más perturbadora en la medida en que toma el significativo monolítico "África", que es una construcción colonial y una proyección de una identidad colonial. En el mundo del arte, el término arte africano está cargado de connotaciones de "ingenuidad, brutalidad, arbitrariedad, facticidad" (Mbembe). Es una categoría fragmentada y, prácticamente, no forma parte del diálogo sobre el arte contemporáneo, como se nos hace creer, sino que representa aquello que es el "otro", otredad en su máxima expresión. Los fundamentos filosóficos de este término no deben ser ignorados. Es extremadamente problemático y representa una incoherencia lógica en un mundo occidental que se jacta de la diversidad y la inclusión y afirma ser socialmente avanzado. Si el artista "africano" no es utilizado para crear un contraste con aquello que él no es, existe como espectáculo o como material científico y antropológico para estudiar, este posicionamiento es extremadamente problemático, especialmente a la luz de las instituciones del continente que participan voluntariamente en las estructuras occidentales hegemónicas y caldefreudianas sin cuestionarlas. Raphael Chikukwa, curador jefe de la Galería Nacional de Zimbabwe y pionero del primer pabellón de Zimbabwe en la Bienal de Venecia en 2012, dijo que "no podemos seguir siendo



L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTÉE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

127

pasajeros en nuestro propio barco". Fue una declaración audaz para recuperar la agencia cultural y encontrar las voces locales en medio de los diálogos globales. Si bien esta declaración es solo un comienzo y una llamada a la agencia, sostengo que no podemos seguir haciendo esas declaraciones audaces mientras aún pagamos nuestra fortuna duramente obtenida y tan necesaria para comprar pabellones en el contexto del Arte occidental como la Bienal de Venecia. Tenemos muy pocas agencias culturales para contribuir a las reglas. Debemos continuar construyendo nuestras propias estructuras culturales y artísticas modernas, así como los foros críticos en los que representamos nuestros valores y visiones. De lo contrario, hacemos mucho ruido en la nave de otra persona y muy pronto, su tolerancia se agotará y nos encontraremos en el mar, bloqueados en islas de críticas agudas sobre el arte y las estructuras culturales de los mundos occidentales.

Por el momento, nuestras manifestaciones de activismo y nuestras posiciones de resistencia son toleradas en las estructuras occidentales porque son un entretenimiento. No hay nada tan conmovedor como permitir que un artista autóctono enojado exprese su enojo en presencia del opresor. En efecto, se trata de un ambiente controlado y seguro que paga a los artistas aborígenes. Después de todo, le da al opresor un sentimiento de culpa que le conviene, en tanto parte inclusiva que se abre ante los errores del pasado. El lugar del artista "africano" es siempre una negociación delicada de las estructuras imperiales occidentales. Esto recuerda a uno de los escritores autóctono de las "Primeras Naciones", Thomas King, en su libro de 2014, "La incómoda India", muestra cómo las protestas pueden ser canonizadas y estetizadas cuando descubrió que se había convertido, por medio de su manifestación y activismo en círculos caucásicos, en un entretenimiento, un espectáculo. Recuerda un póster de su evento que dice: "Escúchalo,

por el propio indígena", después se servirán refrigerios. En esta etapa, el activismo se tolera y disminuye en un espacio donde el activista no tiene el poder de establecer reglas.

Entiendo y apoyo las ideas transformadoras asociadas con la poscolonización y la decolonización, y participo en estas ideas, pero estas corrientes de pensamiento plantean problemas filosóficos en el sentido de que sus nombres y estructuras están anclados en el ideal de la colonización. En tanto ideales reaccionarios a la colonización, dependen del estímulo de la colonización para sobrevivir. En otras palabras, son el producto de la misma cosa que están combatiendo. Son los "filósofos de Frankenstein" que no tienen lugar alguno entre los vivos. Así como la "negritud" es un producto y una reacción a la "blancura".

Estas corrientes existen más como una construcción eurocéntrica enraizada en el ensayo "Orientalismo" de Edward Said en 1978; ellas validan así la experiencia colonial como el hecho más importante en relación con los países en cuestión. ¿Qué pasa con los elementos de procedencia precolonial? ¿Qué hay de cómo los pueblos indígenas se definen y se gobiernan? Las teorías decolonial y poscolonial comienzan en el punto que presupone el final de la era de la colonización, pero ¿existe realmente un final para el tema en cuestión?

"Negritud" es otro nombre violento que merece ser desafiado. ¿Qué estábamos haciendo antes de ser negros? La "negritud" se ha construido como la antítesis de la "blancura". ¿Debemos estudiar la negritud, incluso debemos perder el tiempo tratando de definirla? Si queremos estudiar algo, creo que debería ser la blancura y la forma de deconstruir sus supuestos envenenados de superioridad y privilegio. La posesividad de la blancura ha formulado la "raza blanca", que nunca ha sido una entidad normal o natural, sino una categoría social construida y mantenida desde fines del siglo XVII en



Masimba Hwati - stranger bid them godspeed upon that sunlit-road - 2017 - mixed media - 33 x 29 x 30 cm.



Masimba Hwati - prototype

América. ¿Qué estábamos haciendo antes de sernegros? ¿Cómo nos definimos antes de que alguien nos dijera que no éramos "blancos"? ¿Debería construirse una identidad sobre la base de una reacción a un estímulo? ¿No dependerá esta identidad de este mismo estímulo para su desarrollo y su definición de crecimiento? En este caso, el estímulo es una percepción errónea del ariagianismo y la eugenesia de la "alternancia", que ha sido el origen de algunos de los desastres más catastróficos causados por el hombre en la historia de la humanidad. Cuando nuestros antepasados en Zimbabwe se encontraron con el primer caucásico de origen portugués en el siglo XVI, y luego con los británicos en 1890, su definición de él no era "blanca" ni se basaba en el color. Algunas de las primeras definiciones de los caucásicos fueron "vasinamabvi" (aquellos sin rodillas). Este nombre era una descripción simple de los colonos que vestían pantalones largos que cubrían sus rodillas (sus rodillas estaban, por tanto, ocultas a la visión). Es seguro decir que la fenotipificación nunca ha sido parte de nuestra filosofía ancestral. El otro nombre antiguo es "Vabvakure", que simplemente se traduce "desde lejos". Cuando los conflictos estallaron debido a la codicia y la arrogancia de los colonizadores, otros nombres evolucionaron para adaptarse a la actitud usurpadora del colono. Entre estos, había "Madhunamutuna", que significa

"fantasmas" o una "apariencia que perturba la paz".

En 2016, la artista Marianetta Porter presentó una exposición titulada "*Código de color*" en la que exploró las complejidades asociadas con el término negro (legal, social, racial). En una entrevista, ella menciona que la idea de explorar el negro nace de una cita de Cixous:

"Digo negrura y no: negro. La oscuridad no es negra. Este es el último grado de rojo. La sangre secreta de los rojos. Hay tantos negros ... Veinticuatro, dicen ellos. "

Las palabras de Cixous aquí se refieren a las tinieblas de la pintura de Rembrandt, *Bathsheba au bain* (1654) ... Contrastes simultáneos donde un color es puro o verdadero pero nunca se lee en relación a otro color. De esta manera, la artista deconstruye el castillo de naipes en el que se basa la política racial, lo que pone en tela de juicio los significantes del color racial. ¿No deberíamos cuestionar estos significantes? Otra artista, Lina Iris Viktor, en su trabajo, califica el negro de "no como un color, sino como un valor" y como "una absorción total de la luz". Después todas estas identidades han sido proyectadas por otros.

Estos son algunos de los pocos artistas que resisten la violencia de las nomenclaturas. No es sino en una etapa ulterior del proyecto

colonial, cuando las ideologías arias y eugenésicas fueron modificadas, que se adaptó la identidad de los pueblos indígenas, por una la ingeniería de la subyugación socio-cultural y económica de los pueblos indígenas. Palabras como "Vatema" traducidas más tarde como "negro", se convirtieron en lugares comunes como estructuras defectuosas. La noción actual de "negritud" es una trampa y un albatros que depende de un estímulo fenotípico de origen ario y eugenésico. Las xhosas de Sudáfrica solían tener nombres, anterior a

los caucásicos, que no se referían al color. "Ondlebe zikhanya ilanga" es una de las primeras descripciones del colon caucásico y su traducción aproximada es "aquella a través de la cual se puede ver el sol". Esta es una descripción bastante interesante de un ser humano sin el fenotipo. ¿No es hora de desafiar radicalmente estas matrices de violencia? El artista y las personas asociadas con el continente llamado África están sujetos a esta violencia epistémica cotidiana, ¿no deberíamos pedirle a la agencia que cambie eso?

BIBLIOGRAFIA

<https://frieze.com/article/african-pavilion>
Cixous, Helene, Stigmata: escaping texts 1998, London ; New York: Routledge,
Ouologuem, Yambo, Le Devoir de violence, Paris, Éditions du Seuil, 1968.



BIOGRAFIA

Masimba Hwati

mhwati@umich.edu

Masimba Hwati nació en 1982 en Highfield, Zimbabwe, y se graduó en el Politécnico de Harare en 2003. Continuó viviendo y trabajando en la ciudad capital de Zimbabwe.

Más recientemente, Hwati ha participado en la exposición Cara a cara: Del ayer a hoy, Arte no occidental y Picasso del Museo de Bellas Artes de Montreal (MMFA). La exposición es producida por el Musée du quai Branly - Jacques Chirac en colaboración con el Musée national Picasso, París, con una adaptación del MMFA. Hwati también participó en la exposición colectiva, Arte contemporáneo para escuelas, que se celebró en la Galería Nacional de Zimbabwe en julio de 2018.

En 2017, Hwati fue la artista destacada en la presentación de SMAC Gallery en Art Brussels en Bruselas, Bélgica. En 2015, Hwati fue uno de los tres artistas seleccionados para Pixels Of Ubuntu / Unhu, curada por Raphael Chikukwa para el Pabellón de Zimbabwe en la 56a Bienal de Venecia. Hwati fue la ganadora de la Sección de Proyectos Especiales de Cape Town Art Fair: Tomorrows / Today, con su presentación en solitario: no se preocupe, sea feliz. La presentación formó parte de Consuming Us, una exposición curada por Azu Nwagbogu y Ruth Simbao.



L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

131

LA INTERTEXTUALIDAD EN EL ESPACIO DE LA RESISTENCIA

Ada Lescay González



I. EL ESPIRITU Y LA LETRA POSTMODERNA

En estos días, mientras revisaba la obra pictórica del artista cubano Gilberto Martínez Gutiérrez¹ recordé algunas consideraciones del teórico del arte Juan Acha² en torno a los aportes de las premisas posmodernas al escenario latinoamericano. En un artículo denominado "Nuestro futuro estético", el teórico peruano asevera que debemos tomar el posmodernismo como una modernidad autocrítica. Los preceptos posmodernos no deben considerarse como una realidad fija, ni tampoco como productos que se toman por completo o se dejan. Lo decisivo del posmodernismo no es su letra, sino su espíritu y sobre todo la asimilación de este³.

Si pensamos un poco en el espíritu⁴ del posmodernismo lo asociaremos a las premisas de la incertidumbre ante la narración histórica, la (re)evaluación de la noción de progreso o la mirada crítica ante los "grandes relatos". Varios criterios posmodernistas se mueven sobre la base de estas premisas.

Cada teórico explora la posmodernidad a partir de procesos culturales diversos (desde lo artístico hasta lo político). Las valoraciones de los intelectuales en relación a la posmodernidad contienen nexos comunes que he querido distinguir con el término de premisas. Son estas últimas las que sintetizan el espíritu posmoderno.

Un breve y, si se quiere, ambiguo acercamiento al escenario cultural latinoamericano y caribeño nos permite dilucidar que algunas de las particularidades del espíritu postmoderno se encuentran en consonancia con la ontología latinoamericana. La cultura de esta región se ha construido, inevitablemente, desde la imitación, oposición, asimilación, reinterpretación o resistencia. La alteridad ha marcado la evolución cultural de América Latina y el Caribe, debido al histórico proceso de colonización y *colonialidad*⁵ que ha tenido que enfrentar.

1. Gilberto Martínez Gutiérrez (Santiago de Cuba, 1976) Graduado de la Escuela Provincial de Arte "José Joaquín Tejada" de Santiago de Cuba, en las especialidades de Dibujo y Pintura. Sus profundos conocimientos sobre la historia del arte occidental le ha permitido erigir una visualidad que cuestiona constantemente las nociones que han definido la naturaleza del arte, las pautas estéticas y conceptuales del fenómeno artístico en Occidente.

2. Juan Acha (Perú, 1916-1995) Teórico del arte latinoamericano. Graduado de Química en la Universidad de Munich. A partir del año 1959 comenzó a ejercer la crítica de arte en suplementos de Perú y México, colabora en revistas especializadas de América Latina, Canadá y Europa. Fue coordinador del Museo de Arte Moderno de México y profesor de Teoría del Arte en la UNAM. Igualmente, fue Investigador Nacional de México en el campo de la sociología visual. Entre sus obras se encuentran: *Art in Latin American Today* (1961), *Arte y Sociedad en Latinoamérica* (1979), *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas* (1984), así como *Las culturas estéticas de América Latina* (1993).

3. Ver Juan Acha: "Nuestro futuro estético", en Adolfo Colombres (comp.): *América Latina: el desafío del tercer milenio*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, p.105-113.

4. En este caso utilizo la siguiente acepción de espíritu: conjunto de ideas o sentimientos que orientan a la acción de una persona. Esencia o idea central de una cosa. (Ver Gran Diccionario de la Lengua Española Larousse. España, Editorial Larousse S.A., 1998).

5. Ver Aníbal Quijano: *La crisis del horizonte de sentido colonial/moderno/eurocentrado*, en *Revista Casa de las Américas*, año L, #259-260, abril-septiembre, 2010, p.4-15.

Las doctrinas postmodernistas encierran una actitud dubitativa y crítica ante el proyecto moderno. La noción del fin de la historia, la negación de la ciencia como único y absoluto camino para conocer la realidad, el fin del arte o la formación de la etapa posindustrial capitalista son algunas de las concepciones rectoras. Ahora bien, estas no se corresponden al espíritu, sino a la letra postmoderna.

Si seguimos los criterios de Juan Acha y pensamos, a su vez, en las acepciones del término letra; podemos aseverar que esta última se refiere al trazado lingüístico, a la forma que adquiere el espíritu de una cultura en una época específica. La letra deviene el modo de expresión de diversos grupos, sectores, sociedades, hemisferios o mundos.

El estudio de un escenario cultural particular debe tomar en consideración ambos aspectos: el espíritu y la letra.

De ahí que la asimilación y reinterpretación del espíritu postmoderno implica necesariamente la asimilación y reinterpretación de su letra. Desde Martí hasta Quijano, pasando por Rodó, Mariátegui, Carpentier, Ortiz, Rama, Retamar, Traba, James o Escobar, ha estado presente la idea de la particularidad socio-histórica y cultural latinoamericana. Hecho que ha marcado la sistemática revaloración de las categorías, conceptos, clasificaciones y métodos heredados de la cultura occidental dominante. Pero ello nunca ha determinado la negación del espíritu o la letra occidental, sino su reinterpretación de acuerdo a las exigencias gnoseológicas de las realidades latinoamericanas y caribeñas.

La yuxtaposición temporal y cultural que tiene lugar en Latinoamérica y el Caribe desde fines del siglo XV ha determinado que espíritus y letras de diversas latitudes se hayan fusionado de tal suerte, que el resultado ha

adquirido legítimos grados de autonomía. El artista de este lado del mundo no sólo asume la letra postmoderna, sino que la entrelaza con la moderna, la indígena o la africana. Por consiguiente, la letra en América Latina y el Caribe se encuentra transculturada⁶.

Teniendo en cuenta estos criterios, podemos pensar en algunas premisas o herramientas postmodernas asimiladas o reinterpretadas por la creación artística nuestra.

II. LA INTERTEXTUALIDAD POSTMODERNA COMO LETRA

Las conceptualizaciones en torno a la intertextualidad se han desarrollado fundamentalmente en la esfera de lo literario. Desde el año 1967, en que la teórica búlgara Julia Kristeva emplea el término por primera vez, muchos pensadores de los círculos franceses, alemanes y norteamericanos, fundamentalmente, han sintetizado criterios medulares en relación a la intertextualidad.

Marc Angenot define la intertextualidad como el "cruce, en un texto, de enunciados tomados de otros textos; es la transposición de enunciados anteriores o sincrónicos. El trabajo intertextual es "extracción" y "transformación"; genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética (...) "⁷". Angenot añade que la intertextualidad funciona más como un arma crítica, como la apertura de una problemática. Señala que el texto como dispositivo intertextual ha servido como crítica del sujeto fundador, propietario del logos, del autor y de la obra. Esta crítica del sujeto exige que se sustituya la intersubjetividad romántica por la intertextualidad como red de diferencias y reutilización indefinida del material lingüístico. La intertextualidad también critica la idea del texto como unidad autónoma,

6. Esta noción de letra transculturada es deudora del concepto de transculturación de Fernando Ortiz.

7. Ver Marc Angenot: "La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional", en Desiderio Navarro, comp., Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana, Colección Criterios, 1997, p. 36-52.



Fotografía de Gilberto Martínez Gutiérrez

portadora de un sentido inmanente, en la que, funcionalmente, cada elemento daría la explicación de la totalidad y viceversa.

Hasta aquí se puede ver que las nociones de intertextualidad se encuentran unidas, en lo fundamental, a la esfera literaria; pero ello no impide que sus particularidades gnoseológicas puedan ser asimiladas en el terreno de las artes visuales. Si pensamos en una sintética acepción de texto, es posible clasificarlo como un conjunto de significantes, unidos por una idea central e interrelacionados por una sintaxis que responde a un significado determinado. La definición de texto, desde la semiótica, nos permite emplear el concepto de intertextualidad para la exégesis de las artes visuales.

En la obra pictórica⁸ el proceso de asimilación y transformación intertextual también posee efectos conceptuales y estéticos considerables. Los significantes de origen gráfico, literario o cinematográfico se entrelazan en la creación plástica, conformando una nueva imagen o signifiante que responde a un significado más cercano al contexto en que tiene lugar la nueva producción pictórica.

Ya se ha visto que la intertextualidad ha sido percibida como una forma crítica, que trastoca nociones sustanciales del texto. Ahora bien, si vamos al escenario latinoamericano y caribeño la crítica intertextual adquiere una doble dimensión: la crítica del texto *per se* y la crítica al lugar que ocupa el texto. En este caso, no sólo se enjuicia la intersubjetividad romántica y la unidad autónoma del texto, sino también el papel que juega este último en la imposición de una estética que desdeña otros cánones de belleza.

El carácter multicultural y multiétnico de la región latinoamericana y caribeña ha dinamitado muchas de las nociones estéticas importadas al continente a partir de las expresiones artísticas occidentales. Muchos artistas, lejos de preterir el texto visual occidental dominante se apropian de él, en



La Majasa

8. Ver Laurent Jenny: "La estrategia de la forma", en Desiderio Navarro (comp.): Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana, Colección Criterios, 1997, p. 104-133.



El Nieto 1



El Nieto 2

la búsqueda de herramientas que le permitan reevaluar la estética importada y exaltar la cotidiana. Siendo así, podemos inferir que en América Latina y el Caribe se asume tanto el espíritu como la letra posmoderna. El primero por sus consonancias con la ontología latinoamericana y la segunda por su función crítica.

III. LA INTERTEXTUALIDAD EN EL ESPACIO DE LA RESISTENCIA

Las observaciones anteriores son el resultado de una exploración más detallada de la obra pictórica de Gilberto Martínez, quien se apropia de las posibilidades de la intertextualidad para gestar un discurso plástico de considerable valía. De manera general, la obra de este artista recrea la temática de la racialidad. Su producción, tanto bidimensional como instalativa, responde a la representación de la ética

y la estética del hombre negro, desde una posición subalterna. Las obras analizadas a continuación se corresponden a esta temática, pero la selección de las mismas responde a sus aciertos en el tratamiento intertextual.

Me atrevo a aseverar que La Majasa es la pieza pictórica más osada de Gilberto Martínez. Una obra que, desde el propio paratexto⁹, satiriza la tradicional convención. Como toda parodia, la pieza legítima y trastoca la visualidad dominante. En este caso La Maja Desnuda de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), deviene "víctima" de un atentado simbólico. La alusión es inequívoca, desde el lascivo título a la fidedigna – aunque de menor cuidado formal – reproducción de la posición de la modelo a partir de la imagen tradicional.

Las intenciones no marchan por la exacta reproducción académica de la modelo,

9. Gérard Genette relaciona el paratexto con los títulos, subtítulos, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etcétera. Genette asevera que los paratextos también encierran relaciones intertextuales o transtextuales.

la pieza es sintética en su trazado y su convención formal. Pero esta vez no es la maja desnuda, sino la "majasa"; es como una especie de grandilocuencia erótica acorde a nuestra barroca condición cultural¹⁰. Hay una explícita sensualidad que atomiza la cordura y nos mueve en el espacio de lo popular. Es el deleite en lo femenino desde el auténtico desenfado, desde el brusco espacio de lo informal.

La desnudez de una mujer negra deviene el motivo de La Majasa, pieza que intenta legitimar otra belleza, hasta ahora subalterna. Si en los albores del siglo XIX La Maja Desnuda provocó repetidos conflictos en Europa, por la sensual mirada y la ausencia de indumentaria en la modelo; ahora, en el siglo XXI, en el espacio insular cubano, lo interesante no está en el evidente despojo del pudor, sino en la condición fenotípica de la modelo. El ánimo no es competir o comparar sino trastocar un patrón estético e hipostasiar otro, más acorde a nuestra realidad social. Lo paródico encuentra expresión, primero, en la legitimación de un paradigma estético y cultural. Acudir a la mediática pieza goyesca pondera su lugar en el hemisferio occidental. Pero al mismo tiempo el halo mágico de la obra es refutado por una mirada otra. La inspiración en La Maja Desnuda no es de subordinación, sino de igualdad de condiciones estéticas y simbólicas.

Gilberto Martínez no abandona la convencionalidad visual del texto anterior. Sigue el mismo sentido de la composición que encontramos en la obra de Goya, persigue la misma posición desafiante y seductora en su modelo y conserva el

mismo interés por el paisaje anatómico de la figura femenina. Pero en La Majasa el artista incorpora dos elementos de notable interés: la indumentaria representada en un segundo plano del cuadro, que alude directamente a la afro-ascendencia de la modelo; así como el tatuaje que presenta esta última en la zona pélvica. Este último aspecto, no sólo exagera el erotismo de la composición, también presenta a la modelo en un contexto más contemporáneo. Es así, como Gilberto Martínez construye un texto visual nuevo, que responde de manera directa y explícita a un texto anterior; pero contiene elevado nivel conceptual e interesante tratamiento formal.

El proceso de transculturación¹¹ expuesto por Fernando Ortiz (1881-1969) en su libro Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, es sintetizado de interesante manera en el díptico Nieto 1 y Nieto 2. En este caso el



El que persevera triunfa

10. Cuando aludo a nuestra barroca condición cultural sigo la línea de pensamiento de Alejo Carpentier, quien aseveraba que todo lo que se refiere a la cosmogonía americana se encuentra dentro de lo barroco (Ver "Lo barroco y lo real maravilloso" en Razón de Ser. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007).

11. El neologismo transculturación se refiere a los procesos de transmutaciones culturales que tienen lugar en la isla de Cuba. La transculturación "expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación (Ver Fernando Ortiz: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p.103).

artista acude al diseño de la carta inglesa¹² para componer una estructura donde se equilibren o igualen sus componentes. En ambas piezas quedan plasmadas las fisonomías de dos ancianos: uno africano, otro español, que en el centro acogen, a manera de esbozo o dibujo, un feto en ciernes. La diferencia entre ellas se encuentra en el sentido o posición de la "carta". En el primer caso el anciano africano se encuentra en la porción superior, luego se muestra en la inferior.

La pieza deviene metáfora de nuestra gestación cultural, el proceso transitivo de pérdida o desarraigo de una cultura precedente y la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales es narrado con la pericia del artista que ha aprehendido su realidad. El nieto figura como el punto focal y conceptual, en cuanto resulta ser la metáfora de la cultura autónoma. El conjunto controla las variables del tempus. Pasado y futuro se anexan de tal suerte que el proceso secular nos resulta de efímera duración. El diálogo de los ancestros es evocado por una tercera o cuarta generación, que existe y no existe a la vez. Es interesante como el nieto está presente a través de un dibujo, que se inserta en el discurso visual como una especie de ecografía primitiva. De manera que la transculturación como proceso etno-sociológico se sintetiza en el fenómeno artístico.

Cada elemento de la composición es medular para la exégesis de la pieza, no sólo las centrales figuras del africano y el español, sino también el paisaje urbano y rural que cambian indistintamente, así como los fetiches¹³ religiosos que acompañan a ambos personajes. En Nieto 1 tanto un personaje como el otro se encuentran en su

espacio habitual, el anciano africano tiene a su espalda un paraje natural, que incluso puede confirmar su condición de cimarrón; por su parte el español tiene en su reverso una sintética vista citadina. Pero en Nieto 2, estos espacios se invierten, de tal suerte que uno queda en el hogar del otro.

El intercambio entre el mundo africano y español en el escenario caribeño estuvo marcado por la subordinación del primero al segundo, lo que condicionó la paulatina estructuración de una realidad cultural otra. También resulta interesante el movimiento temporal en ambas piezas, sobre todo en las vistas urbanas. No hay una correspondencia entre la indumentaria de los siglo XV-XVI de los personajes y la configuración de la ciudad, que en ambos casos se mueve en etapas históricas posteriores. Lo que de alguna manera secunda la tesis del simbólico control del tiempo en la composición, para esbozar la existencia de la tercera, cuarta o quinta generación a la que corresponde el nieto.

A estos aspectos habría que sumar los fetiches religiosos, que de igual manera tributarán al sincretismo cultural que hereda el nieto criollo. Vuelve el certero y respetuoso esbozo de ambas cosmogonías. No hay paternalismos, ni insulsas valoraciones. La histórica y estereotipada separación entre barbarie y civilización, es aplastada en la medida en que los prejuicios son preteridos. Sin embargo no podemos perder de vista la auto-referencialidad del conjunto, no olvidemos que Nieto 1 tiene al anciano africano en la porción superior del cuadro, lo que no jerarquiza una matriz cultural, sino una existencia particular.

Por último me gustaría hacer referencia a El que persevera triunfa, obra correspondiente

12. La carta o baraja inglesa está formada por 52 unidades, su antecedente más inmediato se encuentra en la baraja francesa que fue la que incorporó los corazones, picas, tréboles y rombos a sus cartas. Los grabadores franceses las llevaron hacia Inglaterra. En 1628 Carlos I de Inglaterra prohíbe la importación de todo tipo de naipes, para garantizar la producción nacional. De ahí derivan las figuras de la baraja inglesa, que se diferencian de sus antecesoras por poseer mayor tendencia a la abstracción y a lo sintético.

13. Realizo la acotación de religiosos, porque los fetiches no tienen que ser necesariamente de carácter religioso. Si bien es cierto que el término ha estado ligado comúnmente a los sistemas religiosos de las culturas subalternas, su significado se mueve de manera general por la administración, en un ámbito social, de energía simbólica a un determinado objeto. Es así como pueden ser fetiches obras de arte, mercancías y el propio ser humano en variados casos.



De la serie El Rapto de las Mulatas

a la serie El Rapto de las Mulatas, en la que Gilberto Martínez se acerca al ámbito de las relaciones humanas. En este caso, denuncia – desde las posibilidades de la visualidad – aquellos vínculos afectivos mediados por los intereses económicos y los estereotipos de carácter sexual.

Nuevamente acude a la intertextualidad para completar su marco conceptual. La habitual representación del oso polar del artista Carlos René Aguilera¹⁴ será asumida para erigir la premisa de lo foráneo. Esta vez el depredador del Antártico lleva en su moto a una sensual mulata. El regodeo en la mujer como mercancía, las relaciones

interpersonales con determinado interés, los estereotipos étnicos en el mercado sexual o la esperanza de mejorar una aciaga realidad, serán algunas de las lecturas que pueden hacerse de una pieza como esta.

La construcción visual y el mensaje lingüístico (en este último caso coincide con el título) se complementan de interesante manera. Por un lado la frase (...) el que persevera triunfa, se estructura de tal suerte que nos parece que hay una historia que contar. Vera, la sensual mulata, ha puesto todos sus esfuerzos en conquistar a un individuo extranjero, la carta que tiene este último así lo demuestra. Su desnudo ha sido

14. Carlos René Aguilera (Santiago de Cuba, 1960). Graduado en la especialidad de Dibujo y Pintura en la Escuela de Artes Plásticas "José Joaquín Tejada" de Santiago de Cuba. Más tarde realiza estudios en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha participado en 18 exposiciones personales en Cuba y en el extranjero, así como 23 exposiciones colectivas. Ha sido galardonado con la Medalla de Oro en la III Biental Centroamericana y del Caribe de Pintura de Santo Domingo, República Dominicana, así como el premio Salón de Premiados de la Ciudad de La Habana. (Ver Raúl Ruiz Miyares: Para una historia de las artes visuales en Santiago de Cuba).



De la serie El Rapto de las Mulatas

recompensado y es posible que a partir de ahora su destino sea otro. Sin embargo el rostro de Vera se muestra escéptico, incluso temeroso. Se aferra al oso polar, lo circunda con los brazos, sin embargo la inseguridad la trastoca. ¿Cuánto de verdadera felicidad vendrá para ella? ¿Cuánto tendrá que sacrificar?

Se ha señalado que esta obra forma parte de la serie El rapto de las mulatas, conjunto de piezas pictóricas realizadas por Gilberto Martínez a inicios del milenio con el propósito de acercarse a un tema tan complejo como el mercado sexual y los estereotipos raciales que inciden en él.

Al examinar algunas de las obras que estructuran esta serie puede percibirse que el vehículo seleccionado para "el rapto de la mulata" es una motocicleta. Este aspecto

es importante en tanto descarta una posible percepción anacrónica del tema. Igualmente, la motocicleta facilita la representación de una ausencia de vínculos emocionales en "el rapto". Ambos personajes, el foráneo depredador y la "víctima" se ubican uno detrás del otro (a modo de fila), de tal manera que no hay contacto visual. El intercambio se reduce a lo físico. El abrazo de Vera al oso polar no es síntoma de amor sino de una discutible comodidad o seguridad.

IV. CONCLUSIONES

Las anteriores valoraciones en relación a la producción artística de Gilberto Martínez nos permiten sintetizar tres métodos intertextuales. En el caso de La Majasa, encontramos una alusión al patrimonio pictórico de la cultura occidental dominante.

La obra plástica se construye sobre la base del pasado cultural rector. En este caso la función crítica de lo intertextual se encuentra más apegada al texto *per se*, aunque de igual manera se encuentre implícita la crítica al lugar que ocupa el texto visual parodiado. Gilberto subvierte la visualidad de la obra clásica, en beneficio de la pluralidad racial y cultural.

Por otro lado, el díptico Nieto 1 y Nieto 2 remite a una intertextualidad extra-artística. Esta vez no hay referencias a los registros visuales de la historia del arte, sino a la composición o estructuración de una ficha de juego de cartas. Aquí la función crítica de lo intertextual contiene menor fuerza, lo utilitario ocupa mayor protagonismo. No olvidemos que en la carta inglesa que le sirve a Gilberto de modelo, la reproducción del rey es idéntica en ambos sentidos. Hecho esencial para construir el concepto de igualdad de condiciones para el desarrollo de nuevos constructos culturales.

En el caso de El rapto de las mulatas, podemos hablar de una intertextualidad

paratextual¹⁵. Si recordamos la obra homónima de Carlos Enríquez¹⁶, enseguida percibimos que no existen puntos coincidentes entre la composición del pintor vanguardista y la obra de Gilberto Martínez. Este último se apropia de un concepto, que le permite dialogar en torno a una problemática actual. A ello podemos añadir la apropiación de íconos de la producción de artistas del ámbito de las artes visuales en Santiago de Cuba para completar su estética y concepto.

Nos encontramos entonces ante un consciente y meticuloso empleo de los textos visuales. El diálogo intertextual permite, en este caso, la estructuración de una imagen que legitima la estética y la historia del hombre negro y advierte, igualmente, sobre la persistencia de subjetividades marcadas por prejuicios o estereotipos raciales. Gilberto Martínez renuncia a la anodina mimesis del instrumental postmoderno. El mérito de cada una de estas obras se encuentra en asumir la letra postmoderna para mostrar la pluralidad de las realidades latinoamericanas y caribeñas.

15. Siguiendo la línea de pensamiento de Gérard Genette, quien relaciona el paratexto con los "títulos, subtítulos, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; prière d'insérer, cintillo, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más purista y el menos inclinado a la erudición externa no siempre puede disponer tan fácilmente como quisiera y pretende". (Ver Gérard Genette: "La literatura a la segunda potencia" en Desiderio Navarro (comp.): Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana, Colección Criterios, 1997, p.55)

16. Carlos Enríquez Gómez (1900-1957) Uno de los más relevantes creadores de las vanguardias artísticas cubanas. Para el año 1938 presenta su obra El rapto de las mulatas. Esta pieza, de una notable cubanidad, tiene como referencia más directa el episodio mitológico del rapto de las sabinas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, Juan: Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones). Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____: "Nuestro futuro estético" en Adolfo Colombres (comp.): América Latina: el desafío del tercer milenio. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, p.105-113.

Carpentier, Alejo: Razón de Ser. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007.

Gran Diccionario de la Lengua Española Larousse. España, Editorial Larousse S.A., 1998.

Jameson, Fredric: El giro cultural; Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Buenos Aires, Manantial, 2002.

Navarro, Desiderio (comp.): Intertextualité; Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana, Colección Criterios, 1997.

Orozco Melgar, María Elena: Negro sobre negro en la plástica cubana (La obra del artista santiaguero Gilberto Martínez) en Revista Del Caribe no.60, 2013.

Ortiz, Fernando: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

_____: Estudios etno-sociológicos. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

Quijano, Aníbal: La crisis del horizonte de sentido colonial/moderno/eurocentrado en Revista Casa de las Américas, año L, #259-260, abril-septiembre, 2010, p.4-15.

_____: Cuestiones y horizontes. De la Dependencia Histórica-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2014.

Ruiz Miyares, Raúl: Para una historia de las artes visuales en Santiago de Cuba. Santiago de Cuba, 2009.



ADA LESCAY (Cuba, Santiago de Cuba, 1991)
Profesora del Departamento de Historia del Arte, Facultad de Humanidades en la Universidad de Oriente. Es investigadora de tópicos relacionados con el colonialismo y la colonialidad. Sus principales áreas de trabajo son el problema o fenómeno racial, así como sus incidencias en las artes visuales.

Es Licenciada en Historia del Arte y posee un Diplomado en Antropología. Entre el 2014 y el 2018 trabajó como curadora y promotora cultural en el Centro Cultural Africano "Fernando Ortiz". Desde septiembre del 2018 trabaja como profesora en la Universidad de Oriente.

Ha publicado varios textos en boletines, páginas webs y revistas especializadas como Acercamientos a la muestra "De Cristóbal Colón a Junkanoo" y Lo conceptual, lo descriptivo y lo sistémico en el estudio de las religiones cubanas de origen africano.

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

141

L'INTERTEXTUALITÉ DANS L'ESPACE DE LA RÉSISTANCE



Ada Lescay González

Traduction de Claude Bourguignon Rougier

I. L'ESPRIT ET LA LETTRE POST-MODERNES

Ces jours-ci, revenant sur l'œuvre picturale de l'artiste cubain Gilberto Martínez Gutiérrez¹, je me suis souvenue de certaines considérations du théoricien de l'art Juan Acha² sur l'apport des préceptes postmodernes à la scène latino-américaine. Dans un article intitulé « Notre avenir esthétique », le théoricien péruvien affirmait que nous devons voir le postmodernisme comme une modernité autocritique. Les préceptes postmodernes ne devraient pas être considérés comme une réalité fixe, ni comme des produits qu'il faut adopter sans restriction ou rejeter. Ce qu'il y a de décisif dans le postmodernisme, ce ne serait pas sa lettre, mais son esprit et, surtout, la façon de le comprendre et de l'adapter³.

Si nous essayons de définir un tant soit peu l'esprit⁴ du postmodernisme, nous voyons qu'il correspond à l'incertitude naissante face à la narration historique, à la (re) évaluation de la notion de progrès ou à un regard

critique sur les « Grands Récits ». Plusieurs principes postmodernistes s'appuient sur ces prémisses. Chaque théoricien explore la postmodernité à partir de processus culturels divers (de l'artistique au politique). Les différentes façons d'évaluer la postmodernité des intellectuels contiennent toutes un noyau commun que j'ai voulu distinguer avec le terme de « préceptes ». Ces dernières résument l'esprit postmoderne.

Une approche brève et, pour d'aucuns, ambiguë, de la scène culturelle latino-américaine et caribéenne nous permet de voir que certaines des particularités de l'esprit postmoderne trouvent un écho dans l'ontologie latino-américaine. La culture de cette partie du monde ne pouvait se construire que dans l'imitation, l'opposition, l'assimilation, la réinterprétation ou la résistance. Car l'altérité a marqué l'évolution culturelle de l'Amérique latine et des Caraïbes, étant donné le processus historique de colonisation et de *colonialité*⁵ qu'elle

1. Gilberto Martínez Gutiérrez (Santiago de Cuba, 1976) Diplômé de l'École Provinciale d'Art "José Joaquín Tejada" de Santiago de Cuba, spécialité Dessin et peinture. Sa profonde connaissance de l'histoire de l'art occidental lui a permis de construire un univers visuel qui interroge constamment les notions qui ont défini la nature de l'art, et les modèles esthétiques ou conceptuels du phénomène artistique en Occident.

2. Juan Acha (Pérou, 1916-1995) Théoricien de l'art latino-américain. Diplômé en chimie de l'Université de Munich. En 1959, il commence à travailler comme critique d'art pour le Pérou et le Mexique et collabore à des revues spécialisées en Amérique latine, au Canada et en Europe. Il a été coordinateur du Musée d'Art Moderne du Mexique et professeur de Théorie de l'Art à l'UNAM. Il a également été chercheur au Mexique dans le domaine de la sociologie visuelle. Parmi ses œuvres, citons : *Art in Latin American Today* (1961), *Arte y Sociedad en Latinoamérica* (1979), *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas* (1984), ainsi que *Las culturas estéticas de América Latina* (1993).

3. Voir Juan Acha : "Nuestro futuro estético", in Indolfo Colombres (comp.) : *América Latina : el desafío del tercer milenio*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, p.105-113.

4. Dans ce cas précis, le mot « esprit » est à comprendre comme suit : un ensemble d'idées ou de sentiments qui guident l'action d'une personne. Essence ou idée centrale d'une chose (voir Grand Dictionnaire de la langue espagnole Larousse). Espagne, Editorial Larousse S.A., 1998).

5. Voir Aníbal Quijano : « La crisis del horizonte de sentido colonial/moderno/eurocentrado », in *Revista Casa de las Américas*, año L, #259-260, avril-septembre, 2010, p.4-15.

a dû affronter. La doxa postmoderniste a produit une attitude méfiante et critique vis à vis du projet moderne. La notion de fin de l'histoire, la réfutation de la science comme seul et unique moyen de connaître la réalité, la fin de l'art ou la formation de l'étape post-industrielle capitaliste sont quelques-unes des conceptions qu'on y retrouve. Or, celles-ci ne correspondent pas à l'esprit, mais à la lettre postmoderne.

Si nous suivons les critères de Juan Acha et que nous pensons, à notre tour, aux significations du terme « lettre », nous pouvons affirmer que ce mot renvoie à la trace linguistique, à la forme qu'acquiert l'esprit d'une culture à une époque donnée. La lettre devient le mode d'expression de divers groupes, secteurs, sociétés, hémisphères ou mondes. L'étude d'une scène culturelle déterminée doit prendre en compte les deux versants ; la lettre et l'esprit.

L'assimilation et la réinterprétation de l'esprit postmoderne impliquent donc nécessairement l'assimilation et la réinterprétation de sa lettre. De Martí à Quijano, en passant par Rodó, Mariátegui, Carpentier, Ortiz, Rama, Retamar, Traba, James ou Escobar, l'idée d'une particularité socio-historique et culturelle latino-américaine est revenue sans cesse. Cette réalité a entraîné la réévaluation systématique des catégories, concepts, classifications et méthodes hérités de la culture occidentale dominante. Cependant, cela n'a jamais abouti à une négation de l'esprit ou de la lettre occidentale, plutôt à sa réinterprétation en fonction des exigences gnoséologiques des réalités latino-américaines et caraïbes.

La juxtaposition de temps et de cultures qui a caractérisé Amérique latine et les Caraïbes depuis la fin du XV^e siècle a eu des effets particuliers. L'esprit et la lettre propres à diverses latitudes ont fusionné, et il s'en est suivi un légitime processus

d'autonomisation. De ce côté-ci du monde, l'artiste ne se contente pas d'assumer la lettre postmoderne, il peut la tresser avec celle des Modernes, des Indigènes ou des Africains. En conséquence, la transculturation⁶ est le propre de la lettre en Amérique latine et dans les Caraïbes.

Ces précisions nous mettent en mesure d'analyser certains des principes ou outils postmodernes lorsqu'ils sont assimilés ou réinterprétés par nos créateurs latino-américains.

II. L'INTERTEXTUALITE POSTMODERNE COMME LETTRE

Les conceptualisations de l'intertextualité se sont développées surtout dans le domaine littéraire. Depuis 1967, lorsque la théoricienne bulgare Julia Kristeva utilisa le terme pour la première fois, de nombreux penseurs des milieux français, allemands et nord-américains ont élaboré les concepts fondamentaux de l'intertextualité.

Marc Angenot définit l'intertextualité comme le « croisement, dans un texte, de propos extraits d'autres textes » ; c'est la transposition de propos antérieurs ou contemporains. Le travail intertextuel est « extraction » et « transformation » ; il génère ces phénomènes, qui relèvent à la fois d'une axiomatique du langage et du choix d'une esthétique⁷ (...). Angenot ajoute que l'intertextualité fonctionne plus comme une arme critique, comme l'ouverture d'un problème. Il souligne que voir le texte comme un dispositif intertextuel a permis de critiquer l'idée du sujet fondateur, propriétaire du logos, comme celle d'auteur ou d'œuvre. Cette critique du sujet nous oblige à remplacer l'intersubjectivité romantique par l'intertextualité comme réseau de différences et réutilisation indéfinie du matériel linguistique. L'intertextualité remet également en question l'idée du texte

6. Cette idée de « lettre transculturée » est redevable au concept de transculturation de Fernando Ortiz.

7. Voir Marc Angenot : "L'intertextualité: recherche sur l'apparition et la diffusion d'un champ notionnel ", in Desiderio Navarro, comp, Intertextualité. La France à l'origine d'un terme et le développement d'un concept. La Havane, Collection Criterios, 1997, p. 36-52.



Photographie de Gilberto Martínez Gutiérrez

comme unité autonome, porteuse d'un sens immanent, dans lequel, fonctionnellement, chaque élément donnerait l'explication de la totalité et vice versa.

A ce point de l'explication, on constate que les notions d'intertextualité ont fondamentalement liées à la sphère littéraire. Mais cela n'empêche pas l'assimilation de leurs particularités gnoséologiques dans le domaine des arts visuels. Si l'on pense le texte de façon synthétique, il devient possible de le classer comme un ensemble de signifiants, unis par une idée centrale et reliés entre eux par une syntaxe qui répond à une signification spécifique. La définition du texte, du point de vue sémiotique, permet

d'utiliser le concept d'intertextualité pour l'exégèse des arts visuels.

Dans le travail pictural, le processus d'assimilation et de transformation intertextuelle⁸ a également des effets conceptuels et esthétiques considérables. Les signifiants d'origine graphique, littéraire ou cinématographique sont la trame de la création plastique, ils forment une nouvelle image ou signifiant qui répond à un sens plus proche du contexte dans lequel se produit la nouvelle production picturale

Nous avons déjà remarqué que l'intertextualité a été comprise comme une forme critique, qui bouleverse la conception du texte comme substance. Si nous passons maintenant à la scène latino-américaine et caribéenne, nous constatons que la critique intertextuelle y acquiert une double dimension : la critique du texte *per se* et la critique de la place occupée par le texte. Dans ce cas-là, on ne se contente pas de remettre en question l'intersubjectivité romantique et l'idée du texte comme unité autonome. Le rôle joué par ce dernier, dans l'imposition d'une esthétique dédaigneuse des autres canons de la beauté, est également incriminé.



La Majasa

8. Voir Laurent Jenny: "La estrategia de la forma", in Desiderio Navarro (comp.): Intertextualité. La France à l'origine d'un terme et le développement d'un concept, La Habana, Colección Criterios, 1997, p. 104-133.

Le caractère multiculturel et multiethnique de l'Amérique latine et des Caraïbes a fait exploser un bon nombre des notions esthétiques importées sur le continent avec les modes d'expression artistiques occidentaux. Beaucoup d'artistes, loin de cautionner le texte visuel occidental dominant, se l'approprient, il devient un des outils de leur recherche, et leur permet de réévaluer l'esthétique importée comme d'exalter l'esthétique quotidienne. Voilà pourquoi nous pouvons penser qu'en Amérique latine et dans les Caraïbes, nous retrouvons aussi bien l'esprit que la lettre du postmodernisme : l'esprit, parce qu'il fait écho à l'ontologie latino-américaine, la lettre, pour sa fonction critique.

III. L'INTERTEXTUALITÉ DANS L'ESPACE DE LA RÉSISTANCE

Les observations qui précèdent sont le fruit d'une exploration plus détaillée de l'œuvre picturale de Gilberto Martínez. En effet, cet artiste s'approprie les possibilités de l'intertextualité pour construire un discours plastique d'une grande valeur. Globalement, l'œuvre de cet artiste recrée le thème de la racialité. Sa production, qu'il s'agisse de tableaux ou d'installations, répond à la représentation de l'éthique et de l'esthétique de l'homme noir, depuis une position subalterne. Les œuvres analysées ci-dessous s'inscrivent dans cette perspective. Si elles ont été sélectionnées, c'est pour leur façon réussie de traiter l'intertextualité.

Je prends le risque d'affirmer que La Majasa est l'œuvre picturale la plus audacieuse de Gilberto Martínez. Une œuvre qui part du paratexte⁹, lui-même, pour proposer une satire de la convention traditionnelle. Comme toute parodie, l'œuvre légitime et bouleverse la vision dominante. Dans ce cas précis,

La Maja Desnuda de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), se retrouve « victime » d'une attaque symbolique. L'allusion est sans équivoque, du titre lascif à la fidèle reproduction de la position du modèle à partir de l'image traditionnelle – mais avec une moindre recherche de perfection formelle cependant — Le but n'est pas d'obtenir une reproduction académique exacte de la femme qui pose, l'œuvre est synthétique dans son tracé et sa convention formelle. Or, dans ce tableau, nous n'avons pas une maja nue, mais une "majasa". Il y a comme une sorte de grandiloquence érotique en accord avec notre baroque condition culturelle¹⁰; il y a une sensualité explicite qui pulvérise la raison et nous transporte dans l'espace du populaire. Les délices du féminin à partir d'une authentique insolence, de l'espace abrupt de l'informel.

La nudité d'une femme noire devient le motif de *La Majasa*, une œuvre qui tente de légitimer une autre beauté, jusqu'alors subalterne. Si à l'aube du XIX^e siècle *La Maja Nue* a causé bien des polémiques en Europe, en raison de la sensualité du regard et de l'absence de vêtements du modèle, aujourd'hui, au XXI^e siècle, dans l'espace insulaire cubain, ce qui compte ce n'est pas l'absence évidente de pudeur mais le phénotype du modèle. L'intention du peintre n'est pas de concurrencer ou de comparer, mais de mettre à mal un modèle esthétique et d'en hypostasier un autre, plus conforme à notre réalité sociale. Le parodique s'exprime d'abord dans la légitimation d'un paradigme esthétique et culturel. Le recours à une œuvre goyesque très médiatique convoque son poids symbolique dans l'hémisphère occidental. Mais en même temps, le halo magique de l'œuvre se dissipe sous l'effet d'un regard différent. L'inspiration de *La Maja Nue* ne s'enracine pas dans la

9. Gérard Genette relie le paratexte aux titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, introductions, etc. Il affirme que les paratextes contiennent aussi des relations intertextuelles ou transtextuelles.

10. Quand je fais allusion à notre condition culturelle baroque, je me situe dans la ligne de pensée d'Alejo Carpentier, pour lequel tout ce qui se réfère à la cosmogonie américaine est baroque (Voir "Le baroque et le réel merveilleux" dans *Reason for Being*. La Havane, Editorial Letras Cubanas, 2007).



El Nieto 1



El Nieto 2

subordination, mais dans l'affirmation d'une égalité esthétique et symbolique

Gilberto Martínez n'abandonne pas la convention visuelle du texte précédent. La composition a le même sens que celle de Goya, on retrouve la même position, provocante et séduisante, du modèle, le même intérêt pour le paysage anatomique de la figure féminine. Mais dans *La Majasa*, l'artiste incorpore deux éléments d'intérêt notable : les accessoires, représentés dans le fond du tableau, qui font directement allusion à l'afro-ascendance du modèle, ainsi que le tatouage que cette dernière présente sur la zone pelvienne. Ce dernier aspect ne fait pas qu'exacerber l'érotisme de la composition,

il replace également le modèle dans un contexte plus contemporain. Ainsi, Gilberto Martínez construit un nouveau texte visuel, qui répond directement et explicitement à un texte antérieur, mais contient un niveau conceptuel élevé et un traitement formel intéressant.

Le processus de transculturation¹¹ décrit par Fernando Ortiz (1881-1969) dans son livre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, prend forme de façon intéressante dans le diptyque *Petit fils 1* et *Petit fils 2*. L'artiste y a recours au motif de la carte à jouer anglaise¹² pour composer une structure dont les composantes sont équilibrées ou égales. Dans les deux œuvres, la physionomie de

11. Le néologisme "transculturation" renvoie aux processus de transmutations culturelles qui ont lieu sur l'île de Cuba. La "transculturation" exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, parce qu'elle ne renvoie pas seulement à l'acquisition d'une culture différente, ce qu'à strictement parler désigne le terme dans l'anglo-américain. Elle implique aussi, nécessairement, la perte de la culture précédente ou le déracinement, ce qu'on pourrait désigner avec l'expression d'"acculturation partielle". En outre, elle renvoie à la création de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait nommer "néo-culturation" [voir Fernando Ortiz : *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*]. La Havane, Conseil national de la culture, 1963, p. 103).

12. Le jeu de cartes anglais se compose de 52 unités, son ancêtre le plus proche étant le jeu de cartes français, qui incorporait des cœurs, des piques, des trèfles et des carreaux sur ses cartes. Les graveurs français les avaient importées en Angleterre. En 1628, Charles I^{er} d'Angleterre interdit l'importation de tout type de cartes, pour assurer la production nationale. Voilà donc l'origine des figures des cartes anglais, qui diffèrent de celles des jeux antérieurs par une tendance plus marquée à l'abstraction et à la synthèse.

deux hommes agés est capturée : l'un est africain, l'autre, espagnol. Au centre, dans la main de chaque vieillard, sous la forme d'un croquis ou d'un dessin, un fœtus en gestation. La différence entre les deux tableaux tient à la position occupée par chaque personnage dans la carte. Dans le premier cas, l'ancêtre africain occupe la partie supérieure, dans l'autre, la partie inférieure.

L'œuvre devient une métaphore de notre gestation culturelle : ce processus transitif, marqué par le déracinement ou la perte de la culture antérieure puis par la création de nouveaux phénomènes culturels, est raconté avec le savoir faire de l'artiste qui a appréhendé sa réalité. Le petit-fils apparaît comme le point focal et conceptuel, dans la mesure où il s'avère être la métaphore de la culture autonome. L'ensemble contrôle les variables du temps. Le passé et l'avenir sont annexés de telle sorte que le processus séculier apparaît dans son caractère éphémère. Le dialogue des ancêtres est évoqué par une troisième ou quatrième génération, qui existe et n'existe pas en même temps. Il est intéressant de voir que le petit-fils est présent sous la forme d'un dessin, qui est inséré dans le discours visuel comme une sorte d'échographie primitive. Ainsi, la transculturation en tant que processus ethno-sociologique se transcrit dans le phénomène artistique.

Pour la compréhension de l'œuvre, tous les éléments de la composition comptent, pas seulement les figures de l'Africain et de l'Espagnol. Le paysage urbain et rural, qui change indistinctement, ainsi que les fétiches¹³ religieux qui accompagnent les deux personnages, jouent également un rôle essentiel. Dans Petit fils 1, les deux

personnages se trouvent dans leur espace habituel. L'ancêtre africain a derrière lui un paysage naturel, ce qui pourrait même confirmer qu'il s'agit d'un esclave marron ; quant à l'Espagnol, derrière lui, nous apercevons une image de ville. Mais dans Petit fils 2, ces espaces sont inversés, de sorte que chacun se retrouve dans le monde de l'autre.

L'échange entre les mondes africain et espagnol sur la scène caribéenne a été marqué par la subordination du premier au second, et c'est dans ces conditions que s'est progressivement structurée une réalité culturelle autre. Le mouvement temporel dans les deux œuvres est lui aussi intéressant, en particulier les vues urbaines. Il n'y a pas de correspondance entre les costumes des personnages du XV-XVI^e siècle et la configuration de la ville, qui dans les deux cas est typique d'étapes historiques ultérieures. Cela va dans le sens de la thèse d'un contrôle symbolique du temps dans la composition, où s'ébauche l'existence de la troisième,



El que persevera triunfa Celui qui persévère est gagnant

13. J'ajoute religieux parce que les fétiches n'ont pas nécessairement un caractère religieux. S'il est vrai que le terme a été communément associé aux systèmes religieux des cultures subalternes, son sens s'est déplacé d'une manière générale avec l'attribution dans une sphère sociale donnée, d'une énergie symbolique à un objet particulier. C'est ainsi que les œuvres d'art, les marchandises et l'être humain lui-même peuvent être des fétiches dans divers cas.



De la série El Rapto de las Mulatas (De la série L'enlèvement des mulâtresses)

quatrième ou cinquième génération qui est celle du petit fils.

Et il faudrait parler également des fétiches religieux, qui contribueront également au syncrétisme culturel dont le petit-fils créole héritera. L'esquisse précise et respectueuse des deux cosmogonies revient. Il n'y a pas de paternalisme, pas de comparaisons stériles. La construction historique du stéréotype Barbarie/Civilisation explose, il n'y a pas de place pour les préjugés. Cependant, ne perdons pas de vue l'auto-référentialité de l'ensemble et n'oublions pas que dans Petit fils 1, le vieil Africain se trouve dans la partie supérieure du tableau, le but n'étant pas d'opérer une hiérarchie entre les matrices

culturelles mais de mettre en avant une existence particulière.

Enfin, je voudrais mentionner ici *Celui qui persévère est gagnant*, une œuvre qui appartient à la série L'enlèvement des mulâtresses, dans laquelle Gilberto Martínez aborde le domaine des relations humaines. Dans ce cas précis, il dénonce - à partir des possibilités de visualisation - les liens affectifs véhiculés par les intérêts économiques et les stéréotypes sexuels. Une fois de plus, il se tourne vers l'intertextualité pour compléter son cadre conceptuel. Le motif de l'ours polaire propre à l'artiste Carlos René Aguilera¹⁴ est repris, afin de mettre en scène ce qui vient d'ailleurs. Dans ce cas-là, le

14. Carlos René Aguilera [Santiago de Cuba, 1960]. Après avoir obtenu un diplôme de Dessin et Peinture à l'École des Arts Plastiques "José Joaquín Tejada" [Santiago de Cuba] il a étudié à l'Institut Supérieur d'Art de La Havane. Il a participé à 18 expositions à titre individuel, à Cuba et à l'étranger, ainsi qu'à 23 expositions collectives. Il a reçu la médaille d'or de la IIIe Biennale de peinture d'Amérique centrale et des Caraïbes à Saint-Domingue, République dominicaine, ainsi que le prix Salón de Premios de la Ciudad de La Habana [voir Raúl Ruiz Miyares : Para una historia de las artes visuales in Santiago de Cuba].



De la série El Rapto de las Mulatas (De la série L'enlèvement des mulâtresses)

prédateur antarctique transporte sur sa moto une sensuelle mulâtresse. La jouissance de la femme-marchandise, les relations interpersonnelles motivées par l'intérêt, les stéréotypes ethniques sur le marché du sexe ou l'espoir d'améliorer une amère réalité, sont quelques-unes des lectures que l'on peut faire de cette œuvre.

La construction visuelle et le message linguistique (dans le cas cité, il correspond au titre) se complètent de manière intéressante. D'un côté il y a la phrase (...) « celui qui persévère est gagnant », construite de telle sorte qu'il nous semble qu'il y a une histoire à raconter. Vera, la mulâtresse sensuelle, a mis toute son énergie à conquérir un étranger, la lettre que l'ours tient dans la main en est la preuve. Son audace a été récompensée et il est possible que désormais son destin

change. Cependant, le visage de Vera est sceptique, voire craintif. Elle s'accroche à l'ours polaire, l'entoure de ses bras, mais l'insécurité la taraude : le futur lui apportera-t-il un vrai bonheur? Que faudra-t-il lui sacrifier?

Comme nous l'avons remarqué plus haut, cette œuvre fait partie de la série L'enlèvement des mulâtresses, un ensemble de peintures créées par Gilberto Martínez au début du millénaire dans le but d'aborder la question complexe du marché sexuel et des stéréotypes raciaux afférents.

L'observation de certaines des œuvres qui structurent cette série, permet de constater que le véhicule sélectionné pour « *L'enlèvement des mulâtresses* » est une moto. Ce détail est important car il interdit une perception anachronique du tableau.

De même, la moto nous aide à percevoir l'absence de liens émotionnels dans cet « enlèvement ». Les deux personnages, le prédateur étranger et la « victime » sont placés l'un derrière l'autre (en ligne), de sorte qu'il n'y a aucun contact visuel entre eux. L'échange est réduit au physique. L'étreinte de l'ours polaire par Vera n'est pas un symptôme d'amour mais le signe de son désir d'un confort ou d'une sécurité hélas improbables.

IV. CONCLUSIONS

L'analyse que nous venons de faire de la production artistique de Gilberto Martínez nous permet d'identifier trois méthodes intertextuelles. Dans le cas de *La Majasa*, nous trouvons une allusion au patrimoine pictural de la culture occidentale dominante. L'œuvre plastique se construit sur le passé culturel et son emprise. Dans ce cas, la fonction critique de l'intertextualité relève plus du texte *per se*, même si nous trouvons aussi une critique implicite de la place que prend le texte visuel parodié. Gilberto subvertit l'aspect visuel de l'œuvre classique au profit de la pluralité raciale et culturelle.

D'un autre côté, avec le diptyque *Petit Fils 1* et *Petit Fils 2*, nous avons une référence à une intertextualité extra-artistique. Dans ce cas précis, il n'y a pas de renvoi aux documents visuels de l'histoire de l'art, mais à la composition ou à la structuration d'une carte de jeu Ici, la fonction critique de l'intertextuel a moins de force, l'utilitaire

joue un rôle plus important. N'oublions pas que dans la carte anglaise qui sert de modèle à Gilberto, la reproduction du roi est identique dans les deux sens. Fait essentiel pour la construction du concept d'égalité dans les nouvelles constructions culturelles à développer.

Enfin, dans le cas de *L'enlèvement des mulâtres*, nous pouvons parler d'une intertextualité paratextuelle¹⁵. Souvenons-nous de l'œuvre homonyme de Carlos Enríquez¹⁶, et nous verrons immédiatement qu'il n'y a pas de coïncidence entre la composition du peintre d'avant-garde et celle de Gilberto Martínez. Ce dernier s'approprie un concept qui lui permet de dialoguer à partir d'une problématique actuelle. A cela s'ajoute l'appropriation d'icônes d'artistes qui travaillent dans le domaine des arts visuels à Santiago de Cuba, grâce à quoi il complète son esthétique et son concept.

Nous sommes donc face à une utilisation consciente et méticuleuse des textes visuels. Le dialogue intertextuel permet, dans ce cas, la construction d'une image qui légitime l'esthétique et l'histoire de l'homme noir et met en garde contre la persistance de subjectivités marquées par des préjugés ou stéréotypes raciaux. Gilberto Martínez renonce à la mimésis anodine de l'instrumentalité postmoderne. Le mérite de chacune de ces œuvres est d'assumer la lettre postmoderne, et ainsi, de montrer la pluralité des réalités en Amérique latine et aux Caraïbes.

15. Comme le fait Gérard Genette, qui relie le paratexte aux "titres, sous-titres, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, introductions, etc. notes marginales, notes de bas de page, finales ; épigraphes, illustrations ; prière d'insérer, bandeau, veste, et bien d'autres types de signes accessoires, autographes ou allographes, qui donnent au texte un environnement [variable] et parfois un commentaire officiel ou non officiel que le lecteur plus puriste et moins enclin à l'érudition externe ne peut toujours disposer comme il le souhaite et le prétend ". [Voir Gérard Genette : "La literatura a la segunda potencia" dans Desiderio Navarro (comp.) : Intertextualité. La France à l'origine d'un terme et du développement d'un concept. La Havane, Collection Criterios, 1997, p.55]

16. Carlos Enríquez Gómez [1900-1957] Un des plus importants créateurs de l'avant-garde artistique cubaine. En 1938, il présente son œuvre *El rapto de las mulatas*. Cette pièce, d'une nature cubaine remarquable, a comme référence la plus directe l'épisode mythologique de l'enlèvement de la sabin.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Acha, Juan: Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones). Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____: "Nuestro futuro estético" en Adolfo Colombres (comp.): América Latina: el desafío del tercer milenio. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, p.105-113.

Carpentier, Alejo: Razón de Ser. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007.

Gran Diccionario de la Lengua Española Larousse. España, Editorial Larousse S.A., 1998.

Jameson, Fredric: El giro cultural; Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Buenos Aires, Manantial, 2002.

Navarro, Desiderio (comp.): Intertextualité; Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana, Colección Criterios, 1997.

Orozco Melgar, María Elena: Negro sobre negro en la plástica cubana (La obra del artista santiaguero Gilberto Martínez) en Revista Del Caribe no.60, 2013.

Ortiz, Fernando: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

_____: Estudios etno-sociológicos. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

Quijano, Aníbal: La crisis del horizonte de sentido colonial/moderno/eurocentrado en Revista Casa de las Américas, año L, #259-260, abril-septiembre, 2010, p.4-15.

_____: Cuestiones y horizontes. De la Dependencia Histórica-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2014.

Ruiz Miyares, Raúl: Para una historia de las artes visuales en Santiago de Cuba. Santiago de Cuba, 2009.



ADA LESCAY (Cuba, Santiago de Cuba, 1991), professeure au département d'histoire de l'art de la faculté des sciences humaines de l'université d'Oriente. Elle est chercheuse sur des sujets liés au colonialisme et à la colonialité. Ses principaux domaines de travail sont le problème du phénomène racial, ainsi que son impact sur les arts visuels.

Elle est titulaire d'un diplôme en histoire de l'art et d'un diplôme en anthropologie. Entre 2014 et 2018, elle a travaillé comme conservatrice et promotrice culturelle au Centre culturel africain "Fernando Ortiz". Depuis septembre 2018, elle est professeure à l'Université d'Oriente.

Il a publié plusieurs textes dans des bulletins, des sites Web et des magazines spécialisés tels que Approches de l'exposition "From Christopher Columbus to Junkanoo" et The conceptual, descriptive et systémique dans l'étude des religions cubaines d'origine africaine.

DU DÉSIR NÉGROPHILIQUE.

ARTHUR JAFÀ CONTRE L'ÉROTIQUE COLONIALE DE LA MASCULINITÉ NOIRE

Norman Ajari



Les théoriciens critiques envisagent le plus souvent la représentation des Noirs dans le domaine des arts visuels à travers deux prismes. Le premier est celui de la visibilité : la question que l'on pose alors est celle de la présence ou de l'absence, soit de l'artiste, soit du corps noir dans les œuvres. L'ambition sous-jacente à cette orientation consiste à extraire les expressions artistiques noires hors de la semi-clandestinité dans laquelle elles ont été murées par un passé d'oppression esclavagiste et coloniale. Le second, prégnant dans les études culturelles et les réflexions sur la culture populaire, est celui des valorisations : il s'agit de se confronter aux représentations des Noirs en interrogeant la valence, positive ou négative, qu'elles véhiculent (hooks, 1992). L'objet de telles études est alors de mettre en évidence les stéréotypes dégradants, cristallisés par l'histoire, qui constituent encore souvent les tropes au travers desquels la vie noire se trouve exposée. Ces deux approches voisines se fondent sur un même présupposé, qui est que la représentation du corps noir, et *a fortiori* la prise de parole artistique noire, suscitent la gêne, le déplaisir, voire le dégoût du public, de telle sorte qu'il y aurait un intérêt économique ou symbolique à les dissimuler.

Cette perspective, qui cherche à juguler la complaisance de représentations de

l'impuissance ou de l'abjection noires, n'est pas infondée. Elle demeure toutefois incomplète, dans la mesure où elle sous-estime la complexité du regard blanc tel qu'il se pose sur les expressions et les représentations noires dans les arts visuels. En effet, fait défaut à ces approches un questionnement quant au type de *désir* qui anime son rapport aux formes culturelles noires, mais aussi au corps noir lui-même. Cette dimension manquante, je propose de l'analyser à partir d'un concept développé par le courant « afro-pessimiste » de la pensée critique afro-américaine contemporaine : le concept de fongibilité – c'est-à-dire le caractère de ce qui est consommable et substituable. Ce courant se caractérise par son insistance sur la spécificité de la négrophobie ou anti-noirceur (*anti-Blackness*), comprise comme une forme de racisme spécifique que, depuis la déshumanisation radicale subséquente à la traite transatlantique, tous les autres groupes sont en mesure de mettre en œuvre (Wilderson, 2015). Dès lors, le corps noir se trouvera affecté d'un statut ontologique particulier. Comme l'écrit le théoricien Frank Wilderson : « La fongibilité de la noirceur (*Blackness*), induite par la violence, rend possible son appropriation par la psyché blanche en tant que "bien de jouissance" » (2010 : 89). Cet astucieux jeu de mots rappelle que l'esclave noir était, dans les Amériques des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècle,

tenu pour un bien meuble dont le propriétaire avait tout loisir de jouir – au sens d'en faire usage. Mais parler de « bien de jouissance », plutôt que de « jouissance d'un bien », revient à insister sur un autre aspect, souvent négligé : depuis le XVII^e siècle, soit l'époque où « les esclaves atlantiques ne pouvaient être que noirs » (Coquery-Vidrovitch, 2018 : 22) et où la catégorie de nègre tend à se confondre avec celle d'esclave, le Noir tend à devenir un bien dont on jouit, c'est-à-dire un bien qui fait jouir : « les Noirs étaient fondamentalement envisagés comme les véhicules de la jouissance blanche » (Hartman, 1997 : 23).

Comme l'écrivait Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, décrivant l'imaginaire racial des nations colonialistes, « le nègre a une puissance sexuelle hallucinante. C'est bien le terme : il faut que cette puissance soit hallucinante » (Fanon, 2011 : 191). Les hallucinations érotiques qui ne cessent de nimber la figure du Noir depuis les débuts de l'époque moderne sont l'objet de cet article. Leur constance et leur persistance se révèlent beaucoup plus éloquentes sur la psyché blanche que sur la sexualité africaine réellement existante. L'enquête de Fanon a montré que le caractère répugnant, méprisable ou terrifiant du corps africain était bien souvent redoublé d'une fascination charnelle plus ou moins avouée. Cet affect, que l'on choisira de nommer « désir négrophilique », se distingue du désir sadique, à l'œuvre dans les lynchages et les tortures, qui tire sa jouissance de la souffrance et de la destruction du corps noir (Marriott, 2000). Il réfère plutôt à des formes de désir fondées sur des apologies partielles, pauvres et simplificatrices de la vitalité, de la force, de l'endurance de ce corps, telles qu'elles ont historiquement contribué à consolider l'asservissement des esclaves, des colonisées et de leurs descendants, et à affaiblir leurs efforts de libération et d'humanisation. Ce faisant, on s'intéressera plus spécifiquement

à certaines formes d'érotisation de la masculinité noire dont la grammaire, c'est ce que l'on tâchera de prouver, hérite de l'ère des marchés aux esclaves. Comme le souligne le philosophe Tommy Curry, il importe de « voir que l'effet du racisme anti-Noirs, qui désire ardemment la mort des hommes noirs, n'est pas seulement fait de haine, mais constitue aussi une érotique, un puissant attrait. Cette idée ne complique pas seulement notre compréhension du racisme; elle exige également de reconsidérer les pulsions libidinales et sexuelles responsables de l'activation des réponses phobiques des hommes et des femmes blanches à l'égard des hommes noirs » (Curry, 2017 : 164).

Dans un premier temps, en s'appuyant sur la pensée noire contemporaine, on proposera une reconstitution de la position de l'artiste noir dans l'économie libidinale blanche moderne. Puis, à travers l'exemple du film *Un Chant d'amour* de Jean Genet, on tâchera d'identifier les caractéristiques essentielles du désir négrophilique à l'œuvre dans la création actuelle. Enfin, l'œuvre de l'artiste contemporain africain-américain Arthur Jafa sera examinée comme un vivier de stratégies esthétiques visant à saper ce désir négrophilique. L'idée centrale étant que ce n'est qu'au prix d'une lutte résolue contre toutes les prises offertes à la cannibalisation de la vie et de la paroles noires qu'une véritable expression afrodescendante, une prise de parole emprunte de dignité, est susceptible de redevenir possible.

FONGIBILITÉ NOIRE ET CONSTITUTION D'UNE ESTHÉTIQUE NÉGROPHILIQUE

Le monde de la traite transatlantique fut fondé sur la consommation des Africains. Or, une société de consommation est une société du désir, non du dégoût. Le commerce des esclaves ne fut pas exclusivement la vaste entreprise de violences, de tortures et d'humiliations que le cinéma hollywoodien



Fig. 1 : Nate Parker, dir. *The Birth of a Nation*. 2016.

contemporain dépeint avec force dans des productions récentes, notamment dirigées par des réalisateurs afrodescendants, telles que le *12 Years a slave* de Steve McQueen en 2013 ou le *The Birth of a Nation* de Nate Parker en 2016. Ce dernier film, notamment, donne à voir, en fait de marché aux esclaves improvisé, un chariot arrêté dans une clairière où un camelot outrancier et hâbleur monnaye une poignée de Nègres mutilés et crasseux dans une ambiance de gibet (figure 1). Pourtant, l'esclavage moderne ne fut pas seulement le mariage de raison d'une cruauté débridée avec la plus froide logique économique : l'acquisition d'un esclave se devait d'être un véritable enchantement de la prise de propriété. La théoricienne africaine-américaine Saidiya Hartman insiste ainsi sur le rôle prépondérant d'une « obscène théâtralité du commerce des esclaves » (1997 : 17), invitant à considérer le marché aux Noirs comme une scène où se projettent les désirs, et ce pour au moins deux raisons. Premièrement car, comme l'enseigne l'histoire de la traite, les acheteurs potentiels sont immédiatement envisagés et interpellés en tant que public. « Avant la vente, les captifs étaient "rafraichis" : ils étaient soigneusement lavés, rasés, enduits d'huile de palme, mieux nourris... La vente était annoncée par des affiches, des criées, l'envoi de coursiers dans les plantations » (Coquery-Vidrovitch, Mesnard, 2013 : 120) :

avant même d'être mis au travail aux champs, l'esclave est construit comme un bien de divertissement. Son commerce lui-même est affecté d'une dimension irréductiblement spectaculaire. Deuxièmement, ce qui est plus significatif encore, ce commerce avait développé sa propre *esthétique*. En effet, musique et danse étaient partie intégrante des caravanes d'esclaves, comme un appareil pour la traite. Les rythmes chaloupés avaient tâche, non seulement d'attester de la vigueur des corps, mais encore de sursignifier l'allégresse, l'insouciance et la joie des Africains, aux fins d'exciter le désir d'éventuels acquéreurs.

Cette mise au jour d'une véritable économie libidinale de l'esclavage éclaire la notion de « fongibilité » dont Hartman fait usage. Dans la théorie afro-pessimiste, cette notion, qui désigne la qualité de ce qui est substituable et consommable, signifie tout d'abord ici que les Noirs sont des biens quantifiables, prêtables, remplaçables. Mais elle renvoie également à d'autres modes d'instrumentalisation ou de dissolution des corps noirs, notamment dans l'ordre du désir. En l'espèce, il s'agit de constater que leurs vies, jusque dans les affres de souffrance les plus insupportables, sont convertibles en sources d'amusement, de jouissance et de distraction pour la société civile blanche (Wilderson, 2010 : 115). L'idée de fongibilité

noire met ainsi en évidence une ontologie raciale moderne au sein de laquelle le seul rapport possible du corps blanc à la chair noire semble être un rapport d'usage.

Le théoricien camerounais Achille Mbembe envisage, comme avant lui son compatriote le philosophe Marcien Towa (1981), le Hegel de *La Raison dans l'histoire* comme une matrice du discours colonial. L'Afrique s'y déploie « comme un vaste monde tumultueux de pulsions et de sensations [...] ». Selon ce préjugé originel, l'Afrique est le pays de la substance immobile et du désordre éblouissant, joyeux et tragique de la création » (Mbembe, 2000 : 221). Les discours coloniaux, esclavagistes compris, sont saturés de cette fascination pour la libido créatrice nègre, réputée restaurer une unité charnelle de la vie. Ainsi les Européens considéraient-ils qu'il y avait, entre les danses africaines et caribéennes, une différence de degré par rapport au coït, mais non une différence de nature. La sexualisation systématique de chacun des gestes du corps noir redouble l'exotique curiosité coloniale d'un régal de voyeur. Chacune de ces performances est appréciable de manière quasi-pornographique. En outre, musique et danse étaient exhibées comme les preuves que la nature endurente et joyeuse des Nègres s'épanouissait dans la servitude comme nulle part ailleurs. Ainsi, leurs chants et leurs jeux, au-delà de la seule séduction, servaient à légitimer leur condition, puisqu'ils sont perçus comme des signes de contentement et de consentement, quand bien même ils sont généralement imposés par les marchands d'esclaves et les planteurs (Hartman, 1997 : 34-35). Ces esclaves se trouvaient ainsi acculés à simuler le consentement, au même titre qu'ils y étaient tenus lors des viols, si fréquents à bord des négriers comme sur les plantations.

L'œuvre d'un autre auteur penseur proche du courant afro-pessimiste, le britannique David Marriott, aide à prendre la mesure de

la façon dont cette histoire raciale du désir a fortement contribué à construire les cadres d'un regard blanc hégémonique porté sur la performance artistique noire. Une manière traditionnelle d'aborder le racisme consiste à l'envisager comme une sorte de tentation génocidaire, l'instauration d'une « coupure entre ce qui *doit* vivre et ce qui *doit* mourir » (Foucault, 1997 : 227). Si cette perspective n'est pas absolument fautive, elle est assurément partielle et, surtout, elle suggère que la fin de ce désir de destruction équivaldrait à un déclin du racisme. Or la notion de fongibilité telle qu'on l'a proposée témoigne au contraire de la pluralité des modes d'appropriation et d'exploitation de la vie noire. Ce qu'on a pris ici le parti de nommer « désir négrophilique » en constitue une pièce centrale dans l'histoire du racisme. Le paradigme afro-pessimiste propose, bien que de façon encore embryonnaire, de théoriser l'homologie entre l'esthétique esclavagiste des XVIII^e et XIX^e siècles et les formes contemporaines de présentation et d'appréhension de la performance artistique et corporelle noire.

LA NÉGROPHILIE DE L'ŒIL BLANC DANS UN CHANT D'AMOUR

Un exemple frappant de ce désir négrophilique est fourni par une séquence de l'unique film jamais réalisé par l'écrivain français Jean Genet, *Un Chant d'amour*. L'objet de ce court métrage est la romance homosexuelle de deux détenus, prise entre le regard pervers d'un maton voyeur et les brèves évasions qu'autorise le fantasme. La séquence qui m'intéresse ne dure que cinquante secondes. Elle met en scène un détenu noir, incarné par le "danseur exotique" Coco le Martiniquais. À travers le judas de la porte, le gardien l'observe se livrer à une danse fiévreuse. D'abord, son corps tourne sur lui même ; son bras droit effectue des allers retours d'avant en arrière alors que de la main gauche, il se malaxe le pénis. Mais, soudain, le rythme de sa chorégraphie



Jean Genet, dir. *Un chant d'amour*. 1950.

s'accélère ; Coco tournoie, ses bras se tendent comme des pistons et les pas se font plus chaloupés, s'enchaînant avec précision tandis que sa verge se balance à présent hors de sa braguette. Mais bientôt, il ralentit à nouveau et, alors que sa main se referme sur son sexe, il bondit pour se masturber contre son matelas, soustrayant sa verge à l'œil concupiscent du maton qui esquisse un regard de déception avant de reprendre sa ronde. Filmée en plan américain, cette danse cul-de-jatte ne comprend que les épaules, le torse, les bras et, évidemment, le sexe. Sous-éclairé, le visage du personnage est le plus souvent comme plongé dans la pénombre, masque d'obscurité.

Malgré sa brièveté, cette séquence illustre la position qu'une économie de la visibilité régie par le désir négrophilique alloue à l'expression artistique noire. Le personnage qu'incarne Coco le Martiniquais est ici

strictement réduit à ses fonctions d'onaniste et de danseur. Deux aspects renforcent cette impression. Premièrement, le Noir n'est perçu qu'à travers une prise de vue subjective qui émule l'œil du gardien qui, cela va sans dire, est un homme blanc. Deuxièmement, il surgit à l'écran brusquement et ne semble porteur d'aucun autre message que ses propres trémoussements lascifs. En effet, *a contrario* des deux détenus sur lesquels la trame narrative se focalise, il est exclu de toute relation à autre chose qu'à sa chorégraphie masturbatoire, si bien que l'attention du gardien, seule, l'amarre à un film au beau milieu duquel il paraît s'être égaré. La noirceur, en d'autres termes, n'existe dans *Un Chant d'amour* que comme objet d'un voyeurisme gourmand des prouesses rythmiques et sexuelles d'un corps noir qui semble si peu affecté par son incarcération que, souriant, il fait de sa cellule une piste de danse. Il n'est pas envisagé comme un

être de relations, mais comme un événement purement spectaculaire, une explosion virile offerte au regard homo-érotique de l'autorité policière, afin qu'il serve de matière première à sa propre jouissance masturbatoire. Contrairement aux autres personnages, le Noir est incapable de désirer et ne peut être qu'objet de désir, c'est-à-dire bien de jouissance.

Cette séquence d'*Un Chant d'amour* illustre les possibles effets pervers des « politiques de la visibilisation » dans le domaine des arts. Comme l'ont souligné Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts (2010), Genet n'a jamais nié la dimension sexuelle de son engagement antiraciste radical, avec tous les embarras qu'une telle posture implique. Ainsi avait-il de toute évidence à cœur de laisser une place dans son film à la puissance créatrice des afrodescendants, qu'incarne Coco le Martiniquais. Il s'agissait de se confronter à l'invisibilité de la vie noire. Mais, en l'espèce, l'œil du réalisateur semble condamné à se confondre exactement avec celui du maton qu'il affecte de juger. Le regard blanc, galvanisé par un « fétichisme racial » (Marriott, 2007 : 24), tire le Noir hors de l'invisibilité radicale qui l'anéantit, mais seulement pour l'installer immédiatement dans une autre, caractérisée par un enthousiasme exagéré, teinté d'une adoration conditionnelle. Cette négrophilie blanche doit demeurer aveugle à son propre aveuglement. Persuadée à la faveur d'un « exotisme », comme l'écrivait Fanon, de connaître « les gestes, les pensées qui définissent ces hommes » (Fanon, 2011 : 718), elle s'abreuve inlassablement de ses propres fantasmes et alimente perpétuellement ses propres hallucinations. Placé au principe de production d'une œuvre, le désir négrophilique ne se contente pas de susciter la pulsion masturbatoire ; il construit des scènes qui sont des cellules que toute signification déserte, où plus rien n'est possible que la masturbation ou le voyeurisme impuissant.

Genet lui-même, au cours de son parcours intellectuel et politique, n'est pas totalement tombé dans ce piège. L'intensité de son activisme politique l'a fait sortir de sa position de voyeur. Il n'en demeure pas moins que l'expression du désir négrophilique est le symptôme d'« une volonté d'illusion, légitimée comme droit culturel et privilège, qui continue de voiler la catastrophe historique du racisme » (Marriott, 2007 : 32). C'est ainsi, par exemple, que l'on se hâte de sublimer la vie, la résistance physique, la créativité noires, pour ne pas avoir à se confronter aux violences abyssales, connaturelles à la modernité blanche et européocentrique, dans lesquelles elles s'enracinent. Le mirage Nègre permet aux Blancs de fuir toute confrontation directe avec les conséquences d'un monde colonial et impérial qu'ils chérissent trop pour le remettre en cause. La rupture d'avec le moment esclavagiste, où ce désir servait à légitimer un mode de déshumanisation et de surexploitation des africains, est loin d'être radicale. Mais, *a contrario* du type de rapports qui avait cours jusqu'au XIXe siècle, la spécificité de la fongibilité noire contemporaine tient en ceci que le spectateur blanc consomme exclusivement la condition noire elle-même, la noirceur elle-même, le Nègre lui-même, et non plus également les fruits de son labeur champêtre ou domestique. Le désir négrophilique n'a plus pour fonction de susciter l'achat d'un esclave ou d'en faciliter la domination au quotidien. Il devient sa propre fin. On paie pour le désir lui-même, et c'est de lui que l'on jouit.

ARTHUR Jafa : LE DÉSIR NÉGROPHILIQUE PRIS AU PIÈGE

L'une des remarquables intuitions du cinéma de l'artiste Africain-Américain contemporain Arthur Jafa tient à sa capacité à s'orienter avec intelligence et clairvoyance dans les coordonnées que trace le contexte du désir négrophilique qui balise les voies

offertes à la création noire. L'examen de deux films, *Les Rêves sont plus froids que la mort* (2013) et *Love is the message, the message is death* (2016), se donnera pour tâche d'identifier des stratégies esthétiques et politiques de mise en échec de la négrophilie et de ses effets sociaux. Il s'agit à la fois de se soustraire aux exigences normatives du regard blanc, mais aussi de prendre ce dernier en défaut, de lui tendre le piège d'une stratégie de la déception systématique du désir.

Les Rêves sont plus froids que la mort est un film documentaire dont l'ambition explicite est de capturer la situation de la vie noire aux États-Unis d'Amérique à l'époque actuelle, précisément un demi-siècle après le discours « *I have a dream* » de Martin Luther King. Les mots d'intellectuels, d'artistes et d'acteurs sociaux africains-américains entissent le propos, ainsi qu'un agencement recherché d'images d'archive et de prises de vue. La richesse, la variété et la densité des interventions rend impossible d'en résumer en peu de mots le propos général, mais certaines thématiques s'imposent comme les lignes de force du film ; et en premier lieu, l'importance de la parole elle-même. Jafa donne à écouter des voix ordinairement inaudibles, tant il est rare que la condition noire soit narrée par celles et ceux-là même qui l'expérimentent. Le documentaire s'ouvre sur l'amère vigilance de la critique littéraire Hortense Spillers, questionnant l'avenir de la culture noire, qui lui semble marqué au fer du tragique. Cette culture en effet, fut le produit de siècles où les Africains vivaient sous la constante menace de la mort. Aujourd'hui, les figures afrodescendantes de la réussite sociale et économique existent et son exhibées. Mais, pour parvenir, pour se faire un nom et une situation lorsque l'on est Noir, il est nécessaire de sacrifier la part de soi-même où loge cette culture, c'est-à-dire cette manière singulière d'habiter le monde, cette tradition de la survie et de la vie à la

lisière de l'extrême violence. Autrement dit, comme l'avait fait remarquer Fanon, « pour le noir il n'y a qu'un destin. Et il est blanc » (Fanon, 2011 : 66). La négrophobie impose l'anéantissement spirituel comme seule porte de sortie à l'anéantissement physique.

La nuance dans l'attention à la précarité de la réalité noire, qui est au cœur de l'œuvre de Jafa, ne laisse guère de prise aux transports exagérés suscités par le désir négrophilique : *Les Rêves sont plus froids que la mort* déploie patiemment, entretien après entretien, la thèse selon laquelle l'expérience de mort prématurée est un trait essentiel de la condition noire contemporaine. Il n'y est pas seulement question des assassinats, auxquels la population noire est effectivement particulièrement exposée. Il s'agit plus généralement d'un abandon, d'une absence de soin, d'une négligence des services sociaux, éducatifs et de santé à l'égard des populations d'ascendance africaine, qui les incarcère d'emblée dans une forme-de-mort (Fassin : 2018). Être noir, c'est être exposé à perdre tout ce et tous ceux que l'on aime avant de perdre soi-même la vie. Jafa fait rejaillir tout ce que le désir négrophilique refoule : les propos sur la religion, sur l'éducation au racisme des enfants et adolescents ou encore la culture vernaculaire qu'il a capturé restaurent le Noir comme un être tissé de relations, et comme un être en relation violente avec la négativité sociale de la déshumanisation raciste. Or ces deux traits sont précisément ceux que le désir négrophilique abolit obstinément, lequel hallucine le Noir comme un être purement destiné à l'œil blanc et comme une pure positivité débordante de joie, de puissance et saturée d'un inébranlable optimisme.

Certaines séquences des *Rêves sont plus froids que la mort* tendent vers ce qu'on serait tenté de qualifier d'esthétique du confidentiel. L'un des discours les plus étonnants est en effet celui où Spillers évoque



Fig. 3 : Arthur Jafa, dir. *Les Rêves sont plus froids que la mort*. 2013.

son interprétation de l'esclavage comme une crise entre générations : les dignitaires africains qui ont accepté de traiter avec les marchands européens ont accepté de sacrifier la totalité de la jeune génération à leur propre profit. Il est de notoriété publique que les Afrodescendants n'aiment guère évoquer ce pan de l'histoire de la traite qui, interprété superficiellement, pourrait sembler minimiser la centralité du rôle de la civilisation européenne dans la transformation des Africains en biens meubles. Mais l'hypothèse de Spillers, frappée du sceau de la parrhésie, n'en apparaît que plus frappante. Ne peut-on pas établir un parallèle saisissant avec l'incurie de certains potentats africains de l'époque actuelle, marchandant avec les puissances occidentales pour leur propre profit et abandonnant avec mépris leurs jeunes populations à la misère ou à l'exil ? C'est en tous cas ce qu'il faut conclure si l'on se réfère aux analyses d'Achille Mbembe sur les potentats africains (2000) ou de celles de Kasereka Kawahirehi sur le devenir oligarchique de l'État africain contemporain (2018 : 63-64). Spillers et Jafa ouvrent de nouvelles voies à la réflexion en rompant avec l'horizon d'attente ordinaire du discours noir suscité par l'ubiquité de l'œil blanc. La parole

se libère alors, comme au cours d'un sabbat nocturne qui rappelle les conspirations d'esclaves révoltés, de Dutty Boukman à Nat Turner et Denmark Vesey.

Les Rêves sont plus froids que la mort évoque, à l'attention des Noirs, des expériences communes et familières, mais aussi d'intimes enjeux éthiques. Mais il confronte aussi les Blancs, de manière irréductiblement politique, à la parole noire que l'omniprésence du désir négrophilique a d'ordinaire pour fonction de désamorcer. Ainsi la question de violence raciste du monde ressurgit, centrale. L'art noir ne peut plus se présenter à eux comme une manière de s'évader, d'oublier le règne de la négrophobie et de la suprématie blanche ; il lui appartient au contraire de les y confronter brutalement, en barrant toutes les portes de sortie.

Le réalisateur prolonge son effort dans le court métrage de 7 minutes *Love is the message, the message is death*. Ce film consiste en un enchaînement de brèves séquences de quelques secondes, sur fond de la chanson « Ultralight beam » du rappeur Kanye West, hommage appuyé

à la *gospel music*. Prises de vue, images d'archive et captures de vidéos d'internet se succèdent ainsi à un rythme soutenu : anonymes esquissant quelques pas de danse chez eux ou dans la rue, scènes historiques marquantes de l'histoire africaine-américaine alternent avec des images crues de violences policières. Les séquences les plus dures, les plus âpres, sont celles qui capturent l'attention et retiennent la mémoire. Elles font effraction dans la conscience, suscitant la réflexion, l'interrogation, l'effroi. Ce faisant, l'esprit du spectateur demeure auprès d'elles plusieurs instants après qu'elles aient quitté l'écran, le rendant indisponible aux séquences suivantes, comme si un halo de douleur venait contaminer la joie. Ce montage est une expression saisissante de la vie noire aux Etats-Unis, qui s'est historiquement présentée, selon une trame finement décrite par le juriste et activiste pour les droits civiques Derrick Bell comme une cohorte d'espoirs, d'efforts et de démonstrations de puissance, tôt désactivées par la négrophobie mais toujours inépuisables dans leur obstination (1992). Comme l'a noté l'écrivain Eric Hardy, le cinéma de Jafa se tient dans la connaissance du fait que la négrophobie est protéiforme, omniprésente au point de sembler ne jamais pouvoir être éradiquée ; mais pourtant, être noir, c'est n'avoir d'autre choix que de la défier inlassablement, comme dans un effort de Sisyphe (Hardy, 2018 : 52).

Pour autant, *Love is the message, the message is death* offre au désir négrophilique certains de ses supports traditionnels : ces expressions d'une puissance créatrice noire invaincue face à la violence raciale, qui contribuent à convaincre le public blanc de l'insignifiance de la perpétuation de la déshumanisation raciste. Mais, d'emblée, il désactive ce désir en faisant également surgir les témoignages visuels de la violence, venant parasiter les illustrations de la majesté noire. La succession rapide des séquences rend caduque toute décontextualisation et

relégation de la négrophobie en arrière-plan. Le désir négrophilique a pour caractéristique d'interdire toute interprétation politique d'une œuvre, c'est-à-dire de barrer la route à toute critique massive et radicale des formes d'humanité dégradées actuellement imposées. Les concaténations d'images et de sons qu'offre le cinéma de Jafa, au contraire, remembre la vie noire et la réinstalle dans sa complexité.

CONCLUSION

Forme particulière d'une négrophobie polymorphe, le désir négrophilique s'est constitué dans sa spécificité au cours des siècles de la traite transatlantique et contribue aujourd'hui à définir les horizons d'attente dans lesquels doivent s'insérer les œuvres des artistes noirs. Il dessine un monde de corps puissants, saturés de significations sexuelles, de primitivité chtonienne et d'impressionnante puissance physique. Le réalisateur Arthur Jafa prend congé de ces apologies de l'altérité corporelle noire, refusant de se complaire dans l'appel aux puissances « primitives » des arts nègres qui font le régal des esthètes européens depuis les débuts de la modernité coloniale. Il esquisse au contraire une esthétique qui excentre le corps noir ou, plus exactement, lui rend un visage, une voix, une parole et reconstruit le monde au sein duquel ils prennent place et auquel ils répondent. Le torse viril, les membres agiles et le pénis perdent leur caractère incontournable. Ce faisant, Jafa restitue la temporalité propre de la vie noire, c'est-à-dire sa dignité (Ajari : 2019). Le désir négrophilique génère en effet une oblitération de toute dignité noire, qui se caractérise par une négation brutale de la pesanteur historique des luttes aussi bien que des souffrances et des déshumanisations qui ont caractérisé l'histoire de l'Afrique et de sa diaspora, pour y substituer les poncifs commodes d'un exotisme consommable. À la fin des *Rêves sont plus froids que la mort*, le théoricien Steve Moten soulève une question affective centrale imposée

par la prédominance de la négrophilie : « Si l'on dit que les Noirs ne sont qu'un effet de l'esclavage, on doit se demander si les Noirs peuvent être aimés. Et s'ils peuvent s'aimer les uns les autres. Peuvent-ils être aimés ? Pas désirés, pas recherchés, pas acquis, pas convoités, mais aimés. Peut-on aimer la

noirceur ? » Moten, comme le réalisateur lui-même, répondent par l'affirmative, refusant l'idée que la vie noire se résumerait à une balafre de la brutalité coloniale. Le cinéma d'Arthur Jafa en témoigne ; il est le cinéma de la dignité noire (figure 3).

RÉFÉRENCES

Ajari, Norman (2019) *La Dignité ou la mort : Éthique et politique de la race*. Paris, La Découverte.

Bell, Derrick (1992) *Faces at the bottom of the well : The permanence of racism*. New-York, Basic Books.

Cervulle, Maxime & Rees-Roberts, Nick (2010) *Homo Exoticus : Race, classe et critique queer*. Paris, Armand Colin.

Coquery-Vidrovitch, Catherine (2018) *Les Routes de l'esclavage : Histoire des traites africaines Vle-XXe siècle*. Paris, Albin Michel – ARTE éditions.

Coquery-Vidrovitch, Catherine & Mesnard, Éric (2013) *Être esclave : Afrique-Amériques, XVe-XIXe siècle*. Paris, La Découverte.

Curry, Tommy (2017) *The Man-Not : Race, Class, Genre, and the dilemmas of Black manhood*. Philadelphie, Temple University Press.

Fanon, Frantz (2011) *Œuvres*. Paris, La Découverte.

Fassin, Didier (2018) *La vie : Mode d'emploi critique*. Paris, Seuil.

Foucault, Michel (1997) « Il faut défendre la société ». Cours au Collège de France. 1976. Paris, Gallimard – Seuil.

Hardy, Eric (2018) "Arthur Jafa's monstrous cinema", in : Jafa, Arthur (2018) *A Series of utterly improbable yet extraordinary renditions*. Londres, Serpentine Galleries.

Hartman, Saidiya V. (1997) *Scenes of Subjection : Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford – New-York, Oxford University Press.

hooks, bell (1992) *Black looks : Race and representation*. Boston, South End Press.

Kavwahirehi, Kasereka (2018) *Y'en a marre ! Philosophie et espoir social en Afrique*. Paris, Karthala.

Marriott, David (2000) *On Black Men*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Marriott, David (2007) *Haunted life : Visual culture and Black modernity*. New Brunswick – Londres, Rutgers University Press.

Mbembe, Achille (2000) *De La Postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala.

Towa, Marcien (1981) *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé, Éditions CLE.

Wilderson, Frank B. (2010) *Red, White & Black : Cinema and the structure of U.S. antagonisms*. Durham – Londres, Duke University Press.

Wilderson Frank B. (2015) "Blacks and the master/slave relation", in : Wilderson, Frank B., et al. (2017) *Afro-Pessimism : An introduction*. Minneapolis, Racked & Dispatched.

BIOGRAPHIE

NORMAN AJARI est docteur en philosophie, chargé de cours à l'université Toulouse – Jean Jaurès et membre du bureau exécutif de la Fondation Frantz Fanon. À partir d'août 2019, il sera assistant professor à Villanova University. Il est auteur de *La Dignité ou la mort : éthique et politique de la race*, paru en 2019 aux éditions La Découverte.



THE NEGROPHILIC DESIRE.

ARTHUR JAFJA AGAINST THE COLONIAL EROTICISM OF BLACK MASCULINITY

Norman AJARI
Translation by Sarah Tchou



Critical theorists most often consider the representation of Black people in the field of visual arts through two lenses. The first one is that of visibility: it asks the question of the presence or absence, either of the artist, or of the Black body in the works of art. The underlying goal of this approach is to lift Black artistic expressions from the semi-confidentiality in which they have been kept, following a past of slavery and colonial oppression. The other, which is important in the field of cultural studies and in reflections on popular culture, is the lens of valorization: that is to analyze the representations of Black people by questioning the valence, positive or negative, that they carry (Hooks, 1992). The purpose of such studies is then to highlight the degrading stereotypes crystallized by history, which are still often the tropes through which the life of Black people is portrayed. These two similar approaches are based on the same implicit assumption, that both the representation of the Black body and the Black artistic discourse are a source of embarrassment, displeasure and public disgust, and that there is an economic or symbolic interest in concealing them.

These perspectives, that seek to curb the complacent portrayal of Black impotence and abjection are well founded. However, they remain incomplete as they underestimate the complexity of the White gaze and its views of Black expressions and representations in the visual arts. As a matter of fact, these approaches don't question the type of *desire* that animates the White

gaze's relationship to Black cultural forms and the Black body itself. I propose to analyze this missing dimension through a concept developed by the "Afro-pessimist" movement of contemporary African-American cultural thought: the concept of fungibility - that is to say, the quality of a good which is consumable and interchangeable. This movement is characterized by its emphasis on the specificity of Negrophobia and *Anti-Blackness*, understood as a specific form of racism that all of the other groups are able to implement ever since the radical dehumanization generated by the transatlantic slave trade (Wilderson 2015). From then on, the Black body has been set in a particular ontological status. Theorist Frank Wilderson writes "The violence-induced fungibility of *Blackness* allows for its appropriation by White psyches as property of enjoyment". (2010; 89). This cleverly put sentence reminds us that in 17th, 18th and 19th century America, the Black slave was considered an asset to be enjoyed by "its" owner in every way. To speak of "property of enjoyment" rather than "enjoyment of property" emphasizes an aspect often neglected: that since the 17th century, the time when "Atlantic slaves could only be Black" (Coquery-Vidrovitch, 2018; 22) and the category of Negro is interchangeable with that of slave, Black people became a commodity that is enjoyed and that they "[...] were basically considered as the vehicles of white enjoyment" (Hartman 1997: 23).

As Frantz Fanon writes in *Black Skin, White Masks* when describing the racial imaginary of colonialist nations, "the Negro has a mind-blowing sexual power. This is the word: this power must be mind-blowing" (Fanon 2011: 191). The erotic delusions that have been surrounding the figure of the Black individual since the beginning of the modern era are the subject of this article. Their consistency and their persistence say a lot more about the White psyche than the actual African sexuality. Fanon's investigation has shown that the repugnant, despicable and terrifying nature of the African body is often backed by a more or less avowed carnal fascination. This affect, which we choose to call "Negrophilic Desire", is distinguished from the sadistic desire at work in lynchings and tortures, which derives its enjoyment from the suffering and destruction of the Black body (Marriott, 2000). Rather, it refers to forms of desire based on partial, poor and simplified glorifications of the Black body's vitality, strength and endurance –that historically contributed to the oppression of slaves, colonized people and their descendants as well as to weaken their efforts of liberation and humanization. We will focus specifically on certain forms of eroticization of Black masculinity and we will try to prove that its rudiments and linguistics are inherited from the era of slave markets. As the philosopher Tommy Curry points out, it is important to "see that the effect of anti-Black racism, which longs for the death of Black men, is not only hate, but also an erotic, powerful attraction. This idea does not only complicate our understanding of racism; it also requires reconsidering the libidinal and sexual impulses responsible for activating the phobic responses of White men and women toward Black men" (Curry, 2017: 164).

First, we will reconstruct the place of the Black artist in the modern white libidinal economy, according to contemporary Black thinking. Then, we will try to identify the essential characteristics of Negrophilic

Desire at work in current art making, through the example of Jean Genet's film *A Song of Love*. Finally, the work of contemporary African-American artist Arthur Jafa will be examined as a body of aesthetic strategies aimed at undermining this Negrophilic desire. The central idea is that only a resolute struggle against the torn representation of Black life and discourse can bring forth a Black expression that is authentic and dignified.

BLACK FUNGIBILITY AND CONSTRUCTION OF A NEGROPHILIC AESTHETIC

The world of transatlantic trade was based on the consumption of Africans. However, a consumer society is not a society of disgust but a society of desire. The slave trade was not exclusively the vast act of violence, torture and humiliation portrayed by Afro-descendant directors in recent Hollywood productions -- such as Steve McQueen's *12 Years a Slave* (2013) or Nate Parker's *Birth of a Nation* (2016). The latter depicts an improvised slave market with a cart stopped in a clearing and a garish and outrageous vendor trading a handful of Negroes, mutilated and filthy, in a gallows atmosphere (Figure 1). Slavery was then more than the marriage of unbridled cruelty with cold economic logic; the acquisition of a slave also represented the true delight of ownership. African-American theorist Saidiya Hartman insists on the significant role of an "obscene theatricality of the slave trade" (1997: 17) and invites us to consider the market of Black slaves as a place of projection of desires. She gives two reasons: first, in the history of human trafficking, potential buyers are directly confronted and challenged as part of the audience. "Before the sale, the captives were "refreshed ": they were carefully washed, shaved, coated with palm oil, fed better food ... The sale was announced by posters, auctions, sending couriers over to the plantations" (Coquery-Vidrovitch,



Fig. 1 : Nate Parker, dir. The Birth of a Nation. 2016.

Mesnard, 2013: 120). Even before being put to work in the fields, the slave is made to be an entertainment asset. Its trade itself is affected by a theatrical dimension that can't be ignored. Second, and more importantly, this trade had developed its own *aesthetic*. Indeed, music and dance were an integral part of the slave caravans and were designed as an embellishment strategy. The swaying rhythms didn't only attest to the vigor of the body, but also abundantly signaled the liveliness, carelessness and joy of the Africans, in order to provoke the desire of potential buyers. This discovery of a true libidinal economy of slavery highlights the notion of "fungibility" used by Hartman. In Afro-pessimistic theory, this notion, designates the quality of what is substitutable and consumable. It means first of all that Black people are quantifiable, loanable, and replaceable merchandise. It also refers to other forms of manipulation or dissolution of Black bodies, especially when it comes to the realm of desire. It is necessary to note that their lives, even when enduring the most unbearable pain and suffering, are to be used as a source of amusement, enjoyment and distraction by the White civil society (Wilderson, 2010: 115). Thus, the idea of Black fungibility underlines a modern racial ontology in which the only possible relationship between the White body and the Black flesh seems to be one of use.

The Cameroonian theorist Achille

Mbembe, just like his compatriot, the philosopher Marcien Towa before him, defines Hegel's Philosophy of history as the matrix of colonial discourse. Africa is spreading "like a vast tumultuous world of impulses and sensations [...]. According to this original prejudice, Africa is the land of the immobile substance and of the dazzling, joyful and tragic disorder of creation" (Mbembe, 2000: 221). Colonial discourses, including slavery, are drenched with this fascination with the creative libido of the Negro, rumored to restore a carnal unity of life. Thus, the Europeans used to consider that Caribbean and African dances differed in regard to the degree of coitus that they respectively portrayed but recognized in them a similarity in nature. The systematic sexualization of each gesture of the Black body fed the colonial voyeuristic curiosity for the exotic. Each of the performances is to be appreciated in a quasi-pornographic way. In addition, music and dance were exhibited as an evidence that the enduring and joyful nature of Negroes could only flourish in the context of servitude and in no other way. Indeed, their songs and their games, beyond their seduction, served to legitimize their condition, since they were perceived as signs of contentment and consent, even though they were generally imposed by the slave traders and planters (Hartman, 1997: 34-35). These slaves were forced to simulate

consent, the same way they were held during the frequently occurring rapes on board of slave ships and on the plantations.

The work of another author-thinker close to the Afro-pessimism current, the British writer David Marriott, helps to quantify the strong degree of contribution of this racial history of desire in framing the hegemonic White gaze on Black artistic performance. A traditional way of approaching racism is to consider it as a kind of genocidal temptation, the introduction of a "break between what *must* live and what *must* die" (Foucault, 1997: 227). While not being absolutely flawed, this perspective is certainly incomplete. Above all, it suggests that the end of this desire of destruction would be tantamount to a decline of racism. However, the concept of fungibility as it has been proposed, describes the plurality of the modes of appropriation and exploitation of Black life. What we are now calling "Negrophilic desire" constitutes a central part in the history of racism. Although still at its embryonic stage, the Afro-pessimism paradigm proposes to theorize the homology between the slavery aesthetics of the 18th and 19th centuries and the contemporary forms of presentation and apprehension of the Black artistic and physical performance.

THE NEGROPHILIA OF THE WHITE EYE IN A SONG OF LOVE

A striking example of this Negrophilic desire is provided by a sequence of the only film ever made by the French writer Jean Genet, *A Song of Love*. The subject of this short film is the homosexual romance of two prisoners, as seen through the perverse gaze of a voyeuristic guard and the brief escapes allowed by fantasy. The sequence that interests me lasts only fifty seconds. It features a Black prisoner, played by the "exotic dancer" Coco Le Martiniquais. Through the peephole in the door, the guard watches him indulge in a feverish dance. First,

his body turns on itself; his right arm going back and forth, while his left hands strokes his penis (Figure 2). Suddenly, the rhythm of his choreography accelerates; Coco spins around, his arms stretched like engines. His increasingly swaying footsteps follow on precisely one into the next. Meanwhile, his penis swings out of his fly. Soon, he slows down again, and while his hand closes on his phallus, he leaps to masturbate against his mattress, hiding his penis from the lewd eye of the guard who expresses a look of disappointment before resuming his round. Filmed in American shot, this impure dance only includes shoulders, torso, arms and, of course, sex. Ill-lighted, the face of the character is mostly plunged in obscurity, giving him a mask of darkness.

In spite of its brevity, this sequence illustrates the status given to black artistic expression in an economy governed by Negrophilic desire. Here, the character played by Coco Le Martiniquais is exclusively reduced to a function of onanist and dancer. Two elements reinforce this impression. First, the Black man is seen only through a subjective shot that emulates the gaze of the guard, needless to say, a White man. Second, he suddenly appears on the screen and does not seem to convey anything other than his lascivious moves. In fact, as opposed to the two prisoners on which the main narrative plot is focused, he is excluded from any link to anything other than his masturbatory choreography, to the point that only the gaze of the guard anchors him to a movie in which he appears out of the blue, almost as if he had wandered in the middle of it. In other words, in *A song of Love*, darkness exists only as an object of greedy voyeurism that feeds on the rhythmic and sexual prowess of a Black body that seems so unaffected by his incarceration that he smiles while transforming his cell into a dancefloor. He is not considered as an interacting being but purely as a theatrical event, a virile explosion offered to the homoerotic gaze of a policing



Jean Genet, dir. *Un chant d'amour*. 1950.

authority that serves as raw material to his own masturbatory enjoyment. Unlike other characters, the Black man is incapable of desire and can only be an object of desire, that is to say, a property of enjoyment.

This excerpt from *A Song of Love* shows the possible corrupt effects of "visibility policies" in arts. As pointed out by Maxime Cervulle and Nick Rees-Roberts (2010), Genet has never denied the sexual dimension of his radical anti-racist commitment, with all the embarrassment that such a posture implies. Thus, he was obviously keen to allot the Afro-descendants' creative power a spot in his film, embodied by Coco le Martiniquais. It was about confronting the invisibility of Dark life. However, in this case, the director's eye seems doomed to merge with the very gaze he resolve to judge in the guard. The White gaze, aroused by a "racial fetishism" (Marriott, 2007: 24), draws the Black man out of the radical invisibility that annihilates him,

only to replace it immediately with another, characterized by an exaggerated enthusiasm, tinged with a conditional adoration. This White Negrophilia must remain blind to its own blindness. Convinced by its own ideas on "exotism", as Fanon wrote, that it knows "the actions, the thoughts that define these men" (Fanon, 2011: 178), it tirelessly drinks from the well of its own fantasies and perpetually feeds his own hallucinations. In the context of the production of an artwork, not only does the Negrophilic desire arouse a masturbatory impulse, it also manufactures scenes that are completely void of meaning and where nothing else exists but helpless masturbation or voyeurism.

Genet himself, during his intellectual and political career, did not totally fall into this trap. The intensity of his political activism made him surrender his position as a voyeur. Nevertheless, the expression of Negrophilic desire is the symptom of "a desire for illusion,

legitimized as a cultural right and privilege, which continues to overshadow the historical catastrophe of racism" (Marriott, 2007: 32). Thus, for example, we quickly tend to sublimate the life, the physical resistance, the creativity of Black people, so that the endless violence rooted in the White and Eurocentric modernity is never confronted. The Negro mirage allows White people to avoid any conflict that would challenge the lasting consequences of a colonialist and imperialist world they cherish too much to question. The end of the slave-era, during which this desire served to justify the dehumanization and over-exploitation of Africans, did not mean the end of this paradigm. Rather, the modern relationship deviates from the types of relationships existing up until the 19th century in the sense that instead of consuming the fruits of the Negro's domestic and rustic labors, the specificity of contemporary Black fungibility lies in the consumption of the Black condition itself, the Blackness itself and the Negro itself. The Negrophilic desire no longer serves to encourage the purchase of a slave or facilitate its daily domination. It becomes its own end. We pay for the desire itself, and it directly provides enjoyment.

ARTHUR JAFa: THE ENTRAPMENT OF NEGROPHILIC DESIRE

One of the remarkable insights found in the filmmaking of contemporary African-American artist Arthur Jafa lies in his ability to adapt the Black creative process to the path made available in the context of Negrophilic desire, intelligently and perceptively. The review of two films, *Dreams Are Colder than Death* (2013) and *Love Is the Message, The Message Is Death* (2016), will serve to identify the aesthetics and political strategies that defeat Negrophilia and its social effects. That is to say, avoiding the normative requirements of the White gaze as well as disconcerting it by means of entrapping it by a process of systematic

deception of desire.

Dreams Are Colder than Death is a documentary film with the explicit ambition of capturing the reality of Black life in modern day United States, precisely half a century after Martin Luther King's seminal "*I Have a Dream*" speech. The words of intellectuals, artists and African-American social actors are woven through the film, along with well researched and excellently arranged images and shots. The richness, variety and density of the interventions make it impossible to synthesize in only a few words, but some central themes emerge as the main features of the film; the first and most important one being the Word itself. Jafa lets the audience hear traditionally inaudible and silent voices -as the Black condition is rarely narrated by those who directly experience it. The documentary opens with the bitter vigilance of the literary critic Hortense Spillers, questioning the future of Black culture, which she describes as inherently tragic. This culture is the product of centuries of Africans living under the constant threat of death. Nowadays, figures of Afro-descendant social and economic success exist and are paraded. However, to attain this situation and level of recognition when one is Black also means sacrificing part on oneself; the very part in which Black culture dwells, which is a singular way of existing in the world that comes from this tradition of survival and life on the edge of extreme violence. In the words of Fanon, "for the Black, there is only one destiny. And it is White" (Fanon, 2011: 66). Negrophobia imposes spiritual annihilation as the only way out of physical annihilation.

The nuance in the portrayal of the precariousness of Black reality at the heart of Jafa's work leaves little room to the exaggerations of the Negrophilic desire. *Dreams Are Colder than Death* exposes patiently, interview after interview, the statement that premature death in an essential trait of the contemporary Black condition. This fact is not only due to

assassinations, to which the Black population is particularly exposed, but also and especially to abandonment, lack of care, and general neglect in social, educational and health services provided to populations of African Descent, which confines them from the start in a kind of death (Fassin: 2018). To be Black is to be vulnerable to losing everything and everyone you love before you eventually lose your life. Jafa exposes all those elements that the Negrophilic desire represses: thoughts on religion, on how the culture of racism is taught to children and teenagers, or on how the vernacular culture that he captured restores the figure of the Black person as an individual who is part of a certain social fabric and who is entrenched in a relation with the social negativity of racist dehumanization. These traits are precisely those which the Negrophilic desire refutes in its determination to construct the Black man as being purely destined for the consumption of the White eye and as a being of pure positivity, overflowing with joy, vigor and an unshakable optimism.

Some sequences of *Dreams Are Colder than Death* lean towards what one would be tempted to call an aesthetic of the confidential. One of the most astonishing speeches is indeed one in which Spillers refers to her interpretation of slavery as a crisis between generations: African dignitaries who agreed to deal with European merchants and the entire younger generations sacrificed for their own profit. It is well known that Afro-descendants are reluctant to mention this part of the history of the slave trade which, superficially interpreted, seems to minimize the prevalence of the role of the European civilization in the transformation of Africans into property. This makes Spillers' candid hypothesis appear all the more striking. Could we possibly draw a compelling parallel with the carelessness of certain African despots of the present era, who trade with Western Powers for their own profit while condemning their younger generations

to misery and exile? In any case, this is what must be concluded if we refer to Achille Mbembe's studies on African dictatorships (2000) or to Kasereka Kavwahirehi's analysis of the oligarchic future of the contemporary African state (2018: 63-64). Spillers and Jafa open new avenues for reflection by straying from the usual expectations of Black discourse bred by the ubiquity of the White gaze. The Word frees itself, just as it does during a nighttime Sabbath, reminiscent of the plotting of rebellious slaves, from Dutty Boukman to Nat Turner and Denmark Vesey.

Dreams Are Colder than Death evokes common and familiar experiences aimed at Black people while uncovering deep ethical issues. In an undeniably political way, the film also demands that White people confront the Black Word which is usually subdued by the Negrophilic desire. Thus, the issue of the racist nature of the world emerges as a central predicament. Black art can no longer be presented to them as a means of escaping and forgetting the reign of Negrophobia and white supremacy; it bears the task to confront them brutally by entrapping them.

The director reiterates in his 7 minutes short film *Love Is the Message, the Message Is Death*. This film consists of a series of short sequences of a few seconds, with the song "Ultralight beam", rapper Kanye West's tribute to *gospel music*, in the background. Various shots, archival images and internet video captions follow one another at a steady pace: unidentified people sketching a few dance steps at home or in the streets are blended with scenes of historical African-American events and cut with footages of police brutality and violence. The hardest and most bitter sequences are attention grabbing and leave the strongest and most lasting effect. They find their way into the consciousness, are thought provoking and have the capacity to instill fear and doubt in the viewer. They remain at the forefront of the mind for several seconds after they've passed, making it harder to see



Fig. 3 Arthur Jafa, dir. *Dreams Are Colder than Death*. 2013.

and enjoy the following sunnier sequences, as a halo of pain contaminating the joy. This montage is a striking expression of Black life in the United States, which has historically been presented, through an artifice that lawyer and activist for civil rights Derrick Bell perceptively describes as a collection of hopes, efforts and achievements; promptly deactivated by Negrophobia but forever relentless and stubborn (1992). As noted by writer Eric Hardy, Jafa's art is aware of the shapeshifting and omnipresent nature of Negrophobia which makes it impossible to eradicate. Yet, to be Black is to have no choice but to challenge it tirelessly, in the manner of Sisyphus (Hardy, 2018: 52).

Love Is the Message, the Message Is Death borrows from the traditional register of Negrophilic desire in its use of expressions of a Black creative power undefeated in the face of racial violence, which contributes to convince the White audience of the pointlessness of the perpetuation of racist dehumanization. Yet, from the start, the film disables the Negrophilic desire by bringing out visual testimonies of violence as a means of disrupting the illustrations of Black majesty. The rapid succession of images makes Negrophobia impossible to decontextualize or relegate as a remote

issue. Negrophilic desire inherently prohibits any political interpretation of an artwork; in other words, it blocks the way to any substantial radical criticism of the currently established degradations imposed on certain individuals. In contrast, the mingling of images and sounds presented in Jafa's films restores the reality of Black life and reaffirms its complexity.

CONCLUSION

Through centuries of transatlantic trade and modern history, the Negrophilic desire, as a particular form of Negrophobia, has shaped the expected confines in which the works of Black artists are inserted. It depicts a world of powerful bodies, saturated with sexual value, demonic primitiveness and impressive physical power. The filmmaker Arthur Jafa shakes off these assertions of the Black physical otherness and refuses to take pleasure in the call of the "primitive" powers of Negro arts, which have been the delight of European esthetes since the beginning of the colonial modernity. On the contrary, he sketches an aesthetic that reclaims the Black body, or, to be even more precise, gives it a face, a voice and a word to reshape the world into a space where Black individuals belong and interact. The manly torso, the agile limbs

and the penis therefore lose their inescapable qualities. In doing so, Jafa restores the proper temporality of the Black life, that is to say, its dignity (Ajari: 2019). Indeed, the Negrophilic desire generates an obliteration of all Black dignity, characterized by a brutal negation of the historical weight of the struggles, the suffering and dehumanization that are part of the history of Africa and the diaspora. In doing so, it replaces them with the convenient clichés of a consumable exoticism. At the end of *Dreams Are Colder than Death*, theorist Steve Moten raises a central question provoked by the predominance of

Negrophilia: "If we say that Black people are only the result of slavery, we must wonder if Black people can be loved. And if they can love each other. Can they be loved? Not wanted, not wanted, not acquired, not coveted, but loved. Can we love darkness?". Moten, like the director himself, responds in the affirmative, rejecting the idea that Black life is a bruise generated by colonial brutality. Arthur Jafa's films are testimonies to it; they are the cinema of Black dignity (Figure 3).

REFERENCES

Ajari, Norman (2019) *La Dignité ou la mort : Éthique et politique de la race*. Paris, La Découverte.

Bell, Derrick (1992) *Faces at the bottom of the well : The permanence of racism*. New-York, Basic Books.

Cervulle, Maxime & Rees-Roberts, Nick (2010) *Homo Exoticus : Race, classe et critique queer*. Paris, Armand Colin.

Coquery-Vidrovitch, Catherine (2018) *Les Routes de l'esclavage : Histoire des traites africaines Vle-XXe siècle*. Paris, Albin Michel – ARTE éditions.

Coquery-Vidrovitch, Catherine & Mesnard, Éric (2013) *Être esclave : Afrique-Amériques, XVe-XIXe siècle*. Paris, La Découverte.

Curry, Tommy (2017) *The Man-Not : Race, Class, Genre, and the dilemmas of Black manhood*. Philadelphie, Temple University Press.

Fanon, Frantz (2011) *Œuvres*. Paris, La Découverte.

Fassin, Didier (2018) *La vie : Mode d'emploi critique*. Paris, Seuil.

Foucault, Michel (1997) « Il faut défendre la société ». Cours au Collège de France. 1976. Paris, Gallimard – Seuil.

Hardy, Eric (2018) "Arthur Jafa's monstrous cinema", in : Jafa, Arthur (2018) *A Series of utterly improbable yet extraordinary renditions*. Londres, Serpentine Galleries.

Hartman, Saidiya V. (1997) *Scenes of Subjection : Terror, slavery,*

and self-making in nineteenth-century America. Oxford – New-York, Oxford University Press.

hooks, bell (1992) *Black looks : Race and representation*. Boston, South End Press.

Kavwahirehi, Kasereka (2018) *Y'en a marre ! Philosophie et espoir social en Afrique*. Paris, Karthala.

Marriott, David (2000) *On Black Men*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Marriott, David (2007) *Haunted life : Visual culture and Black modernity*. New Brunswick – Londres, Rutgers University Press.

Mbembe, Achille (2000) *De La Postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala.

Towa, Marcien (1981) *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé, Éditions CLE.

Wilderson, Frank B. (2010) *Red, White & Black : Cinema and the structure of U.S. antagonisms*. Durham – Londres, Duke University Press.

Wilderson Frank B. (2015) "Blacks and the master/slave relation", in : Wilderson, Frank B., et al. (2017) *Afro-Pessimism : An introduction*. Minneapolis, Racked & Dispatched.

BIOGRAPHY

NORMAN AJARI has a PhD in philosophy, lecturer at the University of Toulouse - Jean Jaurès and member of the Executive Board of the Frantz Fanon Foundation. From August 2019, he will be an assistant professor at the University of Villanova. He is author of *The Dignity or Death: Ethics and Politics of Race*, published in 2019 by La Découverte.



DEL DESEO NEGROFILICO.

ARTHUR JAFÁ CONTRA EL EROTISMO COLONIAL DE LA MASCULINIDAD NEGRA

Norman AJARI

Traducción de Mildred Cabrejas Quintana



Los teóricos críticos a menudo consideran la representación de los negros en el campo de las artes visuales a través de dos prismas. La primera es la de la visibilidad. La pregunta que hacemos entonces es la de la presencia o ausencia, ya sea del artista, o del cuerpo negro en las obras. La ambición subyacente a esta orientación es hacer salir las expresiones artísticas negras de la semiclandestinidad en la que han sido amuralladas por un pasado de esclavitud y opresión colonial. El segundo, que se refleja en los estudios culturales y las reflexiones sobre la cultura popular, es el de las valoraciones: se trata de confrontar las representaciones de los negros cuestionando la valencia, positiva o negativa, que transmiten (Hooks, 1992). El propósito de tales estudios es, entonces, resaltar los estereotipos degradantes, cristalizados por la historia, que todavía son a menudo los tropos a través de los cuales se expone la vida negra. Estos dos enfoques similares se basan en la misma presuposición, que es que la representación del cuerpo negro y un discurso artístico negro *fortiori* causan vergüenza, desagrado y disgusto público, de modo que hay un interés económico o simbólico en ocultarlos.

Esta perspectiva, que busca frenar la complacencia de las representaciones de la impotencia negra o la abyección, no es infundada. Sin embargo, permanece incompleto en la medida en que subestima

la complejidad de la mirada blanca, tal como se plantea sobre las expresiones y representaciones negras en las artes visuales. De hecho, estos enfoques carecen de un cuestionamiento sobre el tipo de deseo que anima su relación con las formas culturales negras, pero también con el cuerpo negro en sí. Me propongo analizar esta dimensión ausente, desde un concepto desarrollado por el actual "afropesimista" del pensamiento crítico afroamericano contemporáneo: el concepto de fungibilidad, es decir, el carácter de lo que es consumible y sustituible. Esta corriente se caracteriza por su insistencia en la especificidad de negrophobia o *Anti-Blackness*, entendida como una forma específica de racismo que, desde la deshumanización radical posterior al comercio transatlántico de esclavos, todos los otros grupos pueden implementar (Wilderson, 2015). A partir de ese momento, el cuerpo negro se verá afectado por un estado ontológico particular. Como escribe el teórico Frank Wilderson: "La fungibilidad de la negrura (*negritud*), inducida por la violencia, hace posible su apropiación por parte de la psique blanca como un "bien del goce" (2010: 89). Este ingenioso juego de palabras recuerda que el esclavo negro era, en las Américas del XVII, XVIII y XIX, tenido por un bien mueble cuyo propietario tenía un montón de tiempo para disfrutar - en el sentido de usarlo. Pero hablar de "bien de

disfrute en lugar de " disfrute de un bien", es insistir en otro aspecto, muchas veces descuidado: desde el siglo XVII, o el tiempo en que "los esclavos del Atlántico solo podían ser negros" (Coquery-Vidrovitch, 2018: 22) y donde la categoría de negro tiende a confundirse con la de esclavo, el negro tiende a convertirse en un bien que uno disfruta, es decir, un bien que hace disfrutar: "Los negros fueron considerados básicamente como vehículos de disfrute blanco" (Hartman, 1997: 23).

Como escribió Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*, describiendo el imaginario racial de las naciones colonialistas: "El negro tiene un poder sexual alucinante. Este es el termino: este poder tiene que ser alucinante" (Fanon, 2011: 191). Alucinaciones eróticas que nunca dejan de abatir la figura del negro. Desde los inicios de la era moderna son el tema de este artículo. Su constancia y persistencia son mucho más elocuentes en la psique blanca que en la sexualidad africana real. La investigación de Fanon ha demostrado que el carácter repugnante, despreciable o aterrador del cuerpo africano a menudo se redobra por una fascinación carnal más o menos confesada. Este afecto, que elegiremos nombrar "deseo negrofílico" se distingue del deseo sádico, que actúa en linchamientos y torturas, que deriva su disfrute del sufrimiento y destrucción del cuerpo negro. (Marriott, 2000). Más bien, se refiere a formas de deseo basadas en apologías parciales, pobres y simplificadoras de la vitalidad, fortaleza y resistencia de este cuerpo, que históricamente han contribuido a consolidar la esclavitud de los esclavos, colonizados y sus descendientes, y para debilitar sus esfuerzos de liberación y humanización. Al hacerlo, nos centraremos más específicamente en ciertas formas de erotización de la masculinidad negra cuya gramática, es lo que intentaremos probar, es heredera de la era de los mercados de esclavos. Como señala el filósofo Tommy Curry, es importante "ver que el

efecto del racismo anti-negro, que anhela ardientemente la muerte de los hombres negros, no solo está hecho de odio, sino que también constituye una atracción erótica, una atracción poderosa. Esta idea no solo complica nuestra comprensión del racismo; también requiere reconsiderar los impulsos libidinales y sexuales responsables de activar las respuestas fóbicas de hombres y mujeres blancas hacia hombres negros» (Curry, 2017:164).

Al principio, confiando en el pensamiento negro contemporáneo, propondremos una reconstrucción de la posición del artista negro en la moderna economía libidinal blanca. Luego, a través del ejemplo de la película de Jean Genet, *Un Chant d'amour*, trataremos de identificar las características esenciales del deseo negrofílico en acción en la creación actual. Finalmente, el trabajo del artista afroamericano contemporáneo Arthur Jafa se examinará como un caldo de cultivo para estrategias estéticas destinadas a socavar este deseo negrofílico. La idea central, es que solo al precio de una lucha decidida contra todos los precios ofrecidos a la canibalización de la vida y de las palabras negras, es probable que vuelva a ser posible una expresión real afrodescendiente, un discurso tomado de la dignidad.

FUNGIBILIDAD NEGRA Y CONSTITUCION DE UNA ESTÉTICA NEGROFILICA.

El mundo del comercio transatlántico se basaba en el consumo de los africanos. Ahora, una sociedad de consumo es una sociedad de deseo, no de disgusto. El comercio de esclavos no fue exclusivamente la vasta empresa de violencia, tortura y humillación que el cine de Hollywood contemporáneo ha retratado con fuerza en producciones recientes, en particular dirigidas por directores afrodescendientes, como *12 Years a Slave*, de Steve McQueen. en 2013 o *The Birth of a Nation* de Nate Parker en 2016. Esta última película, en



Fig. 1 : Nate Parker, dir. *The Birth of a Nation*. 2016.

particular, muestra, de hecho, un mercado de esclavos improvisado, un carro detenido en un claro donde un vendedor ambulante indignante y arrogante vende un puñado de negros mutilados y sucios en una atmósfera de patíbulo (figura 1). Sin embargo, la esclavitud moderna no solo fue la razón del matrimonio de la crueldad desenfrenada con la lógica económica más fría: la adquisición de un esclavo tenía que ser un verdadero deleite de la toma de propiedad. La teórica afroamericana Saidiya Hartman insiste en el papel preponderante de la teatralidad obscena de la trata de esclavos» (1997: 17), invitando a considerar el mercado negro como una escena de deseo por, al menos, dos razones. En primer lugar porque, como enseña la historia de la trata de personas, los compradores potenciales son considerados e interpelados en tanto que público. "Antes de la venta, los cautivos eran "refrescados": eran cuidadosamente lavados, afeitados, recubiertos con aceite de palma, mejor alimentados... La venta fue anunciada por carteles, subastas, envío de correos en las plantaciones" (Coquery-Vidrovitch, Mesnard, 2013: 120). Incluso antes de ponerse a trabajar en los campos, el esclavo se construye como un activo de entretenimiento. Su propio comercio se ve afectado por una dimensión irreduciblemente espectacular. Segundo, y más importante, este comercio había desarrollado su propia estética. De

hecho, la música y la danza eran una parte integral de las caravanas de esclavos, como un espectáculo para la trata. Los ritmos oscilantes no solo eran para atestiguar el vigor del cuerpo, sino también para sobreestimar la alegría, despreocupación y felicidad de los africanos, para excitar el deseo de compradores potenciales.

Esta puesta al día de una verdadera economía libidinal de la esclavitud ilumina la noción de "fungibilidad" que utiliza Hartman. En la teoría afro-pesimista, esta noción, que designa la calidad de lo que es sustituible y consumible, significa en primer lugar que los negros son bienes cuantificables, disponibles y reemplazables. Pero también se refiere a otros modos de instrumentalización o disolución de cuerpos negros, especialmente en el orden del deseo. En este caso, se trata de constatar que sus vidas, incluso en los tormentos provocados por los sufrimientos más insoportables, son convertibles en fuentes de la diversión, de disfrute y distracción para la sociedad civil blanca (Wilderson 2010: 115). La idea de la fungibilidad negra resalta así una ontología racial moderna en la que la única relación posible del cuerpo blanco con la carne negra parece ser una relación de uso.

El teórico camerunés Achille Mbembe señala, como antes que él, su compatriota el filósofo Marcien Towa (1981), al Hegel de *La razón en la historia* como una matriz del

discurso colonial. África se está extendiendo allí como un vasto mundo tumultuoso de impulsos y sensaciones [...]. Según este prejuicio original, África es el país de la sustancia inmóvil y el desorden deslumbrante, alegre y trágico de la creación» (Mbembe, 2000:221). Los discursos coloniales, incluida la esclavitud, están saturados con esta fascinación por la libido creativa del negro, reputada para restaurar una unidad carnal de la vida. Así, los europeos consideraron que había, entre las danzas africanas y caribeñas, una diferencia de grado con respecto al coito, pero no una diferencia de naturaleza. La sexualización sistemática de cada gesto del cuerpo negro redobla la exótica curiosidad colonial de una fiesta de voyeur. Cada una de estas actuaciones es apreciable de forma casi pornográfica. Además, la música y la danza fueron exhibidas como evidencia de que la naturaleza perdurable y alegre de los negros floreció en esclavitud como en ninguna otra parte. Por lo tanto, sus canciones y sus juegos, más allá de la única seducción, sirvieron para legitimar su condición, ya que son percibidos como signos de satisfacción y consentimiento, a pesar de que generalmente son impuestos por los traficantes de esclavos y los plantadores (Hartman, 1997: 34-35). Por lo tanto, estos esclavos se vieron obligados a simular el consentimiento, tal como fueron retenidos allí durante las violaciones, tan frecuentes a bordo de los barcos negreros como en las plantaciones.

El trabajo de otro autor-pensador, cercano a la corriente afro-pesimista, el británico David Marriott, ayuda a medir cómo esta historia racial del deseo ha contribuido enormemente a construir los marcos de una mirada blanca hegemónica centrada en el espectáculo artístico negro. Una forma tradicional de abordar el racismo consiste en considerarlo como una especie de tentación genocida, la instauración de un "corte entre lo que *debe vivir* y lo que *debe morir*" (Foucault, 1997: 227). Si esta perspectiva no es absolutamente defectuosa, ciertamente

es parcial y, sobre todo, sugiere que el fin de este deseo de destrucción sería equivalente a una disminución del racismo. Pero la noción de fungibilidad como se ha propuesto, por el contrario, atestigua la pluralidad de modos de apropiación y explotación de la vida negra. Lo que aquí hemos tomado la opción de nombrar "deseo negrofílico" es una pieza central en la historia del racismo. El paradigma afro-pesimista ofrece, aunque todavía en estado embrionario, forma de teorizar la homología entre la estética de esclavos de los siglos XVIII y XIX y las formas contemporáneas de presentación y aprehensión de representación artística y física del negro.

LA NEGROFILIA DEL OJO BLANCO EN UN CHANT D'AMOUR

Un ejemplo sorprendente de este deseo negrofílico lo proporciona una secuencia de la única película realizada por el escritor francés Jean Genet, *Un Chant d'amour*. El tema de este cortometraje es el romance homosexual de dos prisioneros, atrapados entre la mirada perversa de un voyeur y los breves escapes permitidos por la fantasía. La secuencia que me interesa dura solo cincuenta segundos. Representa a un prisionero negro, encarnado por el "bailarín exótico" Coco el martiniqués. A través de la mirilla en la puerta, el guardia lo observa para disfrutar de un baile febril. Primero, su cuerpo gira sobre sí mismo; su brazo derecho va hacia adelante y hacia atrás mientras que su mano izquierda amasa su pene (figura 2). Pero, de repente, el ritmo de su coreografía se acelera; Coco gira, sus brazos se estiran como pistones y los pasos se vuelven más torcidos, encadenándose con precisión mientras su pene ahora se balancea fuera de su bragueta. Pero pronto, vuelve a disminuir la velocidad y, mientras su mano se cierra sobre su sexo, salta para masturbarse contra su colchón, sustrayendo su pene del ojo concupiscente del matón que dibuja una mirada de decepción antes de volver a

su ronda. Filmado en plano americano, este baile retorcido solo incluye hombros, torso, brazos y, por supuesto, sexo. En la parte inferior, la cara del personaje suele estar sumergida en la penumbra, la máscara de la oscuridad.

A pesar de su brevedad, esta secuencia ilustra la posición que una economía de visibilidad gobernada por el deseo negrofílico asigna a la expresión artística negra. El personaje encarnado por Coco el martiniqués aquí se reduce estrictamente a sus funciones de onanista y bailarín. Dos aspectos refuerzan esta impresión. En primer lugar, lo negro solo se percibe a través de una mirada subjetiva que emula el ojo del guardia que, no hace falta decirlo, es un hombre blanco. En segundo lugar, aparece repentinamente en la pantalla y no parece llevar ningún otro mensaje que no sea el de sus propios gestos tambaleantemente lascivos. De hecho, a *diferencia* de los dos prisioneros en los que se enfoca la trama narrativa, se le excluye de cualquier relación que no sea su coreografía masturbatoria, de modo que solo la atención del guardián lo relaciona con una película en medio de la cual parece haberse perdido. En otras palabras, la oscuridad existe en *Un Chant d'amour* solo como objeto de un codicioso voyerismo de la destreza rítmica y sexual de un cuerpo negro que parece tan poco afectado por su encarcelamiento que, sonriendo, hace de su celda una pista de baile. No se contempla como un ser de relaciones, sino como un evento puramente espectacular, una explosión viril ofrecida a la mirada homoerótica de la autoridad policial, de modo que sirva como materia prima para su propio disfrute masturbatorio. A diferencia de otros personajes, el negro es incapaz de desear y solo puede ser un objeto de deseo, es decir, de placer.

Esta secuencia de *Un Chant d'amour* ilustra los posibles efectos perversos de las "políticas de visibilización" en el campo de las artes. Como lo señalaron Maxime Cervulle y Nick Rees-Roberts (2010), Genet

nunca ha negado la dimensión sexual de su compromiso radical antirracista, con toda la vergüenza que implica esa postura. Por lo tanto, obviamente estaba dispuesto a dejar un lugar en su película al poder creativo de los afrodescendientes, que encarna en Coco el martiniqués. Se trataba de enfrentar la invisibilidad de la vida oscura. Pero, en este caso, el ojo del director parece condenado a mezclarse exactamente con el del matón que aparenta juzgar. La mirada blanca, galvanizada por un "fetichismo racial" (Marriott, 2007:24), saca al Negro de la invisibilidad radical que lo aniquila, pero solo para instalarlo inmediatamente en otro, caracterizado por un entusiasmo exagerado, teñido de una adoración condicional. Esta negrofilia blanca debe permanecer ciega a su propia ceguera. Persuadida a favor de un "exotismo", como escribió Fanon, de conocer "los gestos, los pensamientos que definen a estos hombres" (Fanon, 2011: 718), ella bebe infatigablemente de sus propios fantasmas y alimenta perpetuamente sus propias alucinaciones. Colocado en el principio de producción de una obra, el deseo negrofílico no se satisface con solo provocar el impulso masturbatorio; él construye escenas que son células que tienen un significado vacío, donde solo son posibles la masturbación o el voyerismo impotente.

Genet mismo, durante su carrera intelectual y política, no cayó totalmente en esta trampa. La intensidad de su activismo político la ha hecho abandonar su posición de voyeur. Sin embargo, la expresión del deseo negrofílico es el síntoma de "una voluntad de ilusión, legitimada como derecho cultural y privilegio, que continúa ocultando la catástrofe histórica del racismo" (Marriott, 2007: 32). Es así, por ejemplo, que nos apresuramos a sublimar la vida, la resistencia física, la creatividad negra, para no tener que enfrentar la violencia abismal, connatural a la modernidad blanca y eurocéntrica, en la que está enraizada. El espejismo negro permite a los blancos huir de cualquier confrontación



Jean Genet, dir. *Un chant d'amour*. 1950.

directa con las consecuencias de un mundo colonial e imperial que aprecian demasiado como para cuestionarlo. La ruptura con la era de los esclavos, donde este deseo sirvió para legitimar un modo de deshumanización y sobreexplotación de los africanos, está lejos de ser radical. Pero a la inversa del tipo de relación que se mantuvo hasta el siglo XIX, la especificidad de la fungibilidad negra contemporáneo deriva del hecho de que el espectador blanco consume exclusivamente la condición de negro en sí, la oscuridad en sí misma, el negro en sí mismo y no los frutos de su labor agrícola o doméstica. El deseo negrofílico ya no sirve para alentar la compra de un esclavo o para facilitar su dominación diaria. Se convierte en su propio fin. Pagamos por el deseo en sí, y es de él que disfrutamos.

ARTHUR Jafa : DESEO NEGROFÍLICO ATRAPADO

Una de las notables intuiciones del cine del artista afroamericano contemporáneo Arthur Jafa es su capacidad para orientarse con inteligencia y clarividencia en las coordenadas que marcan el contexto del deseo negrofílico que marca los caminos ofrecidos a la creación negra. La revisión de dos películas, *Los sueños son más fríos que la muerte* (2013) y *Amor es el mensaje, el mensaje es la muerte* (2016), se encargará de identificar estrategias estéticas y políticas para derrotar la negrofilia y sus efectos sociales. Se trata tanto de evitar los requisitos normativos de la mirada blanca, como de tomar a esta última en forma predeterminada, de colocar la trampa de una estrategia de decepción sistemática del deseo.

Los sueños son más fríos que la muerte es una película documental cuya

ambición explícita es captar la situación de la vida negra en los Estados Unidos de América en la actualidad, precisamente medio siglo después del discurso, "*Tengo un sueño*" de Martin Luther King. Las palabras de intelectuales, artistas y actores sociales afroamericanos tejen el tema, así como un codiciado arreglo de imágenes de archivo y tomas. La riqueza, la variedad y la densidad de las intervenciones hacen imposible resumir en pocas palabras el propósito general, pero ciertos temas son esenciales, como los puntos principales de la película; y en primer lugar, la importancia de la palabra misma. Jafa da a escuchar voces generalmente inaudibles, ya que es raro que la condición negra sea narrada por aquellos que incluso la experimentan. El documental se abre con la amarga vigilancia de la crítica literaria Hortense Spillers, cuestionando el futuro de la cultura negra, lo que le parece marcado con el hierro de la tragedia. Esta cultura fue producto de siglos en que los africanos vivían bajo la amenaza constante de la muerte. Hoy en día, existen las figuras afrodescendientes del éxito social y económico y son exhibidas. Pero para alcanzar un nombre y una situación cuando se es negro, es necesario sacrificar la parte de uno mismo en la que reside esta cultura, es decir, esta forma singular de habitar el mundo, esa tradición de supervivencia y la vida al borde de la violencia extrema. En otras palabras, como señaló Fanon, "para el negro hay un solo destino. Y es blanco" (Fanon, 2011: 66). La negrofobia impone la aniquilación espiritual como la única forma de salir de la aniquilación física.

El matiz en la atención a la precariedad de la realidad negra, que está en el corazón del trabajo de Jafa, deja poco espacio para los transportes exagerados despertados por el deseo negrofílico: *Los sueños son más fríos que la muerte* despliega pacientemente, entrevista tras entrevista, la tesis de que la experiencia de muerte prematura es un rasgo esencial de la condición de los

negros contemporáneos. No se trata solo de asesinatos, a los que la población negra está, de hecho, particularmente expuesta. Es más generalmente un abandono, una falta de atención, un descuido de los servicios sociales, educativos y de salud para las poblaciones afrodescendientes, que los encierra desde el principio en una forma de muerte (Fassin: 2018). Ser negro es estar expuesto a perder todo y a todos los que amas antes de perder tu vida. Jafa trae de vuelta todo lo que reprime el deseo negrofílico: los comentarios sobre la religión, sobre la educación para el racismo de los niños y adolescentes o sobre la cultura vernácula que ha capturado, restaura al negro como un ser tejido de relaciones y como un ser en relación violenta con la negatividad social de la deshumanización racista. Ahora bien, estos dos rasgos son precisamente aquellos que el deseo negrofílico suprime obstinadamente y que alucina al hombre negro como un ser destinado puramente para el ojo blanco y como una positividad pura llena de alegría, poder y saturado con un optimismo inquebrantable.

Algunas secuencias que *Los sueños son más fríos que las que la muerte* tiende hacia lo que uno estaría tentado de llamar estética confidencial. Uno de los discursos más asombrosos es, de hecho, donde Spillers evoca su interpretación de la esclavitud como una crisis entre generaciones: los dignatarios africanos que han acordado tratar con los comerciantes europeos han acordado sacrificar a toda la generación más joven para su propio beneficio. Es bien sabido que a los afrodescendientes no les gusta mencionar esta parte de la historia del comercio de esclavos que, interpretada superficialmente, podría parecer minimizar la centralidad del papel de la civilización europea en la transformación de los africanos en bienes muebles. Pero la hipótesis de los Spillers, estampada con el sello de la parresía, parece aún más sorprendente. ¿No podemos trazar un sorprendente paralelismo con el

descuido de ciertos potentados africanos de la era actual, en comercio con las potencias occidentales para su propio beneficio que abandonar con desprecio a sus poblaciones jóvenes a la miseria o al exilio? Esto es, en cualquier caso, lo que debe concluirse si nos referimos a los análisis de Achille Mbembe sobre los potentados africanos (2000) o al análisis de Kasereka Kavwahirehi sobre el futuro oligárquico del Estado africano contemporáneo (2018: 63-64). Spillers y Jafa abren nuevas vías para la reflexión al romper con la expectativa habitual del discurso negro despertado por la ubicuidad del ojo blanco. La palabra entonces se libera, como durante un sábado de noche que recuerda las conspiraciones de los esclavos rebeldes, desde Dutty Boukman hasta Nat Turner y Denmark Vesey.

Los sueños son más fríos que la muerte, evoca, para la atención de los negros, las experiencias comunes y familiares, pero también las cuestiones éticas íntimas. Pero también enfrenta a los blancos, de manera irreductiblemente política, con la palabra negra que la omnipresencia del deseo negrofílico por lo general tiene la función de desactivar. Así resurge el tema de la violencia racista del mundo, central. El arte negro ya no se les puede presentar

como una forma de escapar, de olvidar el reinado de la Negrofobia y la supremacía blanca; contrariamente, le corresponde a él enfrentarlos brutalmente, bloqueando todas las puertas de salida.

El director extiende su esfuerzo en el cortometraje de 7 minutos *El amor es el mensaje, el mensaje es la muerte*. Esta película consiste en un encadenamiento de secuencias breves de unos pocos segundos, con una canción de fondo "Ultralight beam" del rapero Kanye West, homenaje a la *música gospel*. Disparos, imágenes de archivo y capturas de video de internet se suceden a un ritmo constante: desconocidos escenificando pasos de baile en su casa o en la calle, escenas históricas ausentes de la historia afroamericana alternan con imágenes crudas de violencia policial. Las secuencias más duras y más amargas son las que captan la atención y retienen la memoria. Se rompen en la conciencia, provocando reflexión, cuestionamiento, miedo. Al hacerlo, el espíritu del espectador permanece con ellos durante varios momentos después de haber abandonado la pantalla, por lo que no está disponible para las siguientes secuencias, como si un halo de dolor contaminara la alegría. Este montaje es una expresión sorprendente de la vida negra



Fig. 3 Arthur Jafa, dir. *Dreams Are Colder than Death*. 2013.

en los Estados Unidos, que se ha presentado históricamente, de acuerdo con una trama finamente descrita por el abogado y activista de los derechos civiles Derrick Bell como una cohorte de esperanzas, esfuerzos y logros. Demostraciones de poder, desactivadas tempranamente por Negrofobia pero aún inagotable en su obstinación (1992). Como señaló el escritor Eric Hardy, el cine de Jafa sabe que la Negrofobia es prominente, ubicua hasta el punto de parecer que nunca se erradicará; pero todavía ser negro es no tener más remedio que desafiarlo infatigablemente, como en un esfuerzo de Sísifo (Hardy, 2018: 52).

Sin embargo, *Amor es el mensaje, el mensaje es la muerte* ofrece al deseo negrofílico algunos de sus soportes tradicionales: esas expresiones de un poder creativo negro invicto frente a la violencia racial ayudan a convencer al público blanco de la insignificancia de la perpetuación de la deshumanización racista. Pero, desde el principio, desactiva este deseo al mostrar también los testimonios visuales de la violencia que vienen a parasitar las ilustraciones de la majestad negra. La rápida sucesión de secuencias deja obsoleta cualquier descontextualización y relegación de negrophobia en el fondo. El deseo negrofílico tiene la característica de prohibir cualquier interpretación política de una obra, es decir, de bloquear el camino a cualquier crítica masiva y radical de las formas degradadas de la humanidad actualmente impuestas. Las concatenaciones de imágenes y sonidos que ofrece el cine de Jafa, por el contrario, reviven la vida y la restituyen en su complejidad.

CONCLUSION

Una forma peculiar de una negrofobia polimorfa, el deseo negrofílico se ha desarrollado en su especificidad a lo largo de los siglos del comercio transatlántico y hoy contribuye a definir los horizontes de espera en los que deben insertarse las

obras de artistas negros. Dibuja un mundo de cuerpos poderosos, saturados de significados sexuales, primitividad chthoniana e impresionante poder físico. Director arthur Jafa se despidió de estas disculpas de la alteridad corporal negra, negándose a disfrutar de la llamada a los poderes "primitivos" de las artes negras que son el tratamiento de los estetas europeos desde los comienzos de la modernidad colonial. Por el contrario, hace un bosquejo de una estética que coloca en el centro el cuerpo negro o, más exactamente, le da un rostro, una voz, una palabra y reconstruye el mundo en el que ocupan su lugar y al que responde. El torso varonil, las extremidades ágiles y el pene pierden su carácter ineludible. Al hacerlo, Jafa restaura la temporalidad adecuada de la vida negra, es decir, su dignidad (Ajari: 2019). El deseo negrofílico genera, de hecho, una destrucción de toda la dignidad negra, que se caracteriza por una negación brutal del peso histórico de las luchas, así como el sufrimiento y las deshumanizaciones que han caracterizado la historia de África y su diáspora y los sustituye por los convenientes clichés de un exotismo consumible. Al final de *Los sueños son más fríos que la muerte*, el teórico Steve Moten plantea un problema emocional central impuesto por el predominio de la negrofilia: "Si decimos que los negros son solo un efecto de la esclavitud, debemos preguntarnos si los negros pueden ser amados. Y si pueden amarse unos a otros. ¿Pueden ser amados? No deseado, no cuestionado, no adquirido, no codiciado, sino amado. ¿Podemos amar la oscuridad?" Moten, como el propio director, responde afirmativamente, rechazando la idea de que la vida negra es un golpe de brutalidad colonial. El cine de Arturo Jafa testifica; es el cine de la dignidad negra (figura 3).

REFERENCIAS

- Ajari, Norman (2019) *La Dignité ou la mort : Éthique et politique de la race*. Paris, La Découverte.
- Bell, Derrick (1992) *Faces at the bottom of the well : The permanence of racism*. New-York, Basic Books.
- Cervulle, Maxime & Rees-Roberts, Nick (2010) *Homo Exoticus : Race, classe et critique queer*. Paris, Armand Colin.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine (2018) *Les Routes de l'esclavage : Histoire des traites africaines Vle-XXe siècle*. Paris, Albin Michel – ARTE éditions.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine & Mesnard, Éric (2013) *Être esclave : Afrique-Amériques, XVe-XIXe siècle*. Paris, La Découverte.
- Curry, Tommy (2017) *The Man-Not : Race, Class, Genre, and the dilemmas of Black manhood*. Philadelphie, Temple University Press.
- Fanon, Frantz (2011) *Œuvres*. Paris, La Découverte.
- Fassin, Didier (2018) *La vie : Mode d'emploi critique*. Paris, Seuil.
- Foucault, Michel (1997) « Il faut défendre la société ». Cours au Collège de France. 1976. Paris, Gallimard – Seuil.
- Hardy, Eric (2018) "Arthur Jafa's monstrous cinema", in : Jafa, Arthur (2018) *A Series of utterly improbable yet extraordinary renditions*. Londres, Serpentine Galleries.
- Hartman, Saidiya V. (1997) *Scenes of Subjection : Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford – New-York, Oxford University Press.
- hooks, bell (1992) *Black looks : Race and representation*. Boston, South End Press.
- Kavwahirehi, Kasereka (2018) *Y'en a marre ! Philosophie et espoir social en Afrique*. Paris, Karthala.
- Marriott, David (2000) *On Black Men*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Marriott, David (2007) *Haunted life : Visual culture and Black modernity*. New Brunswick – Londres, Rutgers University Press.
- Mbembe, Achille (2000) *De La Postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala.
- Towa, Marcien (1981) *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé, Éditions CLE.
- Wilderson, Frank B. (2010) *Red, White & Black : Cinema and the structure of U.S. antagonisms*. Durham – Londres, Duke University Press.
- Wilderson Frank B. (2015) "Blacks and the master/slave relation", in : Wilderson, Frank B., et al. (2017) *Afro-Pessimism : An introduction*. Minneapolis, Racked & Dispatched.

BIOGRAFIA

NORMAN AJARI es doctor en filosofía, profesor de la Universidad Toulouse - Jean Jaurès y miembro del Consejo Ejecutivo de la Fundación Frantz Fanon. A partir de agosto de 2019, será profesor asistente en la Universidad de Villanova. Es autor de *The Dignity or Death: Ethics and Politics of the Race*, publicado en 2019 por La Découverte.



JE VEUX CONFRONTER AU MONDE MON EXPÉRIENCE DE FEMME NOIRE, ARTISTE FRANÇAISE ET AFRO-DESCENDANTE

Fatoumata Sakho



« Tes vœux nous n'exaucerons pas, une formation de secrétaire tu intégreras ». Qu'il en soit ainsi. Mais comme tous les chemins mènent à Rome, par tous les moyens nécessaires, et peu importe les épreuves qu'il faudra surmonter, j'irai sonder mon imaginaire. En extirper ma compréhension de la société. Le temps et les expériences ont fait les choses. L'intime conviction que mon existence était intimement liée à l'exploration des mots et des images s'est installée dès l'âge de quatorze ans. A l'aube de la quarantaine tout s'éclaire. Mon rapport à l'Art n'est pas académique, il prend sa source dans une curiosité insatiable et un rapport obsessionnel à la métaphore. Par ce biais, je fais particulièrement Art. Je ne peux m'empêcher de lire des images dans tous les degrés qu'il m'est possible d'atteindre. Les expositions, les rues et les magazines sont mes terrains de jeu. Mon travail est tout simplement lié à la vie, aux expérimentations.

L'emprunt de la voix du journalisme est déterminante dans mon engagement artistique. De mon travail de terrain me vient mon goût de l'enquête, des archives et de la recherche d'informations. Une volonté de ne pas m'arrêter sur des évidences, creuser pour mieux révéler. Le virage entre le journalisme et l'Art s'opère sur la question

de la « subjectivité ». Dans mes fonctions de journaliste, j'ai très été active sur la question des discriminations raciales et sociales. Cependant, dans l'élaboration de mon corpus artistique, je m'autorise à laisser voguer mon imagination et mes réflexions là où elles m'emmènent. Peu importe ce que l'on attend de moi.



Fig.1. Extrait livre Goudmalion - Jean Paul Goude, Edgar Morin, 2011 - Éditions La Martinière



Dennis Speight, 1980 © Robert Mapplethorpe

Maseule règle est de m'écouter attentivement quant à la teneur du fond et de forme. Mais par-dessus tout, je veux confronter au monde mon expérience de femme noire, artiste française et afrodescendante. Et ce, quelque soit le sujet et sans m'encombrer de potentielles susceptibilités.

J'ai toujours eu la volonté de prendre en main la narration de mon histoire, créer le lien qui fait, entre Afrique et Occident, notre Histoire commune. Il m'est impossible de me taire pour que d'autres puissent vivre dans le confort de leurs certitudes alors que d'autres étouffent de ne pas pouvoir dire « sous peine de ». Pourquoi, en France, terre qui m'a vu naître, les artistes des groupes minoritaires devraient-ils polir leurs discours, les diluer dans un tout esthétique ou dans des stéréotypes pour « ne pas froisser », être « black listé », alors que dans les sphères « dominantes » tout est permis. Pourquoi notre Art est-il vu comme une vision hors cadre alors qu'il est indispensable pour faire Histoire ensemble ? Pour ma part, tout m'est possible, car je me l'autorise.

En tant qu'Artiste, j'appréhende les mécanismes de construction des représentations pour mieux les questionner. Je m'imprègne de lieux, de postures, du

fond et des formes, chine et exhume. J'expérimente à travers l'objet, la société mercantile, les archives, la vie, l'Histoire... Joue avec la temporalité, mets en scène, raconte et projette tant dans l'espace public que privé.

Les images mentales traduites dans mes œuvres me viennent naturellement en couleurs. Couleurs qui me servent aussi à induire différents niveaux de lecture dans mes œuvres. De jouer par exemple sur des leviers comme la séduction. Elle me permet aussi d'induire un rapport pictural à mes créations.

Née à l'âge d'or de la publicité, j'en suis foncièrement imprégnée. Aussi loin que remontent mes souvenirs, j'ai toujours regardé les images publicitaires de manière hypnotique. Sans qu'elles aient déclenché chez moi des envies compulsives d'achat, elles m'ont permis de mettre en place des outils critiques que je peux confronter à la société. La culture populaire fait, elle aussi, partie intégrante de mon ADN. Mes œuvres se nourrissent de projections faites sur des objets du quotidien. Des pièces parfois kitschs en disent long sur nos aspirations. Par exemple, les magasins de décoration regorgent d'objets offrant des projections de « l'étranger », de « l'autre » et de « l'ailleurs ». Qu'est-ce que ça dit sur notre société ?



Fig.3. Extrait série tv Roots, La vente de Kizzie kinte, 1977



Fig. 4. Xotic – Cannibalix#1,-Fatoumata-Sakho, 2017

Je tire essentiellement mes représentations positives du corps noir de ma cellule familiale. Plus particulièrement de ma mère. Photographe documentaire de la famille, elle a toujours été soucieuse de montrer et projeter sur ses enfants une image confiante et digne du corps noir. Cela m'a permis de faire face à un monde occidental où mon corps est habituellement vu sous l'emprise et le prisme des esprits dominants. Ma mère m'a fourni les anticorps nécessaires à la défense de mon corps comme bastion. Forte de ce système immunitaire solide, j'ai néanmoins été très rapidement consciente que les

sociétés coloniales et particulièrement la société française, dans laquelle j'ai fréquenté « L'école de la République », n'avait que peu de respect ou une obsession malsaine quant à mon corps « étranger ».

Dans des lieux aussi communs qu'un open-space, les rues de Rio de Janeiro ou de Paris, j'ai pu mesurer à quel point ma personne pouvait être sujette à une invisibilité ou des stigmatisations érotiques et racistes. J'entends encore aujourd'hui que je devrais rendre grâce à Jean Paul Goude (Fig.1) ou Robert Mapplethorpe (Fig.2) pour avoir



Fig. 5. Xotic-vue-d'exposition,-novembre-2018-Université-Paris-7-Diderot - Fatoumata Sakho



Fig. 6. Publicité American Apparel, 2007

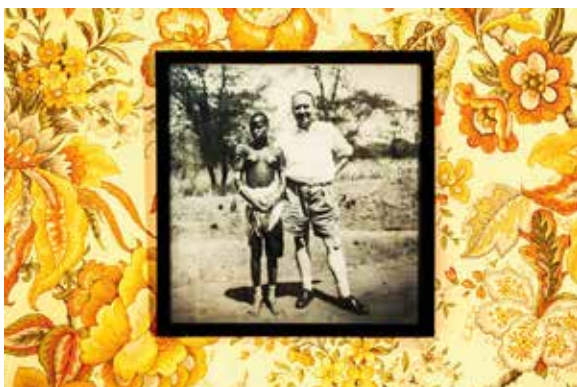


Fig. 7. Xotic-Xploitation#4 - Fatoumata Sakho, 2017

posé aux nues nos corps noirs. Or celui-ci n'est pas un fétiche, n'est pas un objet qui permet d'assouvir les relents d'une pensée colonialiste. Je garde en mémoire un de mes premiers chocs visuels à ce sujet. Le roman *Racine* d'Alex Haley, adapté pour la télévision en 1977, plus particulièrement le personnage de Kizzie Kinte (Fig.3), femme noire, au corps chosifié animalisé, résistante face à l'adversité.

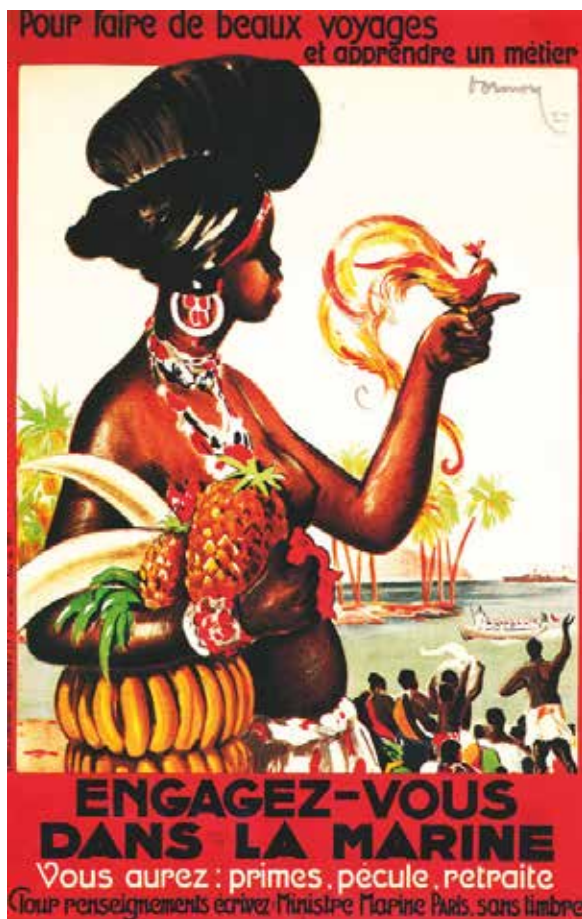


Fig. 8. Affiche de propagande pour la marine, Dormoy, 1927

Mon travail Xotic (Fig.4) (Fig.5), s'inscrit pleinement dans les réflexions que nos sociétés postcoloniales doivent assumer de porter. Ce projet naît d'une exaspération formulée par des femmes noires sur les réseaux sociaux. Elles expriment une indignation récurrente portant sur les représentations négatives et l'hypersexualisation de leur corps dans les médias (Fig.6). Ces femmes noires se sentent souvent exclues d'un féminisme « traditionnel ». Celui-ci ne prend pas ou peu en compte le fait qu'en plus du sexisme, une femme noire peut subir une discrimination liée à sa couleur de peau et à son origine. Je fais partie de ces femmes. Xotic prend sa source dans une expérience collective.

It's devilishly
exotic, take
some chocolate
mousse,
why don't you
like it ?

Fig. 9. Xotic -Texte - sans titre#4, 2017

En pleine réflexion sur le post-colonial dans les sociétés occidentales, que reste-t-il des projections sexuelles faites sur le corps des femmes esclaves ou colonisées ? Tantôt chosifiées, animalisées, exotisées, érotisées, ces femmes, sous l'emprise d'une domination physique et mentale, sont le symbole d'une violence qui contraint les corps. Reste des images d'archives (Fig. 7), témoins d'un temps de notre Histoire commune. Ces projections ont laissé des stigmates qui pèsent encore sur le corps des femmes noires notamment par le biais des images publicitaires. Le fantasme d'un corps de femme noire à conquérir est



Fig. 10. Negresse-du-Soudan-J-Geiser

très souvent couplé à un désir de nourriture (Fig.8). Une récurrence flagrante dans un lieu où les tabous sont levés par l'anonymat : Les forums de discussions Internet.

L'initiative a été prise de me mettre dans la peau de ces projections racistes et sexuelles, dans le but de visualiser par l'entremise de l'image ce qu'il ne m'est pas possible de projeter sur « l'autre ».

Les textes sont prélevés au gré de mes recherches sur les forums de discussions comme un mauvais poème 2.0 (Fig.9). Le X qui correspond à cette idée de sujet tabou, d'interdit. En même temps il pose la question de la pornographie, du tabou dans un exotisme rapporté au contexte colonial. Je vois dans ce phénomène de stigmatisation du corps des femmes noires, le sexisme, le racisme et, avec du recul, le ridicule de la situation.

Une plongée dans les archives coloniales françaises met en évidence la constitution d'une science ethnographique empreinte

de chosification, d'une animalisation (Fig.10) et d'une sexualisation du corps des femmes noires. Ces images dégradantes étaient diffusées, très souvent sous forme de carte postale, par les sociétés coloniales occidentales, pour permettre aux métropolitains de construire tout un imaginaire autour des personnages mi-hommes mi-bêtes qui peuplaient les colonies.

Ces représentations étaient non censurées dans les sociétés occidentales puritaines sous couvert d'un exotisme savant.

Pour ce qui est de la femme noire, cette imagerie est souvent associée à la nourriture, principalement dans les supports publicitaires coloniaux et ce dès la fin du 19^{ème} siècle. Ces constructions à but mercantile ont joué un rôle important sur la persistance de ces projections sexuelles sur le corps des femmes noires dans l'espace contemporain. En scrutant à la loupe, on se rend compte que l'image dénudée du corps des femmes noires sous domination coloniale était un désir cannibale à peine voilé. Une manière de



Fig. 11. Xotic - Carte postcoloniales

donner l'assurance au colon loin de chez lui, de pouvoir se nourrir sexuellement du corps de « l'autre » comme d'un fruit exotique. Plaisir charnel et plaisir de la bouche se rencontrent alors. L'hypersexualisation du corps des femmes noires a souvent fait l'objet d'une analogie avec le sucre, le café, le chocolat... Des denrées que l'on pourrait ramener à l'histoire de l'esclavage et plus particulièrement au commerce triangulaire...

Les cartes postales, support de promotion des colonies, dans les foyers occidentaux sont un exemple de diffusion massive d'images

racistes et sexistes. Alors, je propose, dans mon projet Xotic des cartes postcoloniales. Par l'utilisation du même support, je tente de remettre en cause tout un corpus d'images racistes et sexistes qui se vendent encore aujourd'hui comme des images érotiques. Mes cartes postcoloniales (Fig.11) s'inscrivent dans un contexte français. Je les mets en opposition avec les phototextes de ma série qui eux sont en anglais. C'est un moyen détourné de parler de la difficulté de questionner la colonialité en France.

BIOGRAPHIE

Fatoumata Sakho est photographe née en France. Elle vit en France

Sa présence aux ateliers de Beaux-Art a été déterminante dans son orientation vers la photographie plasticienne, ainsi que dans sa définition de l'art en tant qu'expérience.

Elle s'imprègne de lieux, de postures, de contenus et de formes. A plus grande échelle, elle expérimente à travers la vie, les objets, la société marchande, les archives, la vie, l'histoire des autres... Elle joue avec la temporalité, elle met en scène, elle raconte et projette dans l'espace public et privé.



I WANT TO CONFRONT MY EXPERIENCE WITH THE WORLD AS A BLACK WOMAN, A FRENCH ARTIST AND AN AFRO-DESCENDANT



Fatoumata Sakho
Translation by Cécilia Bracmort

"Your wishes won't be fulfilled, a secretary training you will integrate." So be it. But as all roads lead to Rome, by all means necessary, and no matter what hardships I have to overcome, I will dig into my imagination. To pull out my understanding of society. Time and experience had made things. The intimate belief that my existence was intimately linked to the exploration of words and images began at the age of fourteen. At the dawn of my forties everything lights up. My relation to art is not academic, it has its source in an insatiable curiosity and an obsessive relationship to metaphor. This how I am making art. I cannot help but reading (decipher) images in all the different levels that I can reach. Exhibitions, streets and magazines are my playgrounds. My work is simply related to life and experimentation.

Following the journalistic path was decisive in my artistic engagement. My field work comes from my taste for investigation, archives and the search for information. From a desire to not stopping on evidence, to digging deeper to better reveal [facts]. The shift between journalism and art takes place on the question of "subjectivity." As a journalist, I have been very active on the issue of racial and social discrimination. However, in the elaboration of my body of work, I allow myself to let my

imagination and my reflections drift wherever they take me. No matter what is expected from me.

Trusting my instinct about content and form is my only rule. But above all, I want to confront with the world my experience as a black woman, a French artist and an Afro-descendant. I want to do this with any subjects and without being burdening with potential susceptibilities.

I have always had the will to grab the narration of my (his) story, creating the link between Africa and the West, our Common History. It is impossible for me to keep quiet to allow others to live in the comfort of their certainties while others, are suffocating for not being able to express their suffering in the fear of reprisals. Why, in France, my native land, should artists belonging to minority groups polish their speeches, dilute them in a whole aesthetic or stereotypes in order to "not offend", avoid of being "blacklisted", while in the "dominant" spheres everything is allowed. Why is our Art seen as a vision out of context while, it is essential to make history together? For my part, everything is possible for me, because I authorize myself to do so.

As an artist, I am apprehensive about the construction mechanisms of representations to better question them. I immerse myself in places, postures, background and forms, looking for treasures and exhume them. I experiment through the object, the mercantile society, the archives, the life, the History... I play with the temporality, the display, then I tell and project the story in the public space as well as the private. The mental images translated into my works naturally come to me in colour. Colours that also serve me to induce different levels of reading into my works. Playing for example on levers like seduction. It also allows me to (induce?) a pictorial relationship into my creation.

Born in the golden age of advertising, I am deeply impregnated by it. As far back as I can remember, I have always looked at advertising images hypnotically. Even though it hasn't trigger any compulsive shopping urges, they have allowed me to create critical tools to confront (better) society. Popular culture is also an integral part of my DNA. My works feed on projections made on everyday objects. Sometimes kitsch pieces tell a lot about our aspirations. For example, the decoration stores are full of objects projecting the notions of otherness, the yearning for travelling abroad. What does it say about our society?

I essentially obtain my positive representations of the black body from my family, in particular, my mother. As our family documentary photographer, she always took great care to show a confident and worthy image of the black body to her children. This allowed me to face the Western world in which my body is usually seen under the grip and prism of the dominant minds. My mother provided me with the necessary antibodies to defend my body as a bastion/shield. In spite of this strong immune system, I was very quickly aware that the colonial societies

and particularly the French society, where I attended "The School of the Republic," had little respect or unwholesome obsession about my "alienated" body.

In places as common as an open space, the streets of Rio de Janeiro or Paris, I was able to measure how much my person could be subject to invisibility or to erotic and racist stigmatization. I still hear today that I should give thanks to Jean Paul Goude (Fig.1) or Robert Mapplethorpe (Fig.2) for relieving our black bodies to light. Although our bodies are not fetishes neither are objects to satisfy the relents of a colonialist thought. One of my first visual shock I remember on this subject is the 1977 TV adaptation of Alex Haley's novel *Racine*. I was touched more particularly on the character of Kizzie Kinte (3), a black woman, whose body is animalized but is still resisting to adversity.



Fig. 1. Extract from the book *Goudmalion* - Jean Paul Goude, Edgar Morin, 2011 - Éditions La Martinière



Dennis Speight, 1980 © Robert Mapplethorpe

My work Xotic (Fig.4) (Fig.5) is fully in line with the reflections that our postcolonial societies must assume to bear. This project was born out of exasperation formulated by black women on social networks. They express recurrent indignation about negative representations and super sexualization of their bodies in the media (Fig.6). These black women often feel excluded from "traditional" feminism that doesn't take into account the fact that in addition to sexism, a black woman may be discriminated against by her skin colour and origin. I am one of those women. Xotic comes from a collective experience.



Fig. 4. Xotic – Cannibalix#1,-Fatoumata-Sakho, 2017



Fig. 5. Xotic- exhibition view,- November 2018-Université-Pa-
ris-7-Diderot - Fatoumata Sakho



Fig. 6. American Apparel advertising, 2007



Fig.3. Extract from TV series Roots, the selling of Kizzie kinte, 1977

In the midst of thinking about the postcolonial in Western societies, what remains of sexual projections made on the bodies of slave or colonized women? Sometimes objectified, animalized, eroticized, these women, under the influence of a physical and mental domination, are the symbol of a violence that forces the bodies. Rest of archive images (Fig.7), witnesses of a time of our Common History. These projections have left stigmata that still weigh on the body of black women, especially through advertising

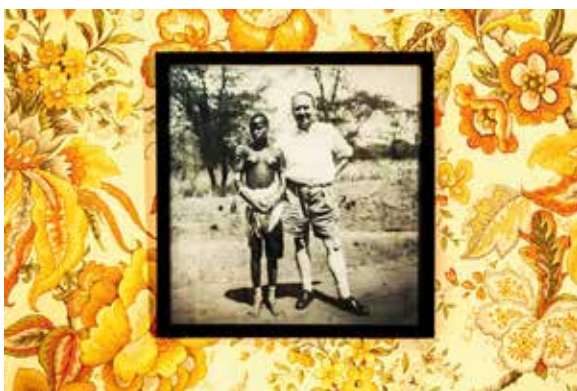


Fig. 7. Xotic-Xploitation#4 - Fatoumata Sakho, 2017

images. The fantasy of a black woman's body to be conquered is very often coupled with a desire for food (Fig.8). A flagrant recurrence in a place where taboos are lifted up by anonymity: Internet discussion forums.

The initiative was taken to put myself into the shoes of these racist and sexual projections, in order to visualize through the image what I cannot project on "the other".

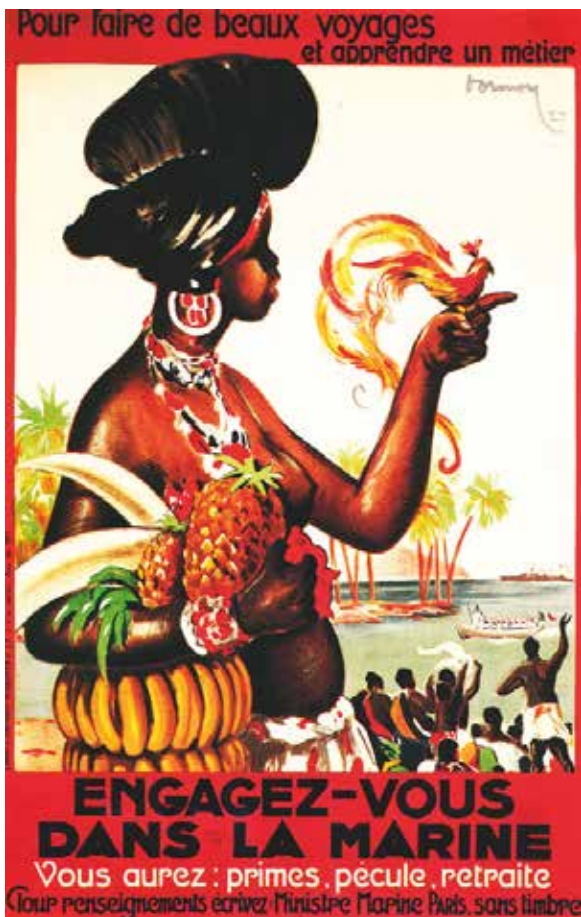


Fig. 8. Propaganda poster for the navy, Dormoy, 1927

The texts are taken according to my research on the forums as a 2.0 bad poem (Fig.9). The X which corresponds to this idea of subject that is forbidden, taboo. At the same time he raises the question of pornography, taboo in exoticism related to the colonial context. I see in this phenomenon of stigmatization of the body of black women, sexism, racism and, with hindsight, the ridiculous situation.

It's devilishly
exotic, take
some chocolate
mousse,
why don't you
like it ?

Fig. 9. Xotic -Text - untitled #4, 2017

By diving into the French colonial archives I highlight the constitution of an ethnographic science imprinted with a chosification, an animalisation (Fig.10) and the sexualization of the black female body. These degrading images were so often disseminated, in the form of a postcard, by the Western colonial societies, to allow the metropolitans to build an entire imaginary around the half-man and half-animal characters who populated the colonies.

These representations were uncensored in puritanical Western societies under the cover of scholarly exoticism.

As far as the black woman is concerned, this imagery is often associated with food, mainly in colonial advertising media, from the end of the 19th century. These mercantile constructions played an important role in the



Fig. 10. Female nigger from Soudan-J-Geiser

persistence of these sexual projections on the bodies of black women in contemporary space. While scrutinizing, one realizes that the bare image of the black female body under colonial domination was a cannibalistic desire barely veiled. A way to give the settler the confidence far from home, to feed sexually on the body of the "other" as an exotic fruit. Carnal pleasure and taste pleasure are meeting then. The hypersexualization of the black female body has often been the analogy with sugar, coffee, chocolate... Food that could be brought back to the history of slavery and more specifically triangular trade...

Postcards, a support for the promotion of settlements, in Western homes are an example of mass dissemination of racist and sexist images. So, I propose postcolonial postcards in my Xotic project. Through the use of the same medium, I try to challenge a whole body of work made of racist and sexist images that are still sold today as erotic images. My postcolonial cards (11) are part of a French context. I put them in opposition to the photo texts from my series which are in English. It is a devious way of talking about the difficulty of questioning colonialist in France.



Fig. 11. Xotic - postcolonial cards

BIOGRAPHY

Fatoumata Sakho is a French born photographer. She lives in France. Her attendance to the Beaux-Art workshops was determinant in her orientation towards visual art photography, as well as in her definition of Art as experience.

She impregnates herself with places, postures, contents and forms. On a wider scale, she experiments through other people's life, objects, mercantile society, archives, life, history... She plays with temporality, she stages, she narrates and projects in the public and the private space.



L'ARTISTE NOIR, FACE À LA VIOLENCE DE LA COLONISATION DU SAVOIR EN ART THÉÂTRAL

Gilbert Laumord



Dans une conférence sur la décolonisation des imaginaires qui se déroulait à L'UQAM en 2017, j'ai pris la parole pour faire remarquer que certes il y a lieu de se préoccuper de la décolonisation des imaginaires. Je faisais parallèlement remarquer à quel point il est consternant de constater le manque total d'imagination concernant la nécessité de s'insurger et de prendre les mesures adaptées, pour enrayer notamment dans le monde du théâtre, le processus d'invisibilisation de tous ceux n'ont pas un aspect caucasien.

Nous, j'emploie à dessein ce pronom, car je pratique l'art théâtral depuis de nombreuses années et souvent ma pratique a lieu dans le contexte occidental dominant/dominé où sévit cette déplorable invisibilisation.

Nous ne sommes jamais, ou bien trop rarement invités à la table du banquet.

Nous, désigne les invisibilisés dont je fais partie.

Nous désigne les asiatiques, les africains et descendants d'africains, les basanés, les ethnicisés, les foncés, les métissés, les typés, les racisés, les racialisés, les diversifiéés, les indigénisés, les autochtonisés, les de couleurisés, les beurisés, les blackisés, les tropicalisés, les outremerisés, les

subsahariens, les migrantisés, les ghettoisés, les favélisés, les « démounés¹», les damnés, les pestiférés, les Fergusonisés², (liste, non exhaustive). Sans oublier la négraille, la valetaille, la racaille dont parle le poète Léon Gontran Damas dans son poème Black-Label à boire³.

Lorsque l'on nous concède l'approche de la table du banquet, c'est le plus souvent sous la table que l'on nous admet, pour que nous accédions aux miettes et aux reliefs en forme de stéréotypes, qui nous sont distribués, qui nous marginalisent et qui nous amènent à projeter l'image qu'a le dominant de nous, dévalorisante, grotesque, et faite de poncifs, de clichés, éculés, ressassés, rabâchés.

L'adolescent que j'étais, que l'exil avait fait pendant un moment vivre en France, constatait avec perplexité que les héros au cinéma et à la télévision étaient dans la quasi totalité des cas, blancs, et les méchants, faisaient inmanquablement partie de la liste que je viens d'énumérer.

Je me posais la question de savoir si seuls les blancs pouvaient avoir de grands sentiments admirables, tels que l'altruisme, le courage, la générosité, l'abnégation...

Et puis me venait à l'esprit l'image communément placée au-dessus des portes des maisons de la Guadeloupe où je suis né

1. Du mot créole « moun » qui signifie, personne, être humain. « Démouné » signifie déshumaniser.

2. Le 9 août 2014 Michel Brown, africain américain de 18 ans est abattu de six coups de feu tirés par Darren Wilson policier à Ferguson. dans le Missouri, Brown n'était pas armé. Cet événement a suivi la mort de Trayvon Martin adolescent noir de 17 ans non armé, tué par balles par le coordinateur d'une surveillance de quartier blanc, le tueur fut acquitté, ce qui entraîna la naissance du mouvement « BlackLives Matter »

3. Léon Gontran Damas, Black-Label p.-p.14-23, Gallimard.



"Le sac de Litha", pièce de théâtre transdisciplinaire et transculturelle fait se rencontrer la Guadeloupe et la Corée du Sud autour du conte, du chant et des musiques traditionnelles. Texte, mise en scène Gilbert LAUMORD, metteur en scène associé Junho CHOE.

: Saint Michel terrassant le dragon, image devant laquelle aucun croyant jamais ne s'offusquait outre mesure. Et ainsi au fil des générations, le brave archange Saint Michel, blond aux yeux bleus continue allègrement à maintenir au sol, le dragon/démon en le menaçant de sa lance, en appuyant son pied sur sa gorge. Lequel démon, « wanted dead or alive, preferably dead », figure lui aussi, il en va sans dire, dans la liste des « é » que je viens de désigner.

Lorsque je vais assister à une pièce de théâtre dans le contexte où je me trouve actuellement⁴, c'est quasi immuablement le même schéma. Sur scène, le même clan, d'aspect caucasien, raconte le plus souvent de belles histoires d'êtres humains, de belles histoires, souvent universelles qui auraient aussi pu être racontées, au moins en partie, par des personnes figurant sur la « liste » ci-dessus, pour peu qu'on veuille bien ouvrir les yeux, se rendre compte de leur présence, les voir, pour peu aussi, que l'on veuille bien admettre leur présence et les inviter dans l'espace du rituel de partage qu'est, que

devrait être la scène théâtrale.

La scène de théâtre est, et devrait être, un lieu de partage et d'échange, et non pas un lieu d'exclusion, de rejet.

Lorsque je regarde autour de moi dans les salles de théâtre de Montréal ou de Paris, je suis dans la majorité des cas le seul non caucasien parmi le public. Sans doute que dans ce milieu artistique, les gens de la « liste » constatent encore et encore qu'ils ne sont pas invités. Sur scène, aucun héros ne leur ressemble, ils n'ont aucune image valorisante d'eux-mêmes qui leur soit renvoyée.

Tout récemment, assistant à Montréal à une conférence dont le thème était la position de la femme noire dans le monde de l'art occidental, j'écoutais avec tristesse une des conférencières expliquer comment elle avait renoncé à son rêve de devenir comédienne, ne se sentant nullement représentée sur les scènes théâtrales de sa ville, elle avait aussi renoncé à participer en tant que spectatrice au rituel de partage que devrait être le théâtre.

Je pensais alors avec consternation : le

4. Je vis actuellement à Montréal et je travaille assez souvent en France.

5. Journaliste autrice de l'ouvrage Le racisme est un problème de blancs, autrement, www.autrement.com, prix de l'essai de l'année au

théâtre a-t-il pour vocation d'être briseur de rêve ? Voilà que dans le cas que je viens de citer, le théâtre perdait du même coup et une potentielle officiante et une potentielle spectatrice.

Le théâtre, en tant qu'art, peut-il se permettre ce genre d'exclusion?

À ce sujet Reni Eddo-Lodge⁵, nous fait remarquer :

On nous dit qu'il n'est pas réaliste d'attribuer les rôles principaux à des acteurs et actrices noirs dans les œuvres de fiction. On nous répète que c'est anachronique, que cela exigerait trop d'imagination de la part du spectateur. En réalité, c'est juste qu'une frange hostile de notre société refuse de ne plus être au centre du monde, pense que tout doit être fait pour répondre à ses besoins et que les autres doivent céder à ses moindres désirs et caprices. Mais ce type d'arguments est une insulte pure et simple à l'oreille du fan de fiction noir qui, s'il souhaite profiter de son genre favori, n'a d'autre choix que de s'identifier à un personnage qui ne lui ressemble en rien

(Eddo-Lodge, 2017, p169)

Les personnes de la liste en « é » que je viens d'énumérer sont amenées à renoncer globalement à la fréquentation de ces salles de théâtres, établies, ayant pignon sur rue, à l'entrée desquelles bien sûr le panneau « sorry no coloured » n'est pas accroché (merci aux Mouvements des droits civiques, merci à Viola Desmond), mais le même panneau d'exclusion flotte de manière à peine subliminale au-dessus des scènes de bon nombre de ces théâtres.

Lorsque l'on considère que le dynamisme, l'opulence, le bien-être de ces lieux ont été bâtis par des générations de citoyens de toutes origines, lorsque l'on réalise qu'un citoyen britannique, un québécois, un français, ne saurait être lié à une couleur de peau, lorsque l'on observe que dans les rues de ces endroits une multitude de personnes

d'aspects et de couleurs différents s'activent et contribuent au développement de leurs cités, de leur pays, de leurs nations, on est bien en droit de s'interroger sur la monochromie quasi absolue qui est de mise sur les scènes théâtrales parisiennes, montréalaises, avignonaises pour ne citer que les endroits que je connais le mieux

À propos d'Avignon et pour conclure, il me faut expliciter comment cela prend forme dans les discours publics et notamment dans la presse. En juillet 2018, j'assistais au festival d'Avignon, 72ème programmation. Une pièce fut portée aux nues par la critique. Il s'agissait de *Thyeste*, tragédie de Sénèque, mise en scène assurée par Thomas Jolly, comédien et metteur en scène français. La presse française encense de manière quasi unanime cet homme de théâtre. Prodige est le terme qui revient le plus, on parle de lui comme celui qui va changer les choses, qui a toutes les audaces, un inventif, un révolutionnaire en quelque sorte. La presse dit de lui qu'il incarne le renouveau du théâtre public, on le proclame star des planches, aux quatre coins du globe, de l'Espagne à la Chine, on le dit disciple de Jean Vilar. Selon un article du journaliste Pierrick Geais, il semblerait que le théâtre français a trouvé en lui son meilleur ambassadeur (P.Geais Vanity Fair 27/11/2018

Loin de moi l'idée d'émettre un jugement de valeur sur un brillant collègue. Il s'agit pour moi de porter au grand jour les discours d'exclusions latents, quels que soient les lieux où ils se nichent. À la fin du spectacle *Thyeste*, je vois la centaine de personnes composant l'équipe, venir sur scène pour saluer le public. Je remarque que parmi cette centaine de personnes, aucune n'est des minorités dites visibles. Tous les rôles de comédiens et de figurants, sans exception, sont tenus par des personnes à l'aspect caucasien. Pour ceux qui ne sont pas dans l'équipe artistique et qui viennent saluer le public, je fais la même constatation, c'est la même monochromie qui est de rigueur.



"Le sac de Litha", chanteuse comédienne Lucile KANCEL, comédiennes Mo-Eun KIM, Ga-Ae MOON, comédiens Seung-Hyeok LEE, Hui-Woong LEE, musiciens/compositeurs Young-Suk CHOI, Christian LAVISO, Didier JUSTE. Jeju Haevichi Arts Festival 2018.

Thomas Jolly a assez d'audace et d'imagination pourtant, pour introduire du rap dans cette tragédie de Sénèque, mais avec une rappeuse blanche. Dans ce domaine là non plus, pas de pensée d'ouverture de la part du metteur en scène. De toute façon cette pensée d'ouverture, il ne l'a eu de toute évidence pour aucun artiste, non blanc, quand bien même eusse-t-il/elle eût le talent pour interpréter un rôle dans son spectacle composé de 115 personnes. Une cohorte d'enfants qui incarnent l'humanité est présente sur scène pendant une grande partie du spectacle, mais tout semble nous porter à croire que dans l'humanité, telle que la conçoit Thomas Jolly il n'y a de place que pour ceux qui ont les caractéristiques physiques de la race blanche. Lorsqu'à la fin du spectacle la plupart des enfants masqués, ôte le masque pour les saluts, pas un d'entre

eux n'est d'aspect non caucasien.

Force est de constater que cet ambassadeur [comme le monde de l'art théâtral aime à nous le rappeler] représente une humanité française et plurielle uniquement composée d'enfants caucasiens. Le génie, l'avenir et la révolution du monde du théâtre, serait-elle exclusivement blanc ? Le renouveau du théâtre serait-il affirmé par 115 acteurs, figurants et techniciens tous blancs ? De quel renouveau et de quelle humanité du théâtre nous parle la presse ? Est-ce donc cela être disciple de Jean Vilar ? Est-ce cela penser le théâtre comme un art citoyen qui cherche à interroger le fondement de l'être humain ?

Dans le cas présent, reconnaissons que la notoriété, la faveur de la majorité du public et de la presse sont acquises à l'artiste. Je m'en réjouis personnellement pour lui.

Je me permets cependant de continuer à m'interroger : l'artiste, déclaré à la quasi-unanimité, inventif, novateur, révolutionnaire, ne pourrait-il pas du haut de la tribune où l'a porté l'approbation générale, faire un geste aussi simple soit-il pour faire évoluer des imaginaires, encore hélas bien étriqués ? Je me dis que si l'auteur [contemporain] n'a pas eu cette imagination vigilante et militante, qu'attend donc le metteur en scène, le chorégraphe, le réalisateur, l'interprète et même le spectateur pour oser avoir ce genre d'imagination et monter au créneau ? Car la solution au problème peut aussi être en chacun d'entre nous.

Quelle solution face à un discours public qui reconduit de manière systémique ces violences ? Le temps ne serait-il pas venu de se pencher de manière institutionnelle sur la question ?

Pour nous éclairer, Édouard Glissant propose l'approche suivante : « *Je me change par échange avec l'autre, sans me perdre ni me dénaturer* »⁶.

Royaume-Uni, (2017)

6. Glissant, conférence, france culture, bibliothèque publique d'information

Enfin, à propos de cette humanité à construire, celle que j'aimerais voir sur scène comme dans les gradins, je citerais Aimé Césaire :

[...] il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie que nous n'avons rien à faire au monde que nous parasitons le monde qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde, mais l'œuvre de l'homme vient seulement de commencer et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction

*immobilisée au coin de sa ferveur
et aucune race ne possède
le monopole de la beauté, de
l'intelligence, de la force.*

[Césaire, 2014, P57]

BIOGRAPHIE

Après vingt-cinq ans de travail et recherche artistique dans le domaine essentiellement du théâtre, mais aussi du cinéma, de la musique et de la danse, en avril 2002, Gilbert Laumord a créé la compagnie de théâtre professionnel Siyaj, conventionnée par la DRAC-Guadeloupe.

Acteur polyglotte. Il possède la maîtrise de l'espagnol, de l'anglais, du danois, du français et du créole. Bonne connaissance du wolof, de l'allemand et de l'italien.

Depuis 2015 doctorant à l'UQUAM au programme doctorat en études et pratiques des arts "L'Esprit gwoka vers une définition d'une pratique culturelle caribéenne" est l'intitulé de la thèse de doctorat que G. Laumord prépare à l'UQAM (Université de Québec à Montréal)

Gilbert Laumord fut professeur et artiste invité au K'Arts ou Korea National University of Arts en Corée pendant une année universitaire en 2017. "l'expérience coréenne a été pour moi puissamment précieuse et enrichissante sur le plan culturel et pour l'avancement de mon projet. Dans ce pays d'Asie, dans la meilleure Université de formation aux métiers du théâtre et du cinéma; je me suis senti respecté, bienvenu, bien traité sur tout les plans. Entouré de personnes à mon écoute, exigeantes certes mais toujours bienveillantes et respectueuses de ma personne et de ma culture que dans ma démarche artistique et pédagogique je n'ai cessé de mettre en valeur. Devant la somme de portes fermées ou à peine entre ouvertes auxquels l'artiste noir se heurte dans le monde occidental, une telle expérience n'a pu qu'être vivifiante porteuse d'espoir et de possibilités d'ouvertures de pistes encore à explorer et menant à des créations composites inattendues dont fait mention Édouard Glissant dans sa pensée d'une « autre » forme de relation.

Il vit en ce moment à IUPUI (l'Université d'Indianapolis aux États Unis) où il dirige la mise en espace de la pièce de Édouard Glissant « Histoire de négre ».





THE BLACK ARTIST, FACING THE VIOLENCE OF THE COLONIZATION OF THE KNOWLEDGE, IN THEATER ART

Gilbert Laumord

Translation by Jennifer Sidney

In a conference on the decolonization of imaginary that took place at UQÀM in 2017, I took the floor to point out that certainly, there is reason to worry about the decolonization of the imaginary. At the same time, I noted how appalling it is to note the total lack of imagination regarding the need to rebel and to take the appropriate measures to stop, especially in the theater world, the process of invisibilisation of all those who do not have a caucasian appearance.

We, I purposely use this pronoun because I have been practicing theatrical art for many years, and often my practice takes place in the dominant/dominated Western context where this deplorable invisibilisation is rampant.

We are never, or too rarely, invited to the banquet table.

We, designates the invisible ones of which I am part.

We designate Asians, Africans and descendants of Africans, Swarthy, the Ethnicized, the Dark Ones, the Mixed, the Typed, Racialized, Diversified, the Indigenized, the Colored Ones, the

Buttered, the blacks, the Tropicalized, the Overseasized, the Sub-Saharanized, the Migrants, the Ghettoized, the Favela-ized, the "demouné"¹, the Damned, the plague victims, the Fergusonized² (non-exhaustive list). Not to mention the Slave, the Servants, the Scum of which speaks the poet Leon-Gontran Damas in his poem Black-Label to drink.³

When we are conceded the approach of the banquet table, it is most often under the table that we are admitted, so that we access the crumbs and stereotyped reliefs, which are distributed to us, which marginalize us and lead us to project the dominant image of us, devaluing, grotesque, and made of worn out and rehashed clichés.

The teenager I was, that exile had made me live for a while in France, was perplexed by the fact that the film and television heroes were in almost all cases, whites, and bad guys, were inevitably part of from the list I just listed.

I wondered if only whites could have great admirable feelings, such as altruism, courage, generosity, self-denial ...

1. From the Creole word "moun" which means, person, human being. "Démouné" means to dehumanize.

2. On August 9, 2014, 18-year-old African American Michel Brown was shot six times, shot by Darren Wilson, a police officer in Ferguson, Missouri; Brown was not armed. This event followed the death of Trayvon Martin, a 17-year-old unarmed black teenager shot dead by the White Neighborhood Watch Coordinator, who was acquitted, resulting in the birth of the BlackLives Matter movement.

3. Leon Gontran Damascus, Black-Label p.-p.14-23, Gallimard



"Litha's Bag", a transdisciplinary and transcultural play that brings together Guadeloupe and South Korea around storytelling, song and traditional music. Text, directed by Gilbert LAUMORD, Associate Director Junho CHOE.

And then came to mind the image, commonly placed above the doors of the houses of Guadeloupe, where I was born: Saint Michael slaying the dragon, an image before which no believer ever was offended. And so, over generations, the brave Archangel Saint Michael, blond, with blue eyes continues cheerfully to keep the dragon/demon on the ground by threatening his spear, by pressing his foot on his throat.

Which demon, "wanted dead or alive, preferably dead", also figures, it goes without saying, in the list of "ized" that I have just named.

When I go to a play in the context where I am currently⁴, it is almost immutably the same pattern. On stage, the same clan, of caucasian appearance, most often tells beautiful stories of human beings, beautiful stories often universal that could also be told, at least in part, by people on the "list" above, if you want to open your eyes, realize their presence, see them for a little too, that we want to admit their presence and invite them into the space of the sharing ritual that

is, what should be the theatrical scene?

The theater scene is, and should be, a place of sharing and exchange, and not a place of exclusion, rejection. When I look around me in the theaters of Montreal or Paris, I am in most cases the only non-Caucasian among the public.

When I look around me in the theaters of Montreal or Paris, I am in most cases the only non-Caucasian among the public.

No doubt that in this artistic milieu, people on the "list" find again and again that they are not invited. On stage, no heroes are like them, they have no image of self-worth returned to them.

Most recently, attending a conference in Montreal about the position of the black woman in the world of Western art, I listened with sadness to one of the speakers explaining how she had given up her dream of becoming an actress. Feeling unrepresented in the theatrical scenes of her city, she had also renounced to participate as a spectator in the ritual of sharing that should be the theater.

4. I currently live in Montreal and I work quite often in France

I then thought with consternation: Does the theater have a vocation to be a dream breaker? In the case that I just mentioned, the theater lost at the same time both officiating potential and a spectator potential. Can the theater, as an art, afford this kind of exclusion?

In this regard, Reni Eddo-Lodge⁵ points out:

We are told that it is not realistic to assign the leading roles to black actors and actresses in fictional works. We are told that it is anachronistic, that it would require too much imagination on the part of the spectator. In reality, it is just that a hostile fringe of our society refuses to no longer be in the center of the world, thinks that everything must be done to meet his needs and that others must give in to his every wish and whim. But this type of argument is an outright insult to the black fiction fan who, if he wishes to take advantage of his favorite genre, has no choice but to identify with a character who looks nothing like him.

(Eddo-Lodge, 2017, p169)

The people on the list in "ized" that I just listed, are led to give up the attendance of these theaters, established, located on the street, at the entrance of which of course the panel "sorry no colored" is not hooked (Thanks to the Civil Rights Movement, thanks to Viola Desmond), but the same exclusionary panel barely floats above the scenes of many of these theaters.

When we consider that the dynamism, the opulence, the well-being of these places were built by generations of citizens of all origins, when we realize that a British citizen, a Quebecer, a French, cannot be linked to a skin color, when one observes that in the streets of these places a multitude of people of different aspects and colors are active and contribute to the development of their cities, their countries, their nations, one is

entitled to wonder about the almost absolute monochrome that is put on the theatrical scenes in Paris, Montreal, Avignon, to name only the places I know best.

About Avignon and to conclude, I must explain how this takes shape in public speeches and especially in the press. In July 2018, I attended the 72nd programming of the festival of Avignon. A play was brought to the skies by the critics. It was *Thyeste*, a tragedy by Seneca, staged by Thomas Jolly, French actor and director.

The French press incense almost unanimously this man of theater. Prodigy is the term that comes back the most, we talk about him as the one who will change things, who has all the audacity, an inventive, a revolutionary in a way.

The press says of him that he embodies the revival of the public theater, he is proclaimed star of the boards, in the four corners of the globe, from Spain to China, he is said to be a disciple of Jean Vilar. According to an article by journalist Pierrick Geais, it seems that French theater has found in him his best ambassador (P.Geais Vanity Fair 27/11/2018).

Far from me the idea of making a value judgment on a brilliant colleague.

It is for me to bring to the light the speeches of latent exclusions whatever the places where they nestle. At the end of the show *Thyeste*, I see the hundreds of people on the team, come on stage to greet the public.

I notice that among this hundred people, none are so-called visible minorities.

All roles of actors and extras, without exception, are held by people with a caucasian appearance. For those who are not in the artistic team and who come to greet the public, I make the same observation, it is the same monochrome that is of rigor. Thomas Jolly has enough audacity and imagination, however, to introduce rap in this tragedy of Seneca, but with a white rapper. In

5. Journalist, author of the book *Racism is a problem of whites*, autrement, www.autrement.com, price of the essay of the year in the United Kingdom, (2017)



"The litha bag", actress singer Lucile KANCEL, Mo-Eun KIM comedians, Ga-Ae MOON, Seung-Hyeok LEE actors, Hui-Woong LEE, Young-Suk CHOI musicians / composers, Christian LAVISO, Didier JUSTE. Jeju Haevichi Arts Festival 2018.

this area either, no thought of openness on the part of the director. Anyway, this thought of opening, he had obviously no artist, not white, even if he had the talent to interpret a role in his show of 115 people. A cohort of children who embody humanity is present on stage during a large part of the show, but everything seems to lead us to believe that in humanity, as conceived by Thomas Jolly, there is only room for those who have the physical characteristics of the white race. When at the end of the show most masked children take off the mask for greetings, not one of them is non-caucasian in appearance.

It is clear that this ambassador (as the world of theater arts likes to remind us) represents a French and plural humanity composed only of caucasian children.

Would the revival of the theater be affirmed by 115 actors, extras and technicians all white? What renewal and humanity of the theater does the press tell us about? Is this being a disciple of Jean Vilar? Is this thinking

of the theater as a citizen art that seeks to question the foundation of the human being?

In this case, let us recognize that the notoriety, the favor of the majority of the public and the press are acquired to the artist. I am personally happy for him. I allow myself, however, to continue to question myself: could the artist, declared almost unanimously, inventive, innovative, revolutionary, not be able to reach the top of the platform where the general approval has been given, a gesture as simple as it is to make evolve imaginary, still unfortunately very narrow?

I say to myself that if the author (contemporary) did not have this vigilant and militant imagination, what is the director, the choreographer, the director, the performer and even the spectator waiting for to dare to have this kind of imagination and climb to the crenel?

Because the solution to the problem can also be in all of us.

What solution to a public discourse that systemically renews this violence?

Would not it be time to take an institutional look at the issue?

To enlighten us, Édouard Glissant proposes the following approach: "I change myself by exchange with the other, without losing myself or distorting myself"⁶.

Finally, about this humanity to build, the one I would like to see on stage and in the stands, I would quote Aimé Césaire:

[...] it is not true that the work of man is finished that we have nothing to do in the world that we parasitize the world that it is enough for us to take the step of the world but the work of man has just begun and it remains for man to conquer any ban immobiized at the corners of his fervor and no race possesses the monopoly of beauty, intelligence, or force.

(Césaire, 2014, P57)

6. Glissant, conference, France culture, public information library

BIOGRAPHY

After twenty-five years of work and artistic research in the field of theater, but also cinema, music and dance, in April 2002, Gilbert Laumord created the professional theater company Siyaj, which is accredited by the DRAC- Guadeloupe.

Multilingual actor. He is fluent in Spanish, English, Danish, French and Creole. Good knowledge of woulof, German and Italian.

Since 2015 doctoral student at UQUÀM in the doctoral program in arts studies and practices "The Gwoka Spirit towards a definition of a Caribbean cultural practice" is the title of the doctoral thesis that G. Laumord prepares for UQAM (University of Quebec in Montreal)

Gilbert Laumord was a visiting professor and artist at K'Arts or Korea National University of Arts in Korea for one academic year in 2017. "The Korean experience has been enormously valuable and culturally enriching for me and for the advancement of my life. In this Asian country, in the best training university for the theater and cinema professions, I felt respected, welcome, well treated on all the plans Surrounded by people to my listening, demanding certainly but always benevolent and respectful of my person and my culture that in my artistic and pedagogic approach I have not ceased to highlight. Before the sum of doors closed or just between open to which the black artist clashes in the Western world, such an experience could only be invigorating, bringing hope and possibilities for opening new avenues to explore and leading to unexpected composite creations endures mentioned by Édouard Glissant in his thought of an "other" form of relationship.

He currently lives at IUPUI (University of Indianapolis in the United States) where he directs the setting of Edouard Glissant's play "Histoire de nègre".



PRIVILÈGE BLANC

TEST

WHITE PRIVILEGE

PRUEBA

PRIVILEGIO BLANCO

PRIVILÈGE BLANC

Ces questions sont basées sur le test sur le privilège blanc écrit par **Chimamanda Ngozi Adichie** et sur la recherche de Peggy McIntosh sur le même sujet.

Répondez Oui ou Non aux questions suivantes

1. Si je le souhaite, je peux m'arranger pour être en compagnie de personnes de la même race que moi la plupart du temps.

☐ oui ☐ non

2. Je peux être sûr-e que mes voisins seront aimables ou neutres peu importe où je m'établis.

☐ oui ☐ non

3. Je peux faire les magasins seul-e sans être suivi-e ou agressé-e

☐ oui ☐ non

4. Quand j'allume la télévision ou lis le journal, je peux voir des gens de ma race largement représentés.

☐ oui ☐ non

5. Quand je vais au musée ou dans une galerie d'art, je peux voir des gens de ma race largement représentés dans les objets et les œuvres.

☐ oui ☐ non

6. Lors des discussions sur notre héritage national ou sur la « civilisation », on me montre que des personnes de ma couleur ont contribué à en faire ce qu'ils sont.

☐ oui ☐ non

7. À l'école, je peux être sûr-e que le programme enseigné à mes enfants témoigne de l'existence de leur race.

☐ oui ☐ non

8. Dans les boutiques, je peux facilement trouver la nourriture, la musique et les vêtements représentatifs de ma race et de mes traditions culturelles.

☐ oui ☐ non

9. Je peux aller chez le-la coiffeur-euse et être sûr-e qu'il-elle saura comment me couper les cheveux.

☐ oui ☐ non

10. Je peux être sûr-e que ma couleur de peau n'est pas préjudiciable aux impressions sur ma stabilité financière.

☐ oui ☐ non

11. Je peux jurer, m'habiller de façon peu soignée et ne pas répondre aux correspondances écrites sans que les autres attribuent ces comportements aux mauvaises mœurs, à la pauvreté ou à l'illettrisme de ma race.

☐ oui ☐ non

12. Je peux parler en public face à un groupe masculin en position de pouvoir sans mettre toute ma communauté à l'épreuve.

☐ oui ☐ non

13. Je peux réussir professionnellement sans que mon succès ne soit présenté comme faisant honneur à ma communauté ethnique.

☐ oui ☐ non

14. On ne me demande jamais de parler pour l'entière du groupe racial auquel j'appartiens.

☐ oui ☐ non

15. Je peux être ignorant-e du langage et des coutumes de certaines personnes de couleur sans être pénalisé pour mon ignorance par ma culture.

☐ oui ☐ non

16. Je peux critiquer le gouvernement et parler de mes craintes par rapport à certaines politiques et comportements sans être perçu comme un-e étranger-ère culturel-le.

☐ oui ☐ non

17. Si un policier m'appréhende, je peux être sûr-e que ma race n'est pas un facteur de sélection.

☐ oui ☐ non

18. Je suis presque sûr-e que si je demande à parler à « la personne responsable », je ferai face à quelqu'un de ma race.

☐ oui ☐ non

19. Je peux facilement acheter des livres, des jouets pour enfants, des affiches, des cartes de souhaits et des magazines qui incluent des personnes de ma race.

☐ oui ☐ non

20. Quand j'étais enfant, j'avais accès à des livres où les héros-ines et protagonistes étaient de la même race que moi.

☐ oui ☐ non

21. Quand je reviens chez moi après la plupart des réunions des groupes que je fréquente, j'ai un sentiment d'appartenance, plutôt que d'isolation, de déplacement, d'être en minorité, déplacé, de ne pas être entendu, tenu à distance ou craint.

☐ oui ☐ non

22. Je peux accepter un travail d'un employeur qui pratique la discrimination positive sans que mes collègues ne suspectent que j'ai été engagé seulement à cause de ma race.

☐ oui ☐ non

23. Je peux être sûr-e que les « garde-barrières » de ma vie, tels que mes supérieur-e-s professionnel-les, mes politicien-nés locaux-ales et mon-ma propriétaire de logement sont de la même couleur et race que moi.

☐ oui ☐ non

24. Je peux être sûr-e que si j'ai besoin de soins médicaux ou d'aide légale, la couleur de ma peau ne va pas jouer contre moi.

☐ oui ☐ non

25. Je peux sélectionner du maquillage et des pansements qui correspondent plus ou moins à la couleur de ma peau.

☐ oui ☐ non

26. À l'école ou à l'université, la plupart de mes professeur-e-s ont la même couleur de peau ou race que moi.

☐ oui ☐ non

Vos résultats

___/26

Si vous répondez oui à plus de 13 questions sur 26, avez-vous considéré que le Privilège Blanc joue un rôle dans votre vie ?

Parlez à un membre de Museum Detox aujourd'hui pour votre prescription personnalisée

museumdetox.com

WHITE PRIVILEGE

These questions are based on the White Privilege Test written by Chimamanda Ngozi Adichie and the research on White Privilege by Peggy McIntosh.

Please answer Yes or No to the following questions

1. If I wish to I can arrange to be in the company of people of my race most of the time.

☐ yes ☐ no

2. I can be sure that no matter where I move to my neighbours in that location will be pleasant or neutral to me.

☐ yes ☐ no

3. I can go shopping alone and be sure that I won't be followed or harassed.

☐ yes ☐ no

4. I can turn on the television, open a newspaper and see people of my race widely represented.

☐ yes ☐ no

5. I can go to a museum or art gallery and will see people of my race widely represented in the objects and artworks.

☐ yes ☐ no

6. I can be sure that when told about our national heritage or about 'civilisation' I am shown that people of my colour made it what it is.

☐ yes ☐ no

7. I can be sure that my children will be taught a curriculum which testifies to the existence of their race.

☐ yes ☐ no

8. I can go into a shop and easily find the food, music or clothes which represent my race or fit with my cultural traditions.

☐ yes ☐ no

9. I can go to a hairdresser and be sure that they can cut my hair.

☐ yes ☐ no

10. I can count on my skin colour not to work against the appearance of my financial reliability.

☐ yes ☐ no

11. I can swear, dress scruffily or not answer letters without having people attribute these choices to the bad morals, poverty or illiteracy of my race.

☐ yes ☐ no

12. I can speak in public to a powerful male group without putting my race on trial.

☐ yes ☐ no

13. I can do well professionally without being called a credit to my race.

☐ yes ☐ no

14. I am never asked to speak for my entire racial group.

☐ yes ☐ no

15. I can remain oblivious of the language and customs of persons of colour without feeling in my own culture any penalty for such oblivion.

☐ yes ☐ no

16. I can criticize our government and talk about how much I fear its policies and behaviour without being seen as a cultural outsider.

☐ yes ☐ no

17. If a police officer stops me I can be sure I haven't been singled out because of my race.

☐ yes ☐ no

18. I can be pretty sure that if I ask to talk to "the person in charge," I will be facing a person of my race.

☐ yes ☐ no

19. I can easily buy books, children's toys, posters, greetings cards or magazines featuring people of my race.

☐ yes ☐ no

20. As a child I had access to books where the heroes and protagonists were the same race or colour as me. ☐ oui ☐ non

21. I can go home from most meetings of organizations I belong to feeling somewhat tied in, rather than isolated, out-of-place, outnumbered, unheard, held at a distance, or feared.

☐ oui ☐ non

22. I can take a job with an affirmative action employer without having co-workers suspect that I got it because of race.

☐ yes ☐ no

23. I can be sure that the gatekeepers in my life such as my boss, my local MP or my landlord are the same colour or race as me.

☐ yes ☐ no

24. I can be sure that if I need legal or medical help, the colour of my skin will not work against me.

☐ yes ☐ no

25. I can choose make up or bandages in flesh colour and have them more or less match my skin.

☐ yes ☐ no

26. At school and university I could be sure that most of my teachers were the same colour or race as me.

☐ yes ☐ no

Your results

___/26

If you answered more than 13 out of 26 have you considered that White Privilege may play a role in your life?

Speak to one of the Museum Detox members today and get your personalised White Privilege prescription.

museumdetox.com

PRUEBA PRIVILEGIO BLANCO

Estas preguntas están basadas en la prueba del privilegio blanco, escrita por Chimamanda Ngozi Adichie y en la investigación de Peggy McIntosh con igual objeto de investigación.

Responda sí o no las preguntas siguientes

1. Si yo lo deseo, yo puedo arreglármelas para permanecer en compañía de gente de la misma raza que yo la mayor parte del tiempo.

☐ sí ☐ no

2. Puedo estar seguro(a) que mi vecinos serán amables o neutros sin importar dónde me establezca.

☐ sí ☐ no

3. Puedo ir de compras solo (a) sin ser seguido(a) o agredido (a).

☐ sí ☐ no

4. Cuando enciendo el televisor o leo un periódico puedo ver personas de mi raza ampliamente representadas.

☐ sí ☐ no

5. Cuando voy a un museo o a una galería de arte, puedo ver gente de mi raza ampliamente representadas en las obras.

☐ sí ☐ no

6. Las discusiones sobre nuestro patrimonio nacional o sobre la "civilización", me enseñan que las personas de mi color han contribuido activamente a llegar a ser quienes son.

☐ sí ☐ no

7. Puedo estar seguro (a) que el programa enseñado a mis hijos en la escuela testifica de la existencia de su raza.

☐ oui ☐ non

8. En las boutiques puedo encontrar fácilmente la alimentación, la música, y el

vestuario representativo de mi raza y mis tradiciones culturales.

☐ sí ☐ no

9. Puedo ir al (la) barbero (a) o peluquero (a) con la seguridad de que sabrá cómo cortar mis cabellos.

☐ sí ☐ no

10. Puedo estar seguro (a) de que el color de mi piel no predispone a las personas para tener criterios sobre mi estabilidad financiera.

☐ sí ☐ no

11. Puedo jurar que me es posible vestirme en forma algo descuidada y no responder a la correspondencia escrita sin que los demás atribuyan estos comportamientos a desórdenes mentales, a pobreza o al analfabetismo de mi raza.

☐ sí ☐ no

12. Puedo hablar en público frente a un grupo masculino en posición de poder sin meter en problemas a toda mi comunidad.

☐ sí ☐ no

13. Puedo obtener éxito profesional sin que mi realización sea presentada como un honor a mi comunidad étnica.

☐ sí ☐ no

14. Nadie me solicita que hable en representación del grupo racial al que pertenezco.

☐ sí ☐ no

15. Puedo ser ignorante de la lengua y las

costumbres de ciertas personas negras sin que me señalen por mi ignorancia sobre mi propia cultura.

☐ si ☐ no

16. Puedo criticar al gobierno y hablar de mis temores con relación a ciertas políticas y comportamientos sin ser percibido (a) como extranjero (a) cultural.

☐ si ☐ no

17. Si un policía me detiene, puedo estar seguro (a) de que mi raza no es un factor de selección.

☐ si ☐ no

18. Estoy seguro (a) de que si pido hablar con la 'persona responsable' seré atendido (a) por una persona de mi raza.

☐ si ☐ no

19. Puedo fácilmente comprar libros, juegos infantiles, carteles, postales y revistas que incluyan personas de mi raza.

☐ si ☐ no

20. En mi infancia tenía acceso a libros donde los héroes y protagonistas eran de mi propia raza.

☐ si ☐ no

21. Cuando regreso a mi casa después de la mayor cantidad de intercambios en los grupos que frecuento, tengo un sentimiento de pertenencia y no de aislamiento, de ser desplazado (a), de estar en minoría, de no ser escuchado (a), de ser tenido (a) a distancia o ser temido (a).

☐ si ☐ no

22. Puedo aceptar un trabajo de un empleador que practique la discriminación positiva sin que mis colegas sospechen que he sido contratado (a) por causa de mi raza.

☐ si ☐ no

23. Puedo estar seguro (a) que los vigilantes de la vía, tanto como mis superiores profesionales, los políticos de mi localidad y el (la) propietario (a) de la casa donde vivo son del mismo color y raza que yo.

☐ si ☐ no

24. Estoy seguro (a) de que si tengo necesidad de cuidados médicos o de ayuda legal, el color de mi piel no me será una limitación.

☐ si ☐ no

25. Puedo seleccionar un maquillaje o un vendaje que corresponda más o menos con el color de mi piel.

☐ si ☐ no

26. En la escuela o en la universidad, la mayor parte de mis profesores tienen el mismo color de piel que yo.

☐ si ☐ no

Sus resultados

___/26

Si usted responde afirmativamente a más de 13 preguntas de 26, ¿considera que el privilegio blanco cumple un rol en su vida?

Contacte a un miembro del Museum Detox hoy para su prescripción personalizada.

museumdetox.com

APPEL A CONTRIBUTION



OÙ SONT LES NOUVEAUX EXOTISME DE L'ART CONTEMPORAIN ?

DATE DE TOMBÉE À VENIR

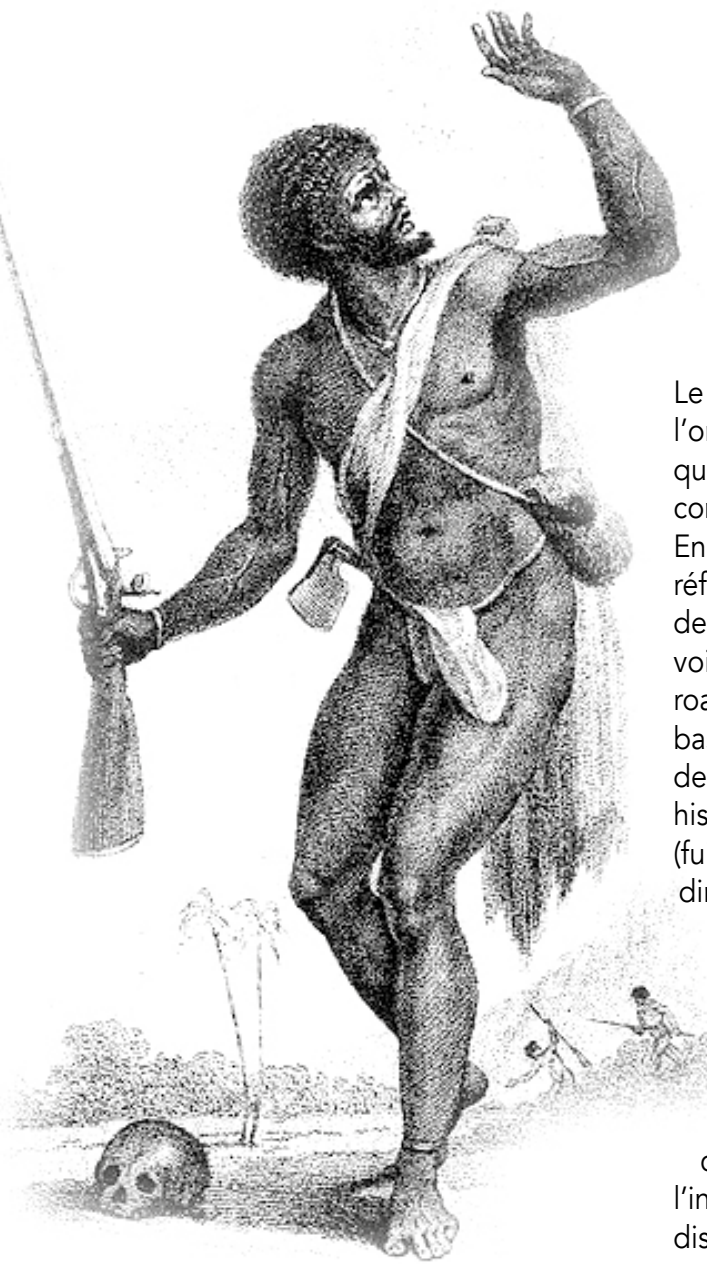
L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTÉE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

210

Underground RailRoad

LANCEMENT LE 31 MAI 2019



Tardieu, Jean-Baptiste Pierre, Nègre rebelle en faction (1802)

Le déplacement de la revue consistant à interroger l'origine souterraine des enjeux de l'art actuel plutôt que leurs conséquences visibles est aussi celui qui conduit toute l'éthique de travail du groupe Minorit'Art. En cela que nous refusons, tant que faire ce peu, tout référencement normatif. Under rail road qui a pour projet de s'insérer dans le tissu social montréalais suit la même voie. En effet, dès Mai 2019 débute l'action "Under rail road", consiste en un cycle d'exposition dans les sous-bassement des résidences des acteurs afrodescendants de la scène underground montréalaise. À l'image du circuit historique de résistance organisé pour le marronnage (fuite) des esclaves étasuniens, ce projet est d'abord en direction des artistes noirs. Progressivement, l'Under rail road s'ouvrira dès 2020 aux autres diversités culturelles.

Le but est d'alimenter un esprit de la résistance et un bouillonnement underground. Ces anti-galleries ont pour projet de renouveler les circuits de diffusion des réflexions critiques et théoriques qui entourent la réception de l'œuvre. En effet, chaque visite d'exposition se fera nécessairement dans l'intimité de l'acteur de la scène visuelle et selon des disponibilités mutuelles. Ce simple changement dans les termes de la rencontre, modifie considérablement les flux de perceptions, car il se joue chez un hôte des rapports de force dans le savoir-pouvoir qui ne saurait être les mêmes que dans une institution muséale, une galerie, un centre autogéré ou une Maison de la culture.

POUR PARTICIPER AU PROJET EN TANT QU'EXPOSANT

Envoyer un cv, une biographie
et 10 photos format jpeg
de votre travail visuel à
minoritart.info@gmail.com

POUR PARTICIPER AU PROJET EN TANT QUE LIEU UNDERGROUND

Envoyez un mail avec votre numéro
de téléphone à
minoritart.info@gmail.com

L'ARTISTE NOIR, UNE FIGURE VIOLENTE
PAR LA COLONIALITÉ DU SAVOIR

3

211

APPEL A CONTRIBUTION



« Colonialité du pouvoir » en circulation/en exercice
dans les espaces francophones
Réseau/Revue d'Etudes Decoloniales (RED)

Compte tenu des contextes politiques et sociaux nationaux et internationaux, la RED a choisi de s'adresser pour ce numéro aux militants comme aux universitaires, au citoyen engagé ponctuellement dans une lutte comme au « professionnel » du combat.

Nous voulons montrer comment circule la « colonialité du pouvoir » entre la France et les anciennes colonies, entre la France et l'Outre-mer, mais aussi à l'intérieur même de l'Hexagone.

Pour cela, nous partons des idées suivantes :
50 ans après la décolonisation, la « colonialité du pouvoir » — autrement dit, ce système de hiérarchisation de la société qui a pour pivot la « race »- continue de structurer les pratiques étatiques et les imaginaires des anciennes métropoles, qu'il s'agisse de leur façon d'administrer leurs populations ou du rapport qu'elles entretiennent avec leurs anciennes colonies.

Dans l'Hexagone, les populations d'origine coloniale, les enfants de l'immigration, souffrent de traitements discriminatoires, pour ce qui est de leur accès à l'emploi ou du plein exercice de leurs droits ; la répression frappant toujours plus et plus durement Noirs et Arabes. La gestion française des conflits sociaux fait apparaître des méthodes testées pendant la période coloniale, comme l'ont récemment démontré les pratiques de la police française (lors de Nuit debout, pendant le mouvement des Gilets Jaunes, avec les jeunes de Mantes la Jolie, etc.) La particularité étant l'extension de ces méthodes, jusque là réservées aux groupes racisés, à toute la population.

Quant à ceux qui dénoncent cet état de fait, ils sont assimilés à des individus dangereux pour la nation par les forces réactionnaires traditionnelles, mais aussi par tout un éventail de politiques, intellectuels et personnalités médiatiques qui vont jusqu'à leur reprocher, comme en témoigne récemment « l'appel des 80 intellectuels », de mettre en danger les fondements mêmes de la république.

Pointer le néocolonialisme de la politique française en Afrique relève de l'évidence. Or, s'il est difficile de nier la continuité coloniale des interventions militaires et économiques de la France en Afrique, certaines institutions, comme la Francophonie ou les agences françaises de développement, sont rarement questionnées. Cette coopération internationale, qui rassemble une aire culturelle francophone, n'est pourtant pas si neutre. En fait, pour l'ancienne puissance colonisatrice, elle est aussi le moyen géopolitique et stratégique de maintenir une influence et une présence dans de nombreux pays sous couvert d'aide à la recherche scientifique.

En Afrique, nous pouvons mentionner son emprise sur les recherches scientifiques à mener (au travers le financement de certaines études orientées sur des thèmes particuliers), sur les rapports au culturel (francocentrisme), sur les démocratisations, sur les chemins du développement (voir le rôle du franc CFA). Par ailleurs, la constitution, valorisation et instrumentalisation d'une élite africaine francophile relèvent d'une inspiration coloniale. En effet, la fabrication de cette « élite » a été encouragée par des stratégies coloniales d'éducation et de domestication, des différenciations et hiérarchisations qui ont abouti à des catégories telles que celles des « évo-

lués ». Ce terme est d'ailleurs encore employé dans certaines sociétés africaines pour désigner des anciennes/nouvelles générations d'intellectuels africains ayant eu l'expérience de formation occidentale et au même temps par certains intellectuels africains ayant vécu l'expérience coloniale pour se différencier des Autres. Or, comme on peut le percevoir, ce terme concentre des aspects contemporains de « la colonialité du pouvoir ».

Concernant les territoires d'outre-mer, les exemples ne manquent pas, depuis des décennies, de traitement discriminatoires, d'abandon, dont sont victimes les populations locales, qui ne jouissent pas des mêmes droits ni du même niveau de vie que les autres citoyens français.

Sans compter la violence d'une « colonialité à la française » qui s'exerce dans les POM et les DOM-ROM. Ainsi, pour ne citer qu'eux, l'épisode sanglant qui a endeuillé la Nouvelle-Calédonie à la fin du 20^e siècle ; les événements de Guadeloupe il y a 10 ans ; de Mayotte l'an dernier ou, récemment, en Guyane.

Ce numéro 4 se veut une contribution à la lutte actuelle des antiracistes de tous ces pays et à la compréhension du rôle essentiel de la « colonialité du pouvoir » dans les pratiques des gouvernements modernes.

Nous appelons à produire des contributions portant notamment sur :

- La Francophonie, instrument au service du contrôle français.
- La gestion des populations françaises sur le modèle colonial (armes, méthodes, modèles de la police, formes de répression, restriction des libertés).
- L'apparition d'une nouvelle ligne abyssale sur le territoire français, visible par exemple dans l'extension du terme « radicalisation », lui-même ancré dans une épistémè raciste.
- La politique migratoire française.
- Le référendum calédonien et l'invisibilisa-

tion des résistances en Nouvelle Calédonie et dans les autres POM et DOM-ROM.

- La « colonialité du pouvoir » dans les sciences sociales africaines.
- La gestion des populations africaines en Afrique sur le modèle colonial français (violence, répression, châtement, manipulations).
- Les pratiques scolaires discriminantes dans l'éducation nationale à Mayotte.
- La dimension « décoloniale » du mouvement des gilets jaunes à la Réunion ou ailleurs.
- Le rapport entre l'État français et les autochtones pour ce qui est de la question extractiviste en Guyane.

A noter que nous ne publions pas seulement des articles de type universitaire, mais également des dossiers, des lettres, interviews, débats, vidéos, audios, etc.

Dans le cadre de la pluralité des langues à laquelle nous aspirons, militant pour une traduction interculturelle et contre l'épistémicide ambiant, les contributions bilingues (français-créole, français-wolof, français-kanak, etc.) sont particulièrement bienvenues.

CALENDRIER

Les propositions d'articles (un résumé de 20 lignes) doivent être envoyées à
admin@reseaudecolonial.org
avant le 15 mai 2019

COMITÉ ORGANISATEUR

Claude Bourguignon Rougier
Sebastien Lefèvre
Paul Mvengou Cruz Merino
Laura Nguyen
Hamissou Rhissa Achaffert
Maria Thedim-Goirand
Alice Lefilleul



Minorit'Art Avril 2019 - **Nadia Valentine** " La fessée " Huile sur toile, 87 X 120 cm, 2017